

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 25
Том 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») з філологічних наук відповідно до Наказу МОН України від 09.02.2021 № 157 (додаток 4)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор:

Зимомря І. М. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Голова редакційної ради:

Палінчак М. М. – доктор політичних наук, професор, професор кафедри міжнародної політики, декан факультету міжнародних економічних відносин, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Члени редколегії:

Бідзіля Ю. М. – доктор наук із соціальних комунікацій, професор, завідувач кафедри журналістики, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Вереш М. Т. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Гвоздяк О. М. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Голік С. В. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Гжесяк Ян – д-р габ., професор Державної вищої професійної школи в Коніні, Конін, Польща

Девіцька А. І. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Добровольська О. Я. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземної філології та перекладу, Національний транспортний університет

Мафтин Н. В. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Павлак Мірослав – д-р габ., професор, ректор, Державна вища професійна школа в Коніні, Конін, Польща

Печарський А. Я. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка, Львівський національний університет імені Івана Франка

Попович Н. М. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри полікультурної освіти та перекладу, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Рогач Л. В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Фабіан М. П. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Чендей Н. В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Чик Д. Ч. – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов і методики їх викладання, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet

Вченою радою Державного вищого навчального закладу

«Ужгородський національний університет», протокол № 3 від 21.11.2022 року.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 23097-12927Р,

видане Державною реєстраційною службою України 10.01.2018 р.

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

Офіційний сайт видання: www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua

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

ISSN 2663-4880 (print)
ISSN 2663-4899 (online)

© Ужгородський національний університет, 2022

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

ГЕРМАНСЬКІ МОВИ

Матович О.О., Онищук І.Ю. ФУНКЦІОНУВАННЯ МОВЛЕННЄВОЇ ВЕРСІЇ ЛСП FACE В ОПИСІ ПЕРСОНАЖІВ-ІНОПЛАНЕТЯН (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИХ ОПОВІДАнь Р. БРЕДБЕРІ «МАРСІАНСЬКІ ХРОНІКИ»).....	7
Ніжнік Л.І. КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА ДЛЯ ОПИСУ КОНЦЕПТУ СУМНІВ.....	12
Олійник Л.В., Тарасенко О.Ю. СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЛАКУН У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ ТВОРУ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «ДВАНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ»	18
Остапчук І.І., Лобова О.К., Кукушкін В.В. КОНЦЕПТОСФЕРА WEATHER В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ.....	22
Павлюк Х.Т. ЕКОНОМІЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ.....	27
Porovich E.S., Tomenko M.G., Mykeshova G.P., Vorobiova E.V. THE FUNCTIONING OF “ABSOLUTE” VERBS IN THE ENGLISH BELLE-LETTRES TEXTS.....	31
Рій М.М. МОВЛЕННЄВИЙ ЖАНР «ЗАКОН»: ЛІНГВОПРАГМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ).....	36
Савченко О.В. ВІЛЬНИЙ ПІДХІД У ВИКЛАДАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ.....	42
Sivaieva O.S. PRESENTATION OF <i>HEALTH</i> IN THE MEDIA.....	49
Soroka Boyacioglu L.T., Kolych Kh.B. SEMELFACTIVE VERBS AND ACTIVITIES: CORPUS-CONTEXTUAL AND COMPARATIVE ANALYSIS.....	54
Stefanova N.O. UNDERSTANDING OF THE CONCEPT GOOD IN THE CONTEXT OF THE NOOSPHERE DOCTRINE.....	58
Tkatschuk N.O., Malaschewsjska I.Ja. TEMPORALE KONSTRUKTIONEN DES DEUTSCHEN ALS MITTEL DER TEMPORALEN INTERPRETATION VON SÄTZEN	63
Tsapro G.Yu., Slipepushova A.I. FAMILY DISCOURSE IN ANIMATED SERIES.....	71

РОЗДІЛ 2

ФІННО-УГОРСЬКІ ТА САМОДІЙСЬКІ МОВИ

Талабірчук О.Ю. ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК УМІнь ГОВОРІННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З УГОРСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ.....	76
--	----

РОЗДІЛ 3

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Гнедкова О.Г., Авдєєва С.О., Шищук І.О. ВІДТВОРЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ.....	82
Логінова Л.В., Хугак А.Ш. ПЕРЕКЛАД АНГЛОМОВНИХ ЮРИДИЧНИХ ТЕРМІНІВ У МОРСЬКІЙ СФЕРІ.....	87
Овчаренко Л.М. ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ СКЛАДНИК ЛІНГВОЕТНІЧНОГО БАР'ЄРУ І ЙОГО ВРАХУВАННЯ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ.....	91
Опуг М., Dobrovolska S., Panchyshyn S. HANDLING DIFFICULTIES OF TRANSLATING IDIOMS AND METAPHORS.....	98
Ostapenko S.A. TRANSPOSITION APPLICATION IN THE UKRAINIAN TRANSLATION OF “CORALINE” BY NEIL GAIMAN.....	102
Підгрушна О.Г. МОВНІ ТА ПОЗАМОВНІ АСПЕКТИ ЛОКАЛІЗАЦІЇ МУЛЬТСЕРІАЛІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА ПРИКЛАДІ АНГЛОМОВНОГО МУЛЬТСЕРІАЛУ MY LITTLE PONY: FRIENDSHIP IS MAGIC).....	107
Прятничка Т.В., Авраменко Н.В., Дуда О.І. АНАЛІЗ ЗАСОБІВ ПЕРЕКЛАДУ ПРЕЗЕНТНИХ ФОРМ CONTINUOUS УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....	116
Rybina N.V., Koshil N.Ye., Huryla O.S. LEGAL ENGLISH AND ADAPTED LEGAL TEXTS IN THE ASPECT OF TRANSLATION INTO UKRAINIAN.....	121
Рябокін Н.О., Прохор О.А. WHITE PAPER ЯК ЖАНР ТЕКСТУ.....	124

Ткачівська М.Р. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ІСТОРИЧНО МАРКОВАНОЇ ЛЕКСИКИ В РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «КОХАНЦІ ЮСТИЦІЇ»	130
Udovichenko H., Pokulevska A. INTERTEXTUALITY AND QUALITY OF TRANSLATION.....	136
Шум О.В. АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ХУДОЖНЬОГО ОПИСУ М. ЛЕВИЦЬКОЇ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДАХ (НА ОСНОВІ РОМАНУ «КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ»)	141

РОЗДІЛ 4

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Гажева І.Д. АВТОЕКФРАСИС У СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ	147
Kuzu Fatih. GENERAL FEATURES OF GARIP POETRY IN TURKISH LITERATURE OF THE REPUBLIC PERIOD.....	154
Меленчук О.В. З ІСТОРІЇ ЗАСНУВАННЯ ТА ДІЯЛЬНОСТІ «ТОВАРИСТВА ВЧИТЕЛІВ ВИЩИХ ШКІЛ ІМЕНІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У ЧЕРНІВЦЯХ» НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.	158

РОЗДІЛ 5

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Лощинова І.С. МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ У РОМАНІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «Я ЗНАЮ, ЩО ТИ ЗНАЄШ, ЩО Я ЗНАЮ...».....	163
Люклян М.І. ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ.....	168
Поліщук В.Т. ОБРАЗ ГЛАФІРИ ПСЬОЛ У ТВОРАХ ЛІТЕРАТУРНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ.....	174

РОЗДІЛ 6

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Москальов Д.П., Горовська К.В. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ КАЙДАН: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ.....	183
Нестерук С.М. «ІНТЕРНУВАННЯ» ЯК НОВА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА У РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ».....	189
Пікун Л.В., Коваленко Г.В. ОСОБЛИВОСТІ УСВІДОМЛЕННЯ ПЕКЛА У «БОЖЕСТВЕННІЙ КОМЕДІЇ» ДЕНТЕ АЛІГ'ЄРІ Й У СЕРІАЛІ «ГРА В КАЛЬМАРА».....	195
Стельмах М.Ю. ВІДОБРАЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ В ІРАНСКИХ НАРОДНИХ ЧАРІВНИХ КАЗКАХ.....	200
Черкашина Т.Ю., Бєлявська М.Ю., Сатановська Г.С. ГУСТАТИВИ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО ПІЗНАННЯ В РОМАНІ <i>ТОКІЙСЬКА НАРЕЧЕНА</i> АМЕЛІ НОТОМБ.....	204
Шостак О.Г. ПРОБЛЕМАТИКА ГЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРОДУ АНІШНААБЕ У РОМАНІ ЛУЇЗ ЕРДРИЧ «СЛІДИ».....	210

РОЗДІЛ 7

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Голубішко І.Ю. ХУДОЖНІЙ ТВІР У СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ: ЛІТЕРАТУРА І ПЛАСТИЧНІ ФОРМИ.....	216
Новик О.П. ПОВСЯКДЕННЯ І МАРКЕРИ ЕПОХИ В ТВОРАХ СЕРГІЯ ОКСЕНИКА ТА ІРЕНИ ДОУСКОВОЇ.....	221
Починок Л.І. ТРЕВЕЛОГ У ЛІРИЦІ АДАМА МІЦКЕВИЧА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	226

РОЗДІЛ 8

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Анхим О.І. ТРАНСНАЦІОНАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ І ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	231
--	-----

РОЗДІЛ 9

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Павлова А.К. МОРАЛЬНИЙ ІДЕАЛ ЯК ОСОБИСТІСНИЙ ІМПЕРАТИВНИЙ ПРОСТІР: АСПЕКТИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЦІННІСНО-ОРІЄНТАЦІЙНОЇ ФУНКЦІЇ ЛІРО-ЕПІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ.....	236
Шимків Я.В. ПИТАННЯ ПОХОДЖЕННЯ ПАРЕМІЙ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА.....	241

CONTENTS

SECTION 1**GERMANIC LANGUAGES**

Matovych O.O., Onyshchuk I.Yu. LEXICAL SEMANTIC FIELD (LSF) FACE FUNCTION IN THE DESCRIPTION OF ALIEN CHARACTERS (BASED ON R. BRADBURY'S "MARTIAN CHRONICLES").....	7
Nizhnik L.I. CONCEPTUAL METAPHOR FOR DESCRIPTION OF CONCEPT DOUBT.....	12
Oliinyk L.V., Tarasenko O.Yu. METHODS OF TRANSLATING SOCIO-CULTURAL LACUNAE IN THE GERMAN TRANSLATION OF YURI ANDRUHOVYCH'S WORK "THE TWELVE HOOPS"	18
Ostapchuk I.I., Lobova O.K., Kukushkin V.V. CONCEPTOSPHERE WEATHER IN ENGLISH LINGUOCULTURE..	22
Pavliuk Kh.T. ECONOMIC TERMINOLOGY IN THE ENGLISH LANGUAGE.....	27
Popovich E.S., Tomenko M.G., Mykeshova G.P., Vorobiova E.V. THE FUNCTIONING OF "ABSOLUTE" VERBS IN THE ENGLISH BELLE-LETTRES TEXTS.....	31
Rii M.M. SPEECH GENRE "LAW": LINGUOPRAGMATIC MODELING (BASED ON GERMAN LANGUAGE MATERIAL).....	36
Savchenko O.V. UNPLUGGED APPROACH TO TEACHING ENGLISH.....	42
Sivaieva O.S. PRESENTATION OF <i>HEALTH</i> IN THE MEDIA.....	49
Soroka Boyacioglu L.T., Kolych Kh.B. SEMELFACTIVE VERBS AND ACTIVITIES: CORPUS-CONTEXTUAL AND COMPARATIVE ANALYSIS.....	54
Stefanova N.O. UNDERSTANDING OF THE CONCEPT GOOD IN THE CONTEXT OF THE NOOSPHERE DOCTRINE.....	58
Tkatschuk N.O., Malaschewsjska I.Ja. TEMPORAL CONSTRUCTIONS OF GERMAN AS A MEANS OF TEMPORAL INTERPRETATION OF SENTENCES.....	63
Tsapro G.Yu., Sliepushova A.I. FAMILY DISCOURSE IN ANIMATED SERIES.....	71

SECTION 2**FINNO-UGRIC AND SAMOYEDIC LANGUAGES**

Talabirchuk O.Yu. FORMATION AND DEVELOPMENT OF SPEAKING SKILLS AT THE LESSONS OF HUNGARIAN AS A FOREIGN LANGUAGE.....	76
--	----

SECTION 3**TRANSLATION STUDIES**

Hniedkova O.H., Avdieieva S.O., Shyshuk I.O. REPRODUCTION OF PHRASEOLOGISMS OF BIBLICAL ORIGIN WHEN TRANSLATED INTO THE UKRAINIAN LANGUAGE.....	82
Lohinova L.V., Khutak A.Sh. TRANSLATION OF ENGLISH LEGAL MARITIME TERMINOLOGY.....	87
Ovcharenko L.M. ETHNOCULTURAL COMPONENT OF THE LINGUISTIC AND ETHNIC BARRIER AND ITS CONSIDERATION IN THE TRANSLATION PROCESS.....	91
Opyr M., Dobrovolska S., Panchyshyn S. HANDLING DIFFICULTIES OF TRANSLATING IDIOMS AND METAPHORS.....	98
Ostapenko S.A. TRANSPOSITION APPLICATION IN THE UKRAINIAN TRANSLATION OF "CORALINE" BY NEIL GAIMAN.....	102
Pidhrushna O.H. LINGUISTIC AND EXTRALINGUISTIC ASPECTS OF ENGLISH ANIMATION SERIES LOCALIZATION IN UKRAINIAN (BASED ON "MY LITTLE PONY: FRIENDSHIP IS MAGIC").....	107
Piatnychka T.V., Avramenko N.V., Duda O.I. ANALYSIS OF PRESENT CONTINUOUS VERB FORMS TRANSLATION MEANS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE.....	116
Rybina N.V., Koshil N.Ye., Hyryla O.S. LEGAL ENGLISH AND ADAPTED LEGAL TEXTS IN THE ASPECT OF TRANSLATION INTO UKRAINIAN.....	121
Riabokin N.O., Prokhor O.A. WHITE PAPER AS A TEXT GENRE.....	124
Tkachivska M.R. FEATURES OF THE TRANSLATION OF HISTORICALLY MARKED VOCABULARY IN YU. ANDRUHOVYCH'S NOVEL "LOVERS OF JUSTICE".....	130

Udovichenko H., Pokulevska A. INTERTEXTUALITY AND QUALITY OF TRANSLATION.....	136
Shum O.V. INDIVIDUAL STYLE OF THE ARTISTIC DESCRIPTION BY M. LEVYTSKA IN THE ORIGINAL AND TRANSLATIONS (BASED ON THE NOVEL “A SHORT HISTORY OF TRACTORS IN UKRAINIAN”).....	141

**SECTION 4
LITERATURE STUDIES**

Hazheva I.D. AUTOEKPHRASIS IN CONTEMPORARY PAINTING.....	147
Kuzu Fatih. GENERAL FEATURES OF GARIP POETRY IN TURKISH LITERATURE OF THE REPUBLIC PERIOD.....	154
Melenchuk O.V. FROM THE HISTORY OF THE ESTABLISHMENT AND ACTIVITY OF THE “SKOVORODA SOCIETY OF HIGHER SCHOOL TEACHERS IN CHERNIVTSI” AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.....	158

**SECTION 5
UKRAINIAN LITERATURE**

Loshchynova I.S. LANGUAGE AND STYLISTIC MEANS IN IREN ROZDOBUDKO'S NOVEL “I KNOW WHAT YOU KNOW, WHAT I KNOW”.....	163
Liuklian M.I. , AESTHETIC PARADIGM OF FRAGMENTARY PROSE.....	168
Polishchuk V.T. THE IMAGE OF GLAFIRA PSIOL IN THE WORKS OF LITERARY SHEVCHENKO STUDIES.....	168

**SECTION 6
LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES**

Moskalov D.P., Horovska K.V. THE EVOLUTION OF THE SHACKLES GENRE: FROM THE ORIGINS TO THE PRESENT.....	183
Nesteruk S.M. “INTERNMENT” AS A NEW CULTURAL PRACTICE IN H. MULLER’S NOVEL “THE SWING OF BREATH”.....	189
Pikun L.V., Kovalenko H.V. THE PECULIARITIES OF HELL CONCEPTUALIZATION IN “DIVINE COMEDY” BY DENTE ALIGHIERI AND SERIES “THE SQUID GAME”.....	195
Stelmakh M.Yu. REPRESENTATION OF THE CATEGORY OF TIME IN IRANIAN FOLK MAGIC TALES.....	200
Cherkashyna T.Yu., Bieliavska M.Yu., Satanovska H.S. GUSTATIVES AS A MEANS OF INTERCULTURAL COGNITION IN THE NOVEL <i>NI ÈVE, NI ADAM</i> BY AMELIE NOTOMB.....	204
Shostak O.H. ANISHINABE GENDER PECULIARITIES IN “TRACKS” BY LOUISE ERDRICH.....	210

**SECTION 7
COMPARATIVE, HISTORICAL AND TYPOLOGICAL LINGUISTICS**

Holubishko I.Yu. ARTISTIC WORK IN THE SYSTEM OF ARTS: LITERATURE AND PLASTIC FORMS.....	216
Novyk O.P. EVERYDAY LIFE AND ERA MARKERS IN THE WORKS OF SERHIY OKSENYK AND IRENA DOUSKOVA.....	221
Pochynok L.I. TRAVELOGUE IN THE LYRICS OF ADAM MICKIEWICZ AND LESIA UKRAINKA.....	226

**SECTION 8
LITERARY THEORY**

Ankhym O.I. TRANSNATIONAL LITERATURE: THE PROBLEM OF DEFINITION AND PREMISES OF THE RESEARCH.....	231
--	-----

**SECTION 9
FOLKLORISTICS**

Pavlova A.K. THE MORAL IDEAL AS A PERSONAL IMPERATIVE SPACE: ASPECTS OF THE IMPLEMENTATION OF THE VALUE-ORIENTATIONAL FUNCTION OF LYRIC-EPIC FOLKLORE.....	236
Shymkiv Ya.V. THE ORIGIN OF PAREMIAS IN IVAN FRANKO’S FOLKLORE.....	241

РОЗДІЛ 1 ГЕРМАНСЬКІ МОВИ

УДК 811.111'42:82

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.1>

ФУНКЦІОНУВАННЯ МОВЛЕННЕВОЇ ВЕРСІЇ ЛСП FACE В ОПИСІ ПЕРСОНАЖІВ-ІНОПЛАНЕТЯН (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИХ ОПОВІДАНЬ Р. БРЕДБЕРІ «МАРСІАНСЬКІ ХРОНІКИ»)

LEXICAL SEMANTIC FIELD (LSF) FACE FUNCTION IN THE DESCRIPTION OF ALIEN CHARACTERS (BASED ON R. BRADBURY'S "MARTIAN CHRONICLES")

Матович О.О.,

orcid.org/0000-0003-1430-8463

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри іноземних мов гуманітарних факультетів
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Онищук І.Ю.,

orcid.org/0000-0003-4032-3237

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов гуманітарних факультетів
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

У статті на матеріалі циклу науково-фантастичних оповідань Р. Бредбері «Марсіанські хроніки» аналізується специфіка функціонування мовленнєвої версії лексико-семантичного поля FACE у створенні образів персонажів-інопланетян. Шляхом суцільної вибірки було отримано 164 контексти портретних описів персонажів науково-фантастичних оповідань. Нами виділено, що портретні вкраплення (89,4%) превалюють над портретними описами (1,4%), що обумовлено жанровою специфікою досліджуваних творів. Такий прийом є характерним для сучасної літератури та сприяє створенню динамічності оповідання, а також служить сюжетною і структурною ланкою за рахунок частих повторень і уточнень портретних характеристик персонажів. Було виявлено, що персонажі нерівномірно представлені у текстах оповідань і портретні описи людей є вдвічі частотнішими за портретні описи інопланетян (66% проти 31%), проте опису зовнішності персонажів-інопланетян приділяється більше уваги. Частий опис специфічних рис зовнішності актантів-інопланетян та протиставлення її зовнішності землян сприяє створенню достовірності утопічної, контрфактної дійсності. Число конститuentів ЛСП "FACE" склало 211 одиниць, найбільш актуалізованими є зони: «очі», «обличчя в цілому», «рот». Конституенти даних груп беруть безпосередню участь у реалізації прийому лексичного дистантного повтору, що висуває на перший план певні риси зовнішності (образотворчі деталі) інопланетних актантів, таким чином надаючи їм об'єм та реалістичність. В нашому випадку актуалізуються наступні риси зовнішності персонажів: жовті очі, коричнева шкіра, маска із прорізами очей та рота. Конституенти ЛСП у виборці також номінують погляди, мімічні рухи як комунікативні реакції або соціальні прояви (сміх, посмішки), що мають на меті отримання інформації та оцінку ситуації (погляди), або є вербалізаціями неспецифічних емоційних станів. Вербалізації конститuentами ЛСП проявів емоцій інопланетних персонажів у виборці відсутні, оскільки розкриття психоемоційного стану дійових осіб є нехарактерним для наукової фантастики як літературного жанру.

Ключові слова: наукова фантастика, лексико-семантичне поле, портретний опис, контрфактність, очуднення.

Lexical semantic field FACE (LSF) and the specific role of its speech version in portraying alien characters in R. Bradbury's "Martian Chronicles" are studied in the article. By means of continuous sampling we received 164 context cards with the examples of portrait descriptions of science fiction alien characters. In the research we accentuate that portrait description created by gradually accumulated traits prevails over full portrait descriptions (89,4% and 1,4% respectively) which determined by genre specifics of the texts under analysis. Such technique is characteristic of modern literature and actualizes the text coherence while adding dynamics to the story. The frequent repetition and portrait explications of the personages also enhance the dramatic effect and is deliberately employed by the author. The study demonstrates uneven representation of the personages in the analysed texts, where the bulk of portrait descriptions of human characters is twice as large as that of alien characters (66% and 31% respectively). Alien portrait descriptions, though, get more attention. Frequent repetition of specific features of alien appearance compared and contrasted to that of human characters helps create a credible utopian counterfactual reality. The lexical semantic field "FACE" comprises 211 constituents, with "eyes", "face proper", "mouth" being the most actualized zones. Constituents of these three groups take direct part in the realisation of lexical distant repetition, a stylistic device which puts to forefront certain features of alien appearance (artistic details) thus giving these personages dimension and realism. The data indicates that the following features are actualised:

yellow eyes, brown skin, masks with slots for eyes and mouth. The "FACE" constituents also nominate visual behaviour, facial expressions as communicative reactions (laugh, smiles) or social behaviour which may aim at obtaining information and making judgment about situations (glances) or may act as nominations of non-specific emotional conditions. In our analysis we do not explore any explication of specific emotional states of alien characters in which is conditioned by the genre of the studied texts: description of psychoemotional condition of the personages is not typical of science fiction as a literature genre.

Key words: science fiction, lexical semantic field, portrait description, counterfactuality, estrangement

У передмові до своєї книги "Science Fiction: It's Criticism and Teaching" Патрік Партіндер справедливо зазначає, що жоден критик чи автора початку XIX ст. здатен був би «зрозуміти задоволення, яке сучасний читач індустріального світу знаходить у науково-фантастичних творах; наукова фантастика могла зайняти видатне місце в літературі лише у XX ст. з його стрімкими соціальними змінами та відкриттям перспектив та загроз сучасних технологій» [9, XIII]

Наукова фантастика як жанр представляє собою своєрідний синтез науковості та образності в художньому тексті [5, с. 108]. Неоднозначність терміну «наукова фантастика», вперше запропонованого Гюґо Гернсбеком у 1926 р., разом із зростаючою популярністю жанру, спонукала дослідників надати йому лаконічне та точне визначення.

Говорячи про значення терміну "science fiction", Ерік Рабкін зазначає: «Цим терміном позначають подорож до Лапути з Подорожей Гулівера (the term has ...been made to include voyage to Laputa in Huliver's Travels), ... оповідання про роботів Айзека Азімова, що їх побудовано на строгій логіці (rigorously logical tales як robotics tales of Isaac Asimov), ліричні "Марсіанські Хроніки" Бредбері (the swiftly lyrical romanticism of Ray Bradbury in "The Martian Chronicles"), ... романи-попередження та передбачення, романи про альтернативний часовий потік» [10, с. 90].

В даній роботі, наслідуючи Г. О. Олейникову, ми використовуємо наступне визначення: «наукова фантастика (далі НФ) – це різновид літератури, що відображає особливий тип художнього мислення та виконує функцію художнього розкриття реальності, базуючись на трансформації емпіричного світу» [5, с. 108].

Як і будь-який інший літературний твір, з лінгвістичної точки зору НФ твір є перш за все цілим завершеним текстом – складною функціональною системою, організованою відповідно до певних комунікативних завдань. Вслід за О. О. Калинюк трактуємо текст як систему з позиції його композиційно-мовленнєвої будови, а саме, як упорядковану сукупність таких текстових одиниць, як композиційно-мовленнєві форми (КМФ), кожна з яких виступає як один із елементів даної стилістичної системи [1, с. 45].

Головний інтерес нашого дослідження представляє КМФ «опис», зокрема, портретний опис як вид даної КРФ. Портретний опис відіграє провідну роль у створенні образу персонажа літературного твору, адже «портрет передбачає розкриття людської особистості – характеру, психології..., тобто створення образу... людини» [3].

Образи персонажів створюються за допомогою певних лексичних одиниць, що їх об'єднано семантичною спільністю? Сукупність лексичних одиниць, об'єднаних за спільною семантичною ознакою, таких, що знаходяться у парадигматичних відносинах та номінують явища за понятійною, предметною чи функціональною властивістю, носить назву «лексико-семантичне поле».

Мета даного дослідження – аналіз лексики, що входить до складу лексико-семантичного поля FACE (далі ЛСП), яка в рамках художнього твору бере участь у створенні образу персонажа-інопланетянина, а саме у портретному описі. Матеріалом дослідження послужили 15 оповідань Р. Бредбері з циклу «Марсіанські хроніки».

Рей Бредбері є одним із найвідоміших американських письменників-фантастів XX ст., чий твори характеризуються впізнаваним емоційним та психологічним стилем. Оpubлікований у 1950 р., його цикл оповідань «Марсіанські хроніки» став справжньою віхою у розвитку наукової фантастики та, за словами Ендрю Олдхема, «перевизначив Марс та людство у науковій фантастиці повоєнної Північної Америки» [8, с. 142]. Р. Бредбері вдалося надати нового звучання «низькопробній» науково-фантастичній тематиці з її інопланетними агресорами, телепатією, масовим гіпнозом, роботами, ракетами, супер-інопланетянами, та ін. «Бредбері взяв ідею про Марс та марсіан та дав нам філософське прочитання Червоної планети, зробивши сюжет про інопланетне вторгнення класикою НФ оповідань та журналів» [8, с. 143].

В процесі аналізу досліджуваних оповідань виявили, що представленість персонажів у текстах оповідань є нерівномірною. Так, портретні описи людей становлять 66%, інопланетян – 31%, роботів – 3%.

Хоча особливістю наукової фантастики є зображення контрфактної іншосвітньої дійсності, що включає у тому числі міжпланетні подо-

рожі та простори, населені інопланетними істотами, у центрі уваги завжди залишається людина, її поведінка та взаємодія з нестандартною дійсністю. Таким чином, чисельне переважання портретних описів актантів-людей є реалізацією принципу антропоцентричності, що «визначає людину як гносеологічний центр і визнає особливу роль людини в реальності». [6, с. 18].

Незважаючи на загальне домінування образів актантів-людей у НФ оповіданнях, опису зовнішності персонажів-інопланетян приділяється більше уваги.

Цей факт, на нашу думку, пояснюється звичністю людських образів (нехай навіть і поміщених у незвичні умови) порівняно з образами інопланетних персонажів, які є втіленням іншої реальності. Тому частий опис специфічних рис зовнішності актантів-інопланетян, особливо у протиставленні стандартній людській зовнішності, сприяє створенню достовірності утопічної, контрфактної дійсності. В нашому випадку цей ефект посилюється максимальною наближеністю персонажів-марсіан до людей: на відміну від багатьох інших НФ творів, в оповіданнях Р. Бредбері вони наділені зовнішніми та психологічними ознаками, притаманними людям – статурою, рисами обличчя, здатністю відчувати емоції, та ін.

З метою вивчення специфіки зображення інопланетних персонажів було відібрано та проаналізовано 164 портретних описи вищевказаних персонажів.

Під портретним описом у роботі розуміємо «різновид КРФ «опис», предметом зображення у якому виступає літературний персонаж, його зовнішній вигляд, одяг, манера поведінки, зокрема мовленнєвої, психоемоційні реакції на навколишній світ» [2, с. 46], але, згідно з специфікою дослідження, беремо до уваги лише зовнішність персонажів.

За одиницю обчислення у цій роботі приймається текстовий фрагмент, що містить лексикографічно зареєстровані номінації, які називають обличчя/частину обличчя або немімічні зміни обличчя /його частини.

She stood silently looking out into the great shallow distances of sea bottom, as if recalling something, her yellow eyes soft and moist, "Drink to me only with thine eyes, and I will pledge with mine," she sang, softly, quietly, slowly (MC/Ylla p. 3).

У наведеному контексті виділений шрифтом фрагмент – опис очей інопланетянки – трактуємо як одну одиницю портретного опису, в даному випадку це характеристика одного аспекту зов-

нішності (відповідно, говоримо про портретне вкраплення – ПВ).

Під портретним малюнком (ПМ) розуміємо характеристику двох різних аспектів персонажа. Під розгорнутим портретним описом (РПО) розуміємо характеристику трьох і більше аспектів зовнішності персонажів, при цьому хоча б два з них повинні належати до різних зон обличчя.

Усі конституенти мовленнєвої версії ЛСП нерівномірно розподіляються між портретними вкрапленнями (89,4%), портретними малюнками (9,1%) та розгорнутими портретними описами (1,5%). Оскільки частина контекстів ПО (1,5%) є описом об'ємних сюжетних сцен і містить групові портретні описи декількох інопланетних актантів, кількість лексичних одиниць, що входять до складу текстової вибірки, не збігається з кількістю контекстів вибірки і становить 211 конститuentів.

Як бачимо, дослідження науково-фантастичної прози підтверджує актуальну для сучасної літератури тенденцію до створення легких і динамічних портретних описів за рахунок накопичення окремих портретних штрихів, що їх розсосереджено по тексту.

Основною жанровою характеристикою науково-фантастичного твору є зображення контрфактної, іншосвітньої реальності. На думку Г. А. Олійникової, очуднення зображуваного в НФ тексті світу в цілому, та очуднення персонажів як компонентів контрфактного світу зокрема, відбувається в результаті зсуву [4, с. 115]. У цьому контрфактність персонажів досягається шляхом усунення тілесної складової образу, психічної складової (паранормальні здібності), або за допомогою синтезу зазначених характеристик [4, с. 117].

У нашому дослідженні предметом інтересу та вивчення є очуднення саме тілесної компоненти образу персонажа.

У процесі дослідження всі конституенти, що беруть участь в описах зовнішності актантів-інопланетян, були класифіковані відповідно до зон обличчя за такими групами (у порядку зменшення частотності): «очі / eyes» (112), «обличчя в цілому / face proper» (44) «рот/mouth» (34), «лоб/forehead» (7), «щоки / cheeks» (3), «подбородок/chin» (3), (див. табл. 1).

До складу груп увійшли лексичні одиниці, що номінують обличчя та частини обличчя, що характеризують природний колір та стан шкіри, зміни кольору обличчя, а також різні вирази (facial expressions) та мімічні рухи обличчя та його частин при емоційних переживаннях.

Розподілення конститuentів мовленнєвої версії ЛСП FACE у відповідності до опису зовнішності персонажів-інопланетян

Ранг. №	Зони обличчя	Кіл-ть конститuentів	%
1	“очі / eyes”	112	53,08
2	“обличчя в цілому / face proper”	44	20,85
3	“рот / mouth”	43	20,38
4	“лоб / forehead”	7	3,32
5	“щоки / cheeks”	3	1,42
5	“підборіддя / chin”	2	0,95
	Всього:	211	100,0

Властиве портретним малюнкам і вкрапленням повторення певних лексичних одиниць з метою уточнення портретних характеристик персонажів реалізується у прийомі лексичного дистантного повтору – стилістичному засобі, яке актуалізує і висуває на перший план певну рису зовнішності чи манеру поведінки персонажа, таким чином надаючи літературним героям об’єм та реалістичність.

У нашій вибірці конститuentи ЛСП, що входять до складу груп “очі / eyes”, “обличчя в цілому / face proper”, “рот/mouth” (34), актуалізують певні риси зовнішності персонажів (образотворчі деталі): жовті очі, коричнева шкіра, маска із прорізами очей та рота. В свою чергу, представленість конститuentів груп “лоб/forehead”, “щоки / cheeks”, та “підборіддя/chin” є надто незначною для відігравання помітної ролі у створенні інопланетних ПО.

Розглянемо перелічені портретні показники докладніше.

Особливістю образів інопланетних персонажів є їхнє сюжетне та портретне протиставлення образам людським. При цьому очуднення персонажів реалізується у зовнішніх ознаках. У досліджуваному циклі оповідань основною особливістю очей інопланетян є їх колір та форма (gold/yellow coin eyes), які протиставляються блакитним очам людей.

Mr. and Mrs. K had lived by the dead sea for twenty years <...> Mr. and Mrs. K were not old. They had the fair, brownish skin of the true Martian, the yellow coin eyes, the soft musical voices. (MC/Ylla p. 2);

"I dreamed about a man." "A man?" "A tall man, six feet one inch tall." "How absurd; a giant, a misshapen giant." "Somehow" – she tried the words – "he looked all right. In spite of being tall. And he had – oh, I know you'll think it silly – he had blue eyes!" "Blue eyes! Gods!" cried Mr. K. "What'll you dream next? I suppose he had black hair?" "How did you guess?" (MC/Ylla p. 3).

Створення ефекту очуднення персонажів НФ творів за допомогою підкреслення їхньої зовнішньої відмінності від стандартної людської зовнішності є найбільш очевидним прийомом створення іншосвітньої контрфактної реальності [4, с. 134]. В даному контексті вищезгадане оповідання “Ylla” демонструє цікаву особливість. Тут ефект очуднення передано з точки зору інопланетних актантів та реалізується за допомогою зображення зовнішності землянина як нестандартної та дивної. При цьому така несхожість викликає протилежні по знаку почуття протагоністів-марсіан: зацікавленість та симпатія (Ylla K) та ворожість і несприйняття (Mr. K).

У оповіданнях Р. Бредбері обличчя марсіан має дві важливі особливості. По-перше, воно здатне змінюватися, трансформуватися і приймати будь-який образ (в основному людський, незалежно від статевої приналежності), отримуючи необхідну інформацію за допомогою телепатії.

Так, у оповіданні “The Third Expedition” марсіани набувають вигляду покійних членів сімей космонавтів з метою знищити «чужих»:

The mayor made a little sad speech, his face sometimes looking like the mayor, sometimes looking like something else. Mother and Father Black were there, with Brother Edward, and they cried, their faces melting now from a familiar face into something else. Grandpa and Grandma Lustig were there, weeping, their faces shifting like wax, shimmering as all things shimmer on a hot day (MC, p. 18).

У оповіданні “The Martian” здатність змінювати свій вигляд відповідно до телепатично зчитуваних очікувань і спогадів, виявляється фатальною для протагоніста-марсіаніна: не впоравшись з великим потоком інформації (спогадів людей, що живуть на Марсі, про давно втрачених або померлих близьких) він гине, зазнавши ряду трансформацій на очах у шокованої публіки. Приклад:

As for Tom, he was trembling and shaking violently. The crowd thickened about him, putting

out their wild hands, seizing and demanding. Tom screamed. Before their eyes he changed. He was Tom and James and a man named Switchman, another named Butterfield; he was the town mayor and the young girl Judith and the husband William and the wife Clarisse. He was melting wax shaping to their minds. <...> He screamed, threw out his hands, his **face dissolving to each demand**. "Tom!" cried LaFarge. "Alice!" another. "William!" (MC, p. 50);

Across the open plaza leading to the landing, the one figure ran. It was not Tom; it was only a running shape **with a face like silver shining in the light of the globes dustered about the plaza** (MC, p. 49).

Ще однією особливістю зовнішності у марсіан з оповідання "The Off-Season" є маска, що носить на обличчі. У цьому оповіданні, дія якого відбувається після завоювання (заселення) Марса людьми, а також після епідемії хвороби, від якої загинула більшість марсіан, вони (корінні жителі) постають ослабленими та крихкими, майже безтілесними, тому маска – необхідна частина їхньої зовнішності.

The mask was rigid and carved and cold and sightless. "Prepare your place of food," said the voice softly. "And take this" (MC, p. 54).

He heard his wife say, "Sam. A friend of yours to see you." Sam whirled to see **the mask seemingly floating in the wind**. "So you're back again!" And Sam held his broom like a weapon. **The mask nodded**. It was **cut from pale blue glass** and was fitted above a thin neck; under which were blowing loose robes of thin yellow silk (MC, p. 61).

Крім аспекту зовнішності маски інопланетян є також способом відображення емоцій на обличчях персонажів:

The little town was full of people drifting in and out of doors, saying hello to one another, wearing golden masks and blue masks and crimson masks for pleasant variety, masks with silver lips and bronze eyebrows, masks that smiled or masks that frowned, according to the owners' dispositions (MC, p. 10).

У згаданому вище оповіданні "The Off Season" спостерігаємо ще одну особливість, яку можна розцінювати як результат деякого роду "еволюції" актантів-марсіан. На відміну від перших опові-

дань циклу, де відмінною рисою даних персонажів були коричнева шкіра і жовті очі ("Wait a minute." The captain sat back. "You look like a regular Martian. **Yellow eyes. Brown skin.**" (MC, p. 11)), в даному оповіданні марсіани характеризуються сріблястою шкірою та блакитними очима:

He did not see them at first. <...> In the blue light ships were blue dark images, masked men, men with **silvery faces, men with blue stars for eyes, men with carved golden ears** <...> (MC, p. 53).

Така зміна зовнішнього вигляду не коментується автором тексту, але може бути результатом перенесеного захворювання.

Окрім актуалізації зовнішності інопланетних актантів конституенти ЛСП представляють собою вербалізації поглядів, мімічних рухів, що є комунікативної реакцією, соціальними проявами (сміх, посмішки) які слугують для отримання інформації та оцінки ситуації (погляди), або є вербалізаціями емоційних станів, які не можуть бути визначені як конкретна емоція. Наприклад:

Now he looked at the Martian against the sky. "The stars!" he said. "The stars!" said the Martian, **looking, in turn, at Tomás**. (MC, p. 31)

"You're acting like a child." She (Ylla) lapsed back upon the few remaining remnants of chemical mist. After a moment **she laughed softly**. "I thought of some more of the dream," she confessed. (MC, p. 3)

"Who are you?" said Tomás in English. "What are you doing here?" In Martian; the stranger's **lips moved**. "Where are you going?" they said and **looked bewildered**. (MC, p. 32)

Відсутність у нашій вибірці прикладів номінації конституентами ЛСП емоцій інопланетних персонажів пояснюється тим, що для наукової фантастики як жанру "не характерне глибоке розкриття психологічного стану дійових осіб твору" [4, с. 29].

Підводячи підсумки, слід відмітити наступне: при майже 100-відсотковій людиноподібності, образи інопланетних персонажів протиставляються образам людей, часто виступаючи повною їхньою протилежністю, що представляє інтерес для подальших досліджень ПО персонажів у рамках дихотомії СВІЙ-ЧУЖИЙ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Калинюк Е. А. Виды портретного описания в научно-фантастическом тексте. *Записки з романо-германської філології*. Вип.2. Одеса: Латстар, 1997. С. 111–126.
2. Калинюк Е. А. КРФ «описание» в научно-фантастическом тексте : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Одесса, 2001. 121 с.
3. Крупчанова Л. М. Вступ до літературознавства: підручник. URL: <https://stud.com.ua/67935/literatura/tip>
4. Олейникова Г. А. Композиционно-речевые средства выражения иномирия в англоязычном научно-фантастическом тексте : дисс. ... канд. филол. наук. Одесса, 2009. 121 с.

5. Олейникова Г.А. Прием когнитивного остранения в методологии научной фантастики. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2013. Вип. 2. С. 108–114.
6. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). К.: Фітосоціоцентр, 1999. 148 с.
7. Bradbury, Ray. *The Martian Chronicles*. New York: Simon & Schuster, 2012. 256 p.
8. Oldham Andrew. *Ray Bradbury: the Martian Storyteller//The Short Story* (ed. Ailsa Cox). Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2009. P. 142–154.
9. Patrick Parrinder. *Science Fiction: It's Criticism and Teaching*. The New Accent Series. London: Routledge, 2003. 162 p.
10. Rabkin Eric. *The Fantastic in Literature / Rabkin Eri*. Princeton, NJ: Princeton UP., 1976. 124 p.

УДК 811.111'373.612.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.2>

КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА ДЛЯ ОПИСУ КОНЦЕПТУ СУМНІВ

CONCEPTUAL METAPHOR FOR DESCRIPTION OF CONCEPT DOUBT

Ніжнік Л.І.,

orcid.org/0000-0003-1411-0561

*аспірант кафедри германського, загального та порівняльного мовознавства
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*

Стаття розглядає образні мовні засоби актуалізації концепту СУМНІВ у сучасному англomовному дискурсі та встановлює ряд його конвенційних та художніх когнітивних метафор. Метод концептуальної метафори дозволяє дослідити базові кореляції свідомості, якими оперує носій при створенні лексичних засобів реалізації концепту. Метафоричні моделі «X – це Y» відображають існуючий у свідомості носіїв мови взаємозв'язок між поняттєвими сферами за рахунок висвітлення одних властивостей референта і приховування інших. Інформацію про конвенційні метафори черпаємо зі спеціальних словників, де зафіксовані усталені словосполучення та ідіоми з номінаціями сумніву, що базуються на систематичних кореляціях між явищами у нашому досвіді. Художні метафори простежуються у художніх творах, тому що вони є результатом творчої уяви автора. Стаття досліджує концептуальні метафори у сучасних англomовних художніх творах.

Інструментарій теорії концептуальної метафори дозволяє встановити зону перехресного картування для концепту СУМНІВ. Концепт СУМНІВ взаємодіє з доменами, що формують орієнтаційні метафори (ВНИЗУ, СУБ'ЄКТ СУМНІВУ В ЦЕНТРИ), онтологічні метафори (КОНТЕЙНЕР, ОБ'ЄКТ, РІДИНА, РЕЧОВИНА, ЖИВА ІСТОТА (субдомени ЛЮДИНА, РОСЛИНА, ТВАРИНА)), та структурні метафори (ЯВИЩЕ ПРИРОДИ, ХВОРОБА, КОЛІР, НЕРОЗБІРЛИВИЙ ЗВУК, ЗАПИТАННЯ, ТЯГАР, ПЛУТАНИНА, ВИГОДА). Художні метафори утворюються шляхом розширення (напр. СУМНІВ Є ЛЮДИНОЮ -> СУМНІВ Є ЛЮДИНОЮ, ЯКА НАСМІХАЄТЬСЯ), нарощування (напр. СУМНІВ Є ОБ'ЄКТОМ -> СУМНІВ Є ДЗЕРКАЛОМ) чи поєднання (напр. СУМНІВ Є РОСЛИНОЮ та СУМНІВ Є РУХОМ ВНИЗ) конвенційних метафор, і включають наступні корелятивні домени: ЇЖА, ДЗЕРКАЛО, ХВИЛЯ, ГАРЯЧА РІДИНА, ПРОТИВНИК, НАТОВП, ЛЮДИНА, КОТРА НАСМІХАЄТЬСЯ, ЗЕРНО, ПЕЛЮСТКИ РОСЛИНИ, ЩО ВІДЦВІЛА, КІТ, ХМАРА, ПОВІТРЯ, ТІНЬ, СВІТЛО, ХОЛОД.

Ключові слова: концепт, сумнів, метафора, когнітивна лінгвістика, художній дискурс.

The article examines figurative language means of actualizing the DOUBT concept in modern English discourse and establishes a number of its conventional and artistic cognitive metaphors. The method of conceptual metaphor makes it possible to investigate the basic correlations of consciousness, which are operated by a person when creating lexical means of concept realization. Metaphorical model "X is Y" reflects the relationship between conceptual spheres existing in the minds of native speakers by highlighting some properties of the referent and hiding others. We draw information about conventional metaphors from special dictionaries, which include collocations and idioms with nominations of doubt, based on systematic correlations between phenomena in our experience. Artistic metaphors are found in works of art because they are the result of the creative imagination of the author. The article explores conceptual metaphors in contemporary English-language fiction.

The conceptual metaphor theory toolkit allows establishing a cross-mapping zone for the DOUBT concept. The concept of DOUBT interacts with domains forming orientational metaphors (BELOW, SUBJECT OF DOUBT IS IN THE CENTER), ontological metaphors (CONTAINER, OBJECT, LIQUID, SUBSTANCE, LIVING BEING (subdo-

mains HUMAN, PLANT, ANIMAL)), and structural metaphors (NATURAL PHENOMENON, DISEASE, COLOR, UNINTELLIGIBLE SOUND, QUESTION, BURDEN, CONFUSION, BENEFIT). Artistic metaphors are formed by expansion (e.g. DOUBT IS A MAN -> DOUBT IS A MOCKING PERSON), elaboration (e.g. DOUBT IS AN OBJECT

-> DOUBT IS A MIRROR) or combination (e.g. DOUBT IS A PLANT and DOUBT IS MOVING DOWN) of conventional metaphors, and include the following correlative domains: FOOD, MIRROR, WAVE, HOT LIQUID, OPPONENT, CROWD, MOCKING PERSON, SEED, PETALS OF AN OUTBLOWN PLANT, CAT, CLOUD, AIR, SHADOW, LIGHT, COLD.

Key words: concept, doubt, metaphor, cognitive linguistics, artistic discourse.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку лінгвістики характеризується увагою до вивчення концепту, як «оперативної і змістової одиниці пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку, всієї картини світу, відображеної у психіці людини» [3, с. 90]. Сумнів належить до психічного та емоційного досвіду людини і реалізується у мові рядом мовних засобів. Концептуальна метафора – метод дослідження концепту СУМНІВ, що дозволяє встановити базові кореляції свідомості, якими оперує носій при створенні його лексичних засобів реалізації. Концептуальна метафора відображає образну сторону досліджуваного концепту, що «відсилає абстрактний концепт до матеріального світу» [6, с. 20]. Концептуальна метафора керується досвідом, набутим в результаті спільної діяльності етносу, вона звернена до мислення, пізнання, свідомості та концептуальних систем [1, с. 5]. Дослідження СУМНІВУ та інших концептів для опису внутрішнього світу людини дозволяє дослідити їх концептуалізацію та когнітивні ознаки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Це дослідження проводиться з урахуванням теорії концептуальної метафори, започаткованої Лакофф Дж. та Джонсон М. у праці «Метафори, якими ми живемо» (1980) та праць Кьовечеша З. (2010), який досліджує художні метафори з когнітивної точки зору. Даний підхід використовується багатьма вітчизняними дослідниками (Вербицькою А. Е. (2018), Павлюк Х. Т. (2018), Олійник Н. А. (2018)) для розгляду різних концептів, таких як DISTRESS, FEAR, SCARCITY та ін.

Концептуальні метафори – це часткове розуміння одного концепту або концептуального домену в термінах іншого концепту або концептуального домену, де перший – це цільовий концепт/домен (target domain), а останній – концептуальний референт (conceptual referent). Концепт чи концептуальний домен, що залучається для порівняння, є вихідним концептом/доменом (source domain), або концептуальним корелятом (the conceptual correlate). Загальні концептуальні ознаки, що виявляються при порівнянні референта і корелята, утворюють зону перехресного

картування (cross-mapping) [17, с. 206–207]. «Картування, чи зв'язок ментальних просторів – це розуміння того, що об'єкт чи елемент одного ментального простору відповідає об'єкту чи елементу іншого» [17, с. 13–16].

Метафоричні моделі моделі відображають «існуючий у свідомості носіїв мови взаємозв'язок між поняттєвими сферами, яку можна уявити певною формулою: «X – це Y» («X подібний Y») (Олейник 2018, с. 23). Для осмислення одного і того ж референта можуть залучатися кілька корелятів: група концептуальних корелятів, за допомогою яких осмислюється певний референт, утворює діапазон метафори (range of metaphor) [16, с. 64]. Виявлення «концептуальних елементів» здійснюється за рахунок «висвічування» певних, релевантних контексту властивостей референта і «приховуванням» інших, які не задіяні [10, с. 1513].

Метафори як вираження природної мови можливі, тому що вони є метафорами концептуальної системи людини [17, с. 35]. У концептуальній системі виділяються «конвенційні» / «усталені» та «образні» / «творчі» метафори, де перші базуються на повторюваних і «систематичних кореляціях між явищами, фіксованими в нашому досвіді» і відображаються у повсякденному вживанні мови, а другі – на творчому, індивідуальному мисленні і виявляються у дискурсі [17, с. 97]. Образні метафори мають переважно естетичну функцію, модифікують сприйняття, додають емоційного забарвлення [11, с. 84]. Для образної метафори (*image metaphor*) вихідна й цільова площини однаково структуровані самі по собі. Цим вона відрізняється від багатьох концептуальних метафор, у яких абстрактна, менш структурована площина запозичує структуру в більш конкретної, знайомої та більш структурованої площини. Усталені метафори слугують основою для інших метафор [7, с. 108].

До конвенційних метафор належать орієнтаційні (просторові), онтологічні та структурні метафори. Орієнтаційні метафори пов'язані з орієнтацією в просторі: «верх – вниз», «всередині – ззовні», «попереду – позаду», «центр – периферія», «близько – далеко», «находження десь – віддалення від чогось». Орієнтаційні метафори надають концепту просторової орієнтації: наприклад, ЩАСЛИВИЙ ЦЕ ВЕРХ – СУМНИЙ ЦЕ НИЗ [2, с. 36]. Онтологічні метафори можуть відсилати до номінації, давати кількісну оцінку, визначати аспекти розгляду, визначати причини, визначати цілі й мотивацію дій. Онтологічні метафори використовуються для позначення абстрактних

понять в значенні більш конкретних (ДУМКА – МАШИНА). Онтологічні метафори зв'язані з різними видами об'єктів. Вони формують метафоричні моделі розуму і душі та дають можливість звернути увагу на різноманітні аспекти ментального досвіду [2, с. 49–53]. Структурні метафори дають можливість використовувати одне високоструктуроване і чітко виокремлене поняття для структурування іншого. Витоки структурних метафор лежать в систематичних кореляціях між явищами, фіксованими в нашому досвіді. Розглядаючи концептуальну метафору РАЦІОНАЛЬНА СУПЕРЕЧКА – ЦЕ ВІЙНА, науковці проводять концептуалізацію поняття раціональної суперечки в більш зручних для розуміння термінах фізичного конфлікту [2, с. 97–98].

Кьовечеш З. виокремлює чотири головні когнітивні механізми поетичного переосмислення концептуальних метафор, серед яких розширення (extension), що передбачає появу у концептосфері джерела образу додаткових концептуальних складників, нарощування (elaboration), в основі якого зміна ракурсу концептуалізації, поєднання (combining) при одночасній активації декількох базових концептуальних метафор, перегляд (questioning), що ставить під сумнів доречність метафор, укорінених у повсякденній свідомості [16, с. 47].

Завдання статті – виокремити конвенційні орієнтаційні, онтологічні та структурні концептуальні конвенційні та образні метафори на позначення концепту СУМНІВ, простежити когнітивні механізми формування художніх образів.

Виклад основного матеріалу. Усталені словосполучення та ідіоматичні вживання слів, які називають концепт, зафіксовані в словниках Oxford Collocations Dictionary [23] та The Free Dictionary [26], звідки черпаємо інформацію про конвенційні кореляції для описуваного концепту. Конвенційні метафори зустрічаються в художньо-нейтральному дискурсі, тоді як образні метафори – в художньому. Об'єктом дослідження для дослідження художніх метафор є сучасна художня англійська література. Номінаціями сумніву, крім *doubt*, є лексичні одиниці, що мають однакові семи значення з *doubt*, і включають такі номінації як *doubtfulness*, *uncertainty*, *unsureness*, *disbelief*, *distrust*, *hesitancy* та інші [4, с. 169].

Орієнтаційними метафорами для концепту СУМНІВ є **DOUBT IS DOWN / СУМНІВ Є ВНИЗУ**:

(1) *deep skepticism*, *deep reservation* [23, с. 682, 651] – сумнів може розміщуватись внизу на глибині.

(2) *raise doubts*, *give rise to suspicion*, *increase uncertainty* [23, с. 237, 777, 835] – сумнів можливо збільшити, підняти, тому DOUBT IS MOVING UP / СУМНІВ Є РУХОМ ВВЕРХ.

DOUBT EXPERIENCER IS IN THE CENTER OF DOUBT / СУБ'ЄКТ СУМНІВУ В ЦЕНТРІ СУМНІВУ:

(3) “*In the midst of the vast uncertainty that surrounded him, he knew that much*” [22, с. 578] – в даному прикладі спостерігається поєднання (combining) ще з однією когнітивною метафорою DOUBT IS A LIVING BEING / СУМНІВ – ЖИВА ІСТОТА, оскільки сумнів оточує.

Онтологічними метафорами для концепту СУМНІВ є:

DOUBT IS A CONTAINER / СУМНІВ Є КОНТЕЙНЕРОМ:

(1) “*When in doubt, say Shakespeare. And when it's sport, say Michael Jordan*” [24, с. 102] – ідіома *in doubt* свідчить про те, що в сумніві можна перебувати, тому сумнів корелює з контейнером.

DOUBT IS AN OBJECT / СУМНІВ Є ОБ'ЄКТОМ:

(1) *to cast doubt*, *to throw doubt* [23, с. 237] – сумнів можливо кидати, як річ.

(2) *to remove doubt*, *to dispel doubt* [23, с. 237] – сумнів можливо пересувати, як річ.

(3) *to hide disbelief* [23, с. 220], *to harbor doubts* [23, с. 237] – сумнів можливо сховати, затаїти, як річ.

(4) *beyond / without a shadow of doubt* [23, с. 237] – сумнів, як і об'єкт, має фізичне втілення і може кидати тінь.

(5) *room for doubt* [26] – сумнів займає певне місце.

(6) *shred of doubt* [26] – сумнів як ціле, складається з частин.

(7) “*The man's voice is still cold, but I can detect a slight edge of doubt*” [9, с. 36] – сумнів має краї.

(8) Образною метафорою, що є нарощуванням (elaboration) цієї концептуальної метафори, є метафора DOUBT IS FOOD / СУМНІВ Є ЇЖЕЮ у прикладі: “*Otherwise I will carry that waft of uncertainty forever*” [9, с. 386], де сумнів має неприємний присмак, а смак є властивістю їжі.

(9) Нарощуванням (elaboration) базової метафори є кореляція DOUBT IS A MIRROR / СУМНІВ Є ДЗЕРКАЛОМ: “*What excited her about her achievement was its design, the pure geometry and the defining uncertainty which reflected, she thought, a modern sensibility*” [9, с. 67], де сумнів відображає думки суспільства.

DOUBT IS LIQUID / СУМНІВ Є РІДИНОЮ:

(1) *to be filled with misgivings* [23, с. 499] – сумнів може бути ридиною і наповнювати собою певний контейнер.

До образних метафор з цією базовою кореляцією відносяться:

(2) метафори, що утворилися через нарощування (elaboration) базової концептуальної метафори ще однією кореляцією DOUBT IS A WAVE / СУМНІВ Є ХВИЛЕЮ: “*A ripple of doubt runs through me*” [9, с. 91], “*Though cold waves of disbelief and panic kept hitting me, it all seemed highly unreal and I kept glancing around for him, struck again and again by the absence of his voice among the others...*” [25, с. 186] – в цих прикладах сумніви порівнюються з хвилями, які можуть бути різними за силою та величиною.

(3) метафори, що утворилися через поєднання (combining) базової кореляції з орієнтаційною концептуальною метафорою DOUBT IS MOVING UP / СУМНІВ Є РУХОМ ВВЕРХ: “*I know, despite all the gloom and self-doubt that bubbles up from the deep when you get dumped, that you did not represent my last and best chance of a relationship*” [14, с. 27] – в цьому прикладі сумнів порівнюється з водою, що виринає з глибини.

(4) метафори, що утворилися через розширення (extension) концептуальної метафори на DOUBT IS HOT LIQUID / СУМНІВ Є ГАРЯЧОЮ РИДИНОЮ: “*She replaced the receiver carefully, doubts seething in her tired brain*” [27, с. 171] – приклад показує, що сумнів може кипіти.

DOUBT IS A SUBSTANCE / СУМНІВ Є РЕЧОВИНОЮ:

(1) “*I asked, disbelief quickly melting into fury*” [19, с. 253] – сумнів топиться та переходить у інший стан.

DOUBT IS A LIVING THING / СУМНІВ Є ЖИВОЮ ІСТОТОЮ:

(1) *growing doubt* [23, с. 237] – сумнів росте.

(2) “*Greville caught her uncertainty*” [12, с. 256] “*Zaphod thought hard about this and doubts seemed to cross his minds*” [8, с. 231] – сумнів рухається, як жива істота, яку можливо спіймати, він пересувається з одного місця на інше.

DOUBT IS A PERSON / СУМНІВ Є ЛЮДИНОЮ:

(1) “*... to remove any last remaining trace of doubt from my mind, and I feel sick*” [14, с. 73] – сумнів залишає слід.

(2) “*When he lifted the clinging, silky dress again he thought her look of uncertainty mirrored his own*” [9, с. 33] – сумнів має погляд.

(3) “*Her anger was so palpable and righteous in the face of Jane’s doubts*” [21, с. 193], “*Seeing he*

meant it, the almost comic mask of hate and defiance below the dark sunburst of the kid’s afro broke into a hurt, agonized grimace of disbelief” [15, с. 48] – сумнів має обличчя, інколи сумнів спотворює його.

(4) “*Adrift in an air of charged significance, doubt struck me: was it a real memory, had he really spoken those words to me, or was I dreaming?*” [25, с. 59] – сумнів може вдарити.

Нарощуванням цієї метафори є DOUBT IS AN OPPONENT / СУМНІВ Є ПРОТИВНИКОМ:

(5) “*Annie was new ground for him, caring for someone the way he did, and the uncertainty twisted his gut*” [19, с. 166] – сумнів завдає фізичного болю.

Нарощування (elaboration) цієї метафори метафорою DOUBT IS A CROWD / СУМНІВ Є НАТОВПОМ дозволяє створити образну метафору в наступному прикладі:

(6) “*But soon fresh doubts and fears began to crowd around me and it was all I could do not to run out of the apartment yelling her name*” [25, с. 33] – сумніви оточують та давлять своєю присутністю, що викликає бажання втечі у експерієнцера сумніву.

Розширенням (extension) цієї базової кореляції є DOUBT IS A MOCKING PERSON / СУМНІВ Є ЛЮДИНОЮ, КОТРА НАСМІХАЄТЬСЯ:

(7) “*No,*” he said; then, matter-of-factly: “*I’m married.*” “*I saw her,*” she said with a kind of *smirking doubtfulness* that made Richards want to smash her [15, с. 104] – сумнів насміхається.

DOUBT IS A PLANT / СУМНІВ Є РОСЛИНОЮ:

(1) Нарощуванням (elaboration) цієї метафори є образна метафора DOUBT IS A SEED / СУМНІВ Є ЗЕРНОМ: “*I thought it would be next to impossible—that you would be so sure of the truth that I would have to lie through my teeth for hours to even plant the seed of doubt in your head*” [19, с. 256] – для того, щоб людина засумнівалася багато не потрібно, бо зерно сумніву має властивість проростати.

(2) Розширенням (extension) цієї метафори є також образна метафора DOUBT IS PETALS OF AN OVERBLOWN PLANT / СУМНІВ Є ПЕЛЮСТКАМИ РОСЛИНИ, ЩО ВІДЦВІЛА: “*all her misgivings had fallen away gently like the petals of an overblown rose*” [20, с. 117], що свідчить про те, що сумніви можуть легко зникати, як опадають пелюстки троянди, що відцвіла. У цьому прикладі спостерігається поєднання (combining) орієнтаційної базової метафори DOUBT IS MOVING DOWN / СУМНІВ Є РУХОМ ВНИЗ.

DOUBT IS AN ANIMAL / СУМНІВ Є ТВАРИНОЮ:

(1) *gnawing doubt* [23, с. 237] – сумнів гризе, як тварина.

(2) Нарощуванням (elaboration) цієї метафори є DOUBT IS A CAT / СУМНІВ Є КОТОМ, через те, що сумніви прокрадаються непомітно, як коти: “*But it became unavoidable, because when Jackie expressed doubts about him, I had to nurture those doubts as if they were tiny, sickly kittens, until eventually they became sturdy, healthy grievances, with their own cat doors, which allowed them to wander in and out of our conversation at will*” [14, с. 16].

До структурних метафор відносимо:

DOUBT IS A NATURAL PHENOMENON / СУМНІВ Є ЯВИЩЕМ ПРИРОДИ, тому що явище природи можливо наочно побачити чи відчути, воно не має певного конкретного втілення, однак має ряд ознак і властивостей, які структурують знання про нього. Нарощуванням (elaboration) цієї базової метафори є кореляції:

(1) DOUBT IS A CLOUD / СУМНІВ Є ХМАРОЮ, тому що сумнів нависає, як хмара: *Under a cloud of suspicion* [23, с. 777], “*A little hesitation hovered over the ordering of drinks – all but one of her students, a grad, were under the legal limit*” [24, с. 209].

(2) DOUBT IS THE AIR / СУМНІВ Є ПОВІТРЯМ, тому що він відчувається в повітрі та атмосфері: *Atmosphere of mistrust, climate of mistrust* [23, с. 501], “*...doubt was an almost palpable current in the air between them*” [12, с. 256].

(3) DOUBT IS SHADOW / СУМНІВ Є ТІННЮ, тому що він затьмарює обличчя експерієнцера: “*Doubt passed over his face like a shadow*” [13, с. 97].

(4) DOUBT IS LIGHT / СУМНІВ Є СВІТЛОМ, тому що він проявляється мерехтінням і спалахом в очах: “*He turned to look at me, flash of uncertainty in his eyes*” [25, с. 407], “*As if aware of his gaze she looked up sharply, and he caught the flicker of uncertainty in the glowing brown eyes*” [12, с. 65].

(5) DOUBT IS COLD / СУМНІВ Є ХОЛОДОМ, тому що він морозить і сковує дії: “*It seemed almost better at this point to invite violence than to continue in this freezing uncertainty*” [12, с. 308].

DOUBT IS A DISEASE / СУМНІВ Є ХВОРОБОЮ:

(1) Сумніви мучать людину, яка їх переживає, завдають фізичного дискомфорту: “*All of her doubts plagued her*” [8, с. 100].

(2) Сумніви, як хвороба, трапляються приступами: “*I felt a pang of doubt, staring at the house, deep in shadow*” [19, с. 190].

DOUBT IS COLOUR / СУМНІВ Є КОЛЬБОРОМ: “*There were no instructions for*

“*gray area*” or “*uncertainty*”, but someone had helpfully included a last-minute handwritten note toward the bottom of the table of contents” [28, с. 243] – сумнівне є сірого кольору.

DOUBT IS AN UNINTELLIGIBLE SOUND / СУМНІВ Є НЕРОЗБІРЛИВИМ ЗВУКОМ: “*I give a grunt of disbelief*” [9, с. 48] – сумнів проявляється нерозбірливим бурчанням.

DOUBT IS A QUESTION / СУМНІВ Є ЗАПИТАННЯМ: “*Yet you’re drawn to her more strongly than any other woman in town?*” This was a *question of disbelief* rather than a *statement of fact* [18, с. 78] – сумнів пов’язують із запитаннями, а не з фактичними твердженнями.

DOUBT IS A BURDEN / СУМНІВ Є ТЯГАРЕМ: “*If they could establish a prolonged pattern of criminal assault on prostitutes, it would ease police doubts over the meager evidence pointing to Simon’s involvement in the murders of Landy, Wallader, and Harris*” [27, с. 335] – сумніви обтяжують.

DOUBT IS CONFUSION / СУМНІВ Є ПЛУТАНИНОЮ: “*Into this baffling uncertainty, Andras and Klara’s child would be born*” [12, с. 449] – сумнів пантеличить людей.

DOUBT IS A BENEFIT / СУМНІВ Є ВИГОДОЮ: “*Your mother, of all people, will understand. Give her the benefit of the doubt*” [18, с. 150] – коли людина сумнівається, тоді вона не може визнати когось винним у чомусь.

Отже, в результаті дослідження виокремлено концептуальні метафори для опису образної сторони концепту СУМНІВ. Конвенційними метафорами для концепту є орієнтаційні метафори (DOUBT IS DOWN / СУМНІВ Є ВНИЗУ, DOUBT EXPERIENCER IS IN THE CENTER OF DOUBT / СУБ’ЄКТ СУМНІВУ В ЦЕНТРІ СУМНІВУ), онтологічні метафори (DOUBT IS A CONTAINER / СУМНІВ Є КОНТЕЙНЕРОМ, DOUBT IS AN OBJECT / СУМНІВ Є ОБ’ЄКТОМ, DOUBT IS LIQUID / СУМНІВ Є РІДИНОЮ, DOUBT IS A SUBSTANCE / СУМНІВ Є РЕЧОВИНОЮ, DOUBT IS A LIVING THING / СУМНІВ Є ЖИВОЮ ІСТОТОЮ, DOUBT IS A PERSON / СУМНІВ Є ЛЮДИНОЮ, DOUBT IS A PLANT / СУМНІВ Є РОСЛИНОЮ, DOUBT IS AN ANIMAL / СУМНІВ Є ТВАРИНОЮ) та структурні метафори (DOUBT IS A NATURAL PHENOMENON / СУМНІВ Є ЯВИЩЕМ ПРИРОДИ, DOUBT IS A DISEASE / СУМНІВ Є ХВОРОБОЮ, DOUBT IS COLOUR / СУМНІВ Є КОЛЬБОРОМ, DOUBT IS AN UNINTELLIGIBLE SOUND / СУМНІВ Є НЕРОЗБІРЛИВИМ ЗВУКОМ, DOUBT IS

A QUESTION / СУМНІВ Є ЗАПИТАННЯМ,
DOUBT IS A BURDEN / СУМНІВ
Є ТЯГАРЕМ, DOUBT IS CONFUSION / СУМНІВ
Є ПЛУТАНИНОЮ, DOUBT IS A BENEFIT /
СУМНІВ Є ВИГОДОЮ. Художні метафори утво-
рюються шляхом розширення, нарощування чи
поєднання конвенційних метафор і включають
наступні метафори DOUBT IS FOOD / СУМНІВ
Є ЇЖЕЮ, DOUBT IS A MIRROR / СУМНІВ
Є ДЗЕРКАЛОМ, DOUBT IS A WAVE / СУМНІВ
Є ХВИЛЕЮ, DOUBT IS HOT LIQUID / СУМНІВ
Є ГАРЯЧОЮ РІДИНОЮ, DOUBT IS AN
OPPONENT / СУМНІВ Є ПРОТИВНИКОМ,

DOUBT IS A CROWD / СУМНІВ Є НАТОВПОМ,
DOUBT IS A MOCKING PERSON / СУМНІВ
Є ЛЮДИНОЮ, КОТРА НАСМІХАЄТЬСЯ,
DOUBT IS A SEED / СУМНІВ Є ЗЕРНОМ,
DOUBT IS PETALS OF AN OVERBLOWN
PLANT / СУМНІВ Є ПЕЛЮСТКАМИ РОСЛИНИ,
ЩО ВІДЦВІЛА, DOUBT IS A CAT / СУМНІВ
Є КОТОМ, DOUBT IS A CLOUD / СУМНІВ
Є ХМАРОЮ, DOUBT IS THE AIR / СУМНІВ
Є ПОВІТРЯМ, DOUBT IS SHADOW / СУМНІВ
Є ТІННЮ, DOUBT IS LIGHT / СУМНІВ
Є СВІТЛОМ, DOUBT IS COLD / СУМНІВ
Є ХОЛОДОМ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры* / за ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 5–32.
2. Джонсон М., Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живём. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
3. Кубрякова Е.С. Язык и знание. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
4. Ніжнік Л.І. Мовні засоби номінації емоції сумніву. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. Чернівці : Родовід, 2019. Вип. 1 (17). С. 165–175.
5. Олейник Н.А. Образні засоби вираження концепту НЕСТАЧА в дискурсі ЗМІ. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2018. 87. С. 20–26. <https://doi.org/10.26565/2227-8877-2018-87-02>
6. Попова З.Д., Стернин Й. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2001. 191 с.
7. Розвод Е.В. Вербалізація концепту SUN : лінгвокультурний аспект (на матеріалі американського варіанта англійської мови) : дис... канд. філол. наук : 10.02.04. Луцьк, 2017. 263 с.
8. Bryant N. *Mistress no more*. New York : Kensington Pub. Corp., 2011. 320 p.
9. Collins S. *Catching Fire*. New York : Scholastic Press, 2013. 400 p.
10. Coulson S. Blending and Coded meaning : Literal and Figurative Meaning in Cognitive Semantics. *Journal of Pragmatics*. 2005. Vol. 37–10. P. 1510–1536.
11. Cruse A. *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. 198 p.
12. Feather J. *A husband's wicked ways*. New York : Pocket Star Books, 2009. 512 p.
13. Hawkins P. *The Girl on the Train*. London : Transworld Publishers, 2015. 416 p.
14. Hornby N. *High Fidelity*. London : Victor Gollancz Ltd., 1995. 256 p.
15. King S. *The Running Man*. New York : Signet, 1999. 336 p.
16. Kövecses Z. *Metaphor : A Practical Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2010. 375 p.
17. Lakoff G. *Metaphors We Live By*. London : University of Chicago Press, 2003. 276 p.
18. Macomber D. *Cottage by the Sea*. Ballantine Books, 2018. 352 p.
19. Meyer S. *New Moon*. New York : Little, Brown Books for Young Readers. 21 st edition. 2006. 608 p.
20. Meyer S. *The Twilight*. New York : Little, Brown Books for Young Readers, 2005. 544 p.
21. Moriarty L. *Big Little Lies*. New York : G. P. Putnam's Sons, 2014. 460 p.
22. Orringer J. *The invisible bridge*. New York : Alfred A. Knopf, 2010. 786 p.
23. *Oxford Collocations Dictionary for students of English (OCD)*. Oxford University Press, 2008. 897 p.
24. Smith Z. *On Beauty*. Penguin Books, 2006. 445 p.
25. Tartt D. *The Goldfinch*. New York : Little, Brown and Company, 2016. 976 p.
26. *The Free Dictionary (TFD)*. URL : <https://www.thefreedictionary.com/> (дата звернення : 12.11.2022).
27. Walters M. *The Dark Room*. New York : GP Putnam's Sons, 1996. 400 p.
28. Weisberger L. *The Devil Wears Prada*. New York : Doubleday, 2003. 360 p.

**СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЛАКУН
У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ ТВОРУ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА
«ДВАНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ»**

**METHODS OF TRANSLATING SOCIO-CULTURAL LACUNAE
IN THE GERMAN TRANSLATION OF YURI ANDRUHOVYCH'S WORK
"THE TWELVE HOOPS"**

Олійник Л.В.,

orcid.org/0000-0003-1401-9223

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови

Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

Тарасенко О.Ю.,

orcid.org/0000-0002-3659-5777

магістрантка II курсу кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови

Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

В статті проаналізовано застосування способів відтворення соціокультурних лакун роману Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» в німецькомовних перекладах, що було метою наукової розвідки. Також разом із дослідженням способів відтворення культурно маркованих лексичних одиниць, обраховано і частотність вживання окремих способів для перекладу соціокультурних лакун згаданого твору. Окрім того, в роботі розглянуто питання дефініції поняття «лакунарності», а також труднощі відтворення соціокультурних лакун у художніх текстах. Поняття «соціокультурна лакуна» розвивається разом з мовою, а отже зумовлює утворення нової культурно маркованої лексики, для відтворення якої необхідно детальніше досліджувати вищезазначене явище на кожному етапі розвитку. Отже, як доводить проведений аналіз способів перекладу, які використав перекладач, найчастіше для відтворення культурно маркованих лакун було застосовано спосіб використання наявного аналога – 47%, що уможливило адаптувати текст перекладу для реципієнтів, а застосування схожих відповідників в іншій культурі не спотворило загальний зміст твору. Використовуючи спосіб лексико-семантичної заміни для перекладу вищезгаданої лексики в 26% прикладів, перекладач вдався до вживання семантично вужчих або ширших за значенням лексичних одиниць, щоб відтворити значення лакун у своєму перекладі. Недоліком використання транслітерації для адресата, яку було застосовано в 16% прикладів перекладу є складність розуміння сенсу лакуни з контексту, що може спричинити хибне сприйняття культурно маркованої лексики, яку містить оригінал твору або ж нерозуміння такого перекладу взагалі. Реалізація описового способу перекладу в 11% в прозовому творі є релевантною, оскільки не створює проблем із передачею змісту самого тексту, однак виявилась менш ефективною при перекладі.

Ключові слова: соціокультурна лакуна, художній твір, переклад, спосіб перекладу, лексична одиниця.

The article analyzes the using of translating methods of the socio-cultural lacunae of Yury Andruhovych's novel "Twelve Hoops" in German translations, which was the goal of scientific research. Also, together with the study of the methods of reproduction of culturally marked lexical units, the frequency of the use of individual methods for the translation of the socio-cultural lacunae of the mentioned work was also calculated. In addition, the work examines the issue of the definition of the concept "lacunarity", as well as the difficulties of reproducing socio-cultural lacunae in artistic texts. The concept of "socio-cultural lacuna" develops together with the language, and thus leads to the formation of a new culturally marked vocabulary, for the reproduction of which it is necessary to study the above-mentioned phenomenon in more detail at each stage of development. So, as the analysis of the methods of translation used by the translator proves, this was the method most often used to reproduce culturally marked lacunae – 47%, which made it possible to adapt the translated text for the recipients, and the use of similar equivalents in another culture did not distort the overall meaning of the work. Using the method of lexical-semantic substitution to translate the above-mentioned vocabulary in 26% of the examples, the translator resorted to the use of semantically narrower or broader lexical units in order to reproduce the meaning of lacunae in his translation. The disadvantage of using transliteration, which was used in 16% of translation examples, is the difficulty of understanding the meaning of the lacuna from the context, which can cause a false perception of the culturally marked vocabulary contained in the original work or a misunderstanding of such a translation in general. The implementation of the descriptive method of translation in 11% in a prose work is relevant because it does not create problems with the transmission of the content of the text itself, but it turned out to be less effective in translation.

Key words: socio-cultural lacunae, literary work, translation, method of translation, lexical unit.

Постановка проблеми. Культура та поняття. Існування мови окремого народу уможливує існування його культури, традицій та

національної ідеї. Мова це багатогранне динамічне поняття, яке постійно змінюється, розвивається. Через цю природу мови розвиток лінгвістичних наук не може стояти на місці, з'являються нові теорії, припущення та дослідження. Окрім розвитку мови як окремого об'єкту неабиякий вплив на неї має перекладацька діяльність. Факт культурологічної приналежності окремих понять можна відслідкувати лише за допомогою зіставлення двох різних мов, відповідно двох різних культур. На основі цього ґрунтується більшість досліджень мовознавців. У нашому випадку це порівняння німецької та української культури. Переклад з однієї мови на іншу – це контакт двох різних традицій, який породжує труднощі для адекватної передачі окремих понять, а саме культурно маркованої лексики реципієнтам тексту перекладу. Під час взаємодії з іншою мовою реципієнт сприймає її через призму власної культури [1, с. 115], а це означає безпосередній контакт з лінгвокультурним лексичним матеріалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вивченням природи лакунарності та дотичними до цього явища питаннями займалися багато мовознавців, а от саме шляхи передачі культурно маркованої лексики досліджувались в роботах К. Аланена, Т.О. Анохіної, О.В. Бока, Р.П. Зорівчак, Г.С. Іванової, А.П. Король, М.П. Котеленець, У.Л. Кшенівської, О. Лотоцької, Н.О. Мороз, К. Невинної, Н.М. Чепель. Головними ознаками лакун залишається те, що вони є незвичними та екзотичними (у сенсі приналежності лише для конкретної культури) [2, с. 4]. Міжкультурні лакуни – не просте явище. Коли ми розглядаємо лексичну лакуну через призму лінгвістичного дослідження доречно розуміти, що воно складне та багатовимірне [3, с. 6]. Саме складний характер лакунарності сприяє тому, що окрім лінгвістичного підходу до дослідження цього явища, доцільно використовувати також і культурологічний підхід. Безеквівалентна лексика, зокрема лакуни не є поняттям, яке не розвивається, вони змінюються разом із розвитком самої мови. Окрім того деякі лакуни зникають з повсякденного та загального вжитку через те, що більше не є актуальними для певного часу та певної культури.

Постановка завдання. Поняття «лакуни» – є одним із мовознавчих понять, яке утворилось в результаті діяльності самої мови, як «живого об'єкту». Лакуна як поняття виникло в результаті зіставлення двох протилежних іноземних мов. Існує декілька варіантів трактування

поняття «лакуна», але спільним для всіх трактувань є те, що лакунами вважають елементи безеквівалентної лексики однієї мови у зіставленні з іншою. Отже, лакуни – це унікальні поняття однієї мови, які не мають прямих відповідників в іншій мові. Найчастіше з явищем соціокультурних лакун ми можемо зустрічатися під час перекладацької діяльності, яка зумовлює проблему перекладу цих елементів. **Тому метою нашого** дослідження є аналіз шляхів відтворення соціокультурних лакун роману Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» в німецькомовних перекладах.

Виклад основного матеріалу. Соціокультурна лексика, а саме її розуміння, неабияк залежить не тільки від існування тлумачень окремих слів, а й від того, як самі носії цієї лексики вживають її та в яких комунікативних ситуаціях використовують. Тому під час перекладу необхідно враховувати комунікативну ситуацію вживання соціокультурної лексики та наявність пресупозитивної інформації, яка існує в ментальності учасників спілкування і впливає на зміст [4, с. 64]. Перекладачеві окрім мовних засобів необхідно знати культуру, у якій вживається лакуна, індивідуальну специфіку перекладацької ситуації, форму тексту, мету вживання соціокультурної лексики, а також врахувати цілу низку позалінгвальних факторів.

У сучасному перекладознавстві відомо досить багато способів перекладу лексичних одиниць, особливо коли мова йде про лексичні одиниці, які не завжди мають прямі відповідники у мові, на яку здійснюють переклад. Лінгвісти розмежовують у сучасному мовознавстві перекладацькі прийоми, за допомогою яких можна якнайкраще передати значення тієї чи іншої лакуни, а також знайти вдалий еквівалент.

Сучасні дослідники акцентують увагу на двох стратегіях перекладу тексту – «одомашнення» (domesticating approach) і «відчуження» (foreignizing approach) перекладу. Вибір стратегії тісно пов'язаний із роллю суб'єкта перекладацької діяльності та можливостями перенесення безеквівалентної лексики з мови оригіналу на мову перекладу, включаючи історичні реалії вихідного тексту. На думку дослідників, вибір тієї чи іншої стратегії зумовлюють і позамовні фактори: культурні, економічні, політичні та соціальні [5, с. 240].

Найбільш поширеними способами для перекладу міжкультурних лакун є наступні:

- Транслітерація;
- Калькування;

- Використання аналога;
- Використання описового перекладу;
- Використання лексико-семантичних заміни;
- Опущення.

Одним із найбільших джерел міжкультурних лакун є твори художньої літератури, які містять культурну спадщину України. З метою поширення української літератури та культури не лише в межах країни, а далеко за її межами, перекладачі працюють над створенням перекладів україномовних творів. Окрім адекватного перекладу, неабияке значення має також і передача лакун, які зустрічаються в тексті.

Для практичного аналізу застосованих способів перекладу міжкультурних лакун було обрано роман сучасної літератури «Дванадцять обручів», автором якого є Юрій Андрухович.

Проаналізувавши переклад роману «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича можемо зробити такі висновки. Найчастіше для перекладу лакун перекладач застосовував спосіб використання наявного аналога. За допомогою цього способу було перекладено 47% лакун, які було виокремлено в тексті. Застосування згаданого способу фактично адаптувало текст перекладу для реципієнтів, а застосування схожих відповідників в іншій культурі не спотворило зміст твору.

Потім минуло ще декілька святкових, настільки ж заляпаних дощами і рештками снігу днів та ночей: якісь пошарпані вертени [6].

Die Festtage und Nächte vergingen, von Regen und Schneematsch versaut mit zerlumpten Krippenspielern [7, с. 24].

Спосіб використання аналога часто застосовується для відтворення назв страв національної кухні. Винятком не стали й національні страви, назви яких використав у своєму романі Юрій Андрухович.

Колись я любив солодке, особливо маківники моєї тети [6].

Früher habe ich Süßes geliebt, besonders den Mohnkolatschen meiner Tante [7, с. 115].

Лакуна «маківник» позначає здобну випічку із маковою начинкою. Попри те, що ця страва поширена в багатьох інших культурах, її вважають однією із традиційних страв української кухні. Для відтворення вищезазначеної лакуни, перекладач використав відповідник «*Mohnkolatschen*». Якщо порівнювати німецький переклад, який було застосовано для україномовної лакуни, можемо сказати, що він якнайкраще відтворює іншу страву української кухні «*колач*». Тому на нашу думку, краще було

б використати інший відповідник, наприклад, «*Mohnkuchen*» або «*Mohnstriezel*». Варіант, який вибрав перекладач для свого перекладу дещо спотворює зміст лакуни, а отже адресат може сприйняти її невірно, інакше ніж в тексті оригіналу.

Іншим способом, який було застосовано для відтворення лакун у романі «Дванадцять обручів» став спосіб лексико-семантичної заміни. Близько 26% від загальної кількості лакун було перекладено за допомогою цього способу. Лексико-семантичні заміни допомагають відтворювати культурно марковану лексику не спотворюючи зміст та структуру твору та замінюючи культурні лакуни на поняття, близькі за значенням.

Гранчак, поставлений на зігнутому в лікті руку, було взято зубами, голову (цього разу перебинтовану) рвучко відкинуто назад – і тьмяно коричнева рідина вільно полилася всередину [6].

Das auf dem angewinkelten Ellenbogen plazierte Glass wurde mit den Zähnen ergriffen, der verbundene Kopf heftig nach hinten geworfen – und die trüb-braune Flüssigkeit floß ungestört hinein [7, с. 167].

На прикладі цього фрагменту бачимо використання лексико-семантичної трансформації для лакуни «*гранчак*». «*Гранчак*» – це склянка з гранованими ребрами, яка мала широке розповсюдження в радянському союзі. Попри те, що вже пройшла епоха використання цього виду склянки, лексична одиниця все ще залишилася у вжитку багатьох людей в Україні і набула додаткових значень. Для перекладу було використане поняття «*Glass*», яке не конкретизує, а узагальнює вищезазначену лакуну. На нашу думку, використання лексично-семантичної заміни для цього випадку є цілком доречним, оскільки переклад зрозуміло передає сенс тексту та зміст поняття.

Ще один приклад використання лексико-семантичної трансформації для дієслова:

Не існує такої речі, котрої б ми з нею не вичворяли [6].

Es gibt nichts, was wir nicht zusammengetrieben hätten [7, с. 123].

Інший приклад також демонструє відтворення дієслова «*вичворяти*» за допомогою методу лексико-семантичної заміни. Згідно тлумаченню значення лакуни «*вичворяти*» означає бешкетувати, галабурдити, робити капосні витівки [8]. В перекладі його просто узагальнили і зробили емоційно нейтральним, відтворивши дієслово за допомогою дієслова «*treiben*».

У романі «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича окрім вищезазначених способів

перекладу лакун також було використано спосіб описового перекладу. За допомогою цього способу було перекладено 11% усіх лакун. Використання згаданого способу для прозових творів не створює проблему для перекладача та дозволяє «пояснити» адресату тексту перекладу значення міжкультурної лакуни.

Це якийсь джипоїд, або щось наче міні вен, щось японське, американське, сингапурське, якесь таке сафарі, вестерн, екшн і фікшн, словом, машина марки іномарка, але при цьому, судячи з реву, не виключено, що з кразівським військовим двигуном [6].

Es ist irgendein Jeepoid, vielleicht auch in Mini-Van, was Japanisches, Amerikanisches, Singapurianisches – Safari, Western, Action, Fiction, kurz: ein Auto Marke ausländisch, doch dem Motorengerüll nach zu urteilen mit einem KRAZ-Motor [7, с. 31].

Поняття «іномарка» присутнє у нашій культурі вже давно, його застосовують для загального найменування автомобілів іноземного походження. Попри його широку розповсюдженість у сучасній українській мові намагаються поступово викоринити вживання цієї лексеми, однак все ще велика частка людей все ж користується ним. Для того, щоб відтворити його для німецького перекладу, перекладач вдався до використання описового методу. Таке рішення, на нашу думку, було доречним, адже опис лакуни повністю відтворив зміст поняття для реципієнта німецького тексту. Однак ще один спосіб, який можна було б використати для відтворення цього фрагменту – це спосіб упущення, беручи до уваги поступову втрату актуальності лакуни «іномарка».

Менш актуальним способом перекладу міжкультурних лакун був спосіб транслітерації. Таким способом перекладено 16% лакун у романі «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича. Цей спосіб зручний для відтворення граматичної і фонетичної форми слів, однак не завжди вдається чітко відтворити зміст і зрозуміти сенс лакуни з контексту.

Так, ніде правди сховати – магичний танець уже давно робився непристойно сороміцьким, арканні мотиви переходили в коломиївкові [6].

Ja, um der Wahrheit die Ehre zu gehen – der

magische Tanz war schon längst unanständig obszön geworden, die Arkan-Motive gingen in eine Kolomijka über [7, с. 174].

В українській культурі ця лакуна позначає жанр української фольклорної музики. Також «*коломиївками*» називають коротенькі пісні, які мають роль приспівок до танцю. Переважно для коломиїток характерний жартівливий сенс. Для передачі цієї лакуни було використано транслітерацію слова. Це вдале рішення з точки зору збереження культурного відтінку слова у тексті перекладу, однак коли йдеться про те, як сприйматиме текст перекладу читач, можемо припустити, що йому буде досить важко зрозуміти сенс лакуни з контексту.

Ще один приклад, що демонструє використання способу транслітерації:

І це: історію всіх музичних інструментів, за винятком трембіти [6].

Und der Geschichte der Musikinstrumente, mit Ausnahme der Trembita [7, с. 91].

Як бачимо в цьому фрагменті за допомогою згаданого способу перекладач відтворив назву музичного інструменту, який характерний для української культури. Доречно було б також дати коротеньке пояснення до цієї лакуни. Використання інших способів, окрім транслітерації, не змогли б адекватно відтворити це поняття.

Висновки. Отже, як доводить проведений аналіз застосованих способів перекладу лакун обраного для твору, найчастіше для відтворення лакун перекладач застосовував спосіб використання аналога, що уможливило адаптувати текст перекладу для реципієнтів, а застосування схожих відповідників в іншій культурі не створило загальний зміст твору. Використовуючи спосіб лексико-семантичної заміни для перекладу культурно маркованої лексики перекладач вжив вужчі або ширші за змістом поняття, щоб відтворити значення лакун у своєму перекладі. Недоліком використання транслітерації є складність розуміння сенсу лакуни з контексту для адресата, що може спричинити хибне сприйняття культурно маркованої лексики, яку містить оригінал твору. Реалізація описового способу перекладу в прозовому творі є релевантною, оскільки це не спричиняє проблем із передачею змісту самого тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Колода С. О. Текстові лакуни як маркери специфіки лінгвокультурної спільноти в романі А. Оза "Куфса Шхора". *Східний світ*. 2005. № 1. С. 115–121. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/SkhS_2005_1_13 (дата звернення: 02.10.2022).

2. Введенська Т. Ю. Методичні рекомендації по організації самостійної роботи студентів до курсу «Проблеми міжкультурної комунікації та перекладу». Д.: ДВНЗ «НГУ», 2014. 54 с.
3. Литвин І. М. Перекладознавство. Науковий посібник. Черкаси : Видавництво Ю. А. Чабаненко, 2013. 288 с.
4. Мохотонко Д. О. Відтворення семантико-стилістичних функцій культурних лакун засобами цільової мови. URL: <http://elar.khnu.km.ua/jspui/handle/123456789/10897> (дата звернення: 02.10.2022).
5. Venuti L. Strategies of Translation. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London & New York : Routledge, 2005. P. 240–244.
6. Андрухович Ю. Дванадцять обручів. URL: <https://osvita.ua/school/literature/a/66658/list-25.htm> (дата звернення: 02.10.2022).
7. Andruchowytch J. Zwölf Ringe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. 307 S.
8. Тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 30.10.2022).

УДК 811.111

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.4>

КОНЦЕПТОСФЕРА WEATHER В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ

CONCEPTOSPHERE WEATHER IN ENGLISH LINGUOCULTURE

Остапчук І.І.,

orcid.org/0000-0002-3190-7778

кандидат філологічних наук,

*викладач кафедри англійської філології та методики навчання англійської мови
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

Лобова О.К.,

orcid.org/0000-0002-4499-8939

кандидат філологічних наук,

*доцент кафедри англійської філології та методики викладання іноземної мови
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*

Кукушкін В.В.,

orcid.org/0000-0002-3444-8810

кандидат філологічних наук,

*доцент кафедри англійської філології та методики викладання іноземної мови
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*

Статтю присвячено дослідженню концептосфери WEATHER в англійській лінгвокультурі, що здійснюється у руслі лінгвокультурологічного та лінгвокогнітивного напрямів. Предметом дослідження є концептосфера WEATHER у англійській культурі та складові її елементи. Об'єктом дослідження є лексичний інструмент для об'єктивації концептуальної сфери WEATHER в англійській мові. Мета роботи полягає у розробці комплексного лінгвокультурологічного та лінгвокогнітивного аналізу змісту та особливостей організації концептосфери WEATHER шляхом виявлення та аналізу мовних засобів, що вербалізують аналізовану концептосферу в англійському дискурсі. У статті на основі засобів мовної репрезентації концептів та їх когнітивних властивостей описуються характеристики аналізованої концептосфери та моделюється її структура. Джерелами для дослідження служили авторитетні словники англійської мови (тлумачні, фразеологічні, синонімічні, тезауруси) та матеріали різних сайтів. У дослідженні використовувалися такі загальнонаукові та лінгвістичні методи дослідження як дефініційний, парадигматичний, дериваційний, компонентний, класифікаційний, контекстуальний, концептуальний, суцільної вибірки. Актуальність роботи полягає в інтересі науковців до сучасних тенденцій розвитку мовознавства; загальної спрямованості сучасних наукових парадигм до питання взаємодії мови, культури та мислення; концептуальним напрямом в англійській картині світу, розвитку різних методів концептуального аналізу. У статті представлено всебічний опис концептосфери WEATHER, заснований на лексикографічних джерелах та корпусах англійської мови, а також виявлено та описано особливості компонентів її субконцептів та міні концептів через лексичні, пареміологічні та фразеологічні засоби лінгвістичної об'єктивації, представлено модель структури концептосфери. Теоретична значимість цієї роботи визначається її внеском у подальший розвиток лінгвокультурології та концептуальної теорії шляхом вивчення ще одного фрагмента англійської картини світу, доповнюючи знання про базові концепти аналізованої лінгвокультури. Практична

значимість полягає у можливості використання результатів та матеріалів дослідження на лекціях з лексикології, лінгвокультурології, міжкультурної комунікації та дослідницької діяльності здобувачів вищої освіти.

Ключові слова: концептосфера, лінгвокогнітологія, лінгвокультурологія, паремія, фразеологія.

The article is devoted to the study of the WEATHER concept sphere in the English linguoculture, carried out in line with the linguoculturological and linguocognitive directions. The subject of the study is the concept sphere WEATHER in the culture of the English language and its constituent elements. The object of the study is a lexical tool for objectifying the conceptual sphere WEATHER in English. The aim of the work is to develop a comprehensive linguoculturological and linguocognitive analysis of the content and organization features of the WEATHER concept sphere by identifying and analyzing linguistic means that verbalize this concept sphere in the English discourse. Based on the means of linguistic representation of concepts and their cognitive properties, the article describes the characteristics of the analyzed concept sphere and models its structure. Authoritative dictionaries of the English language (explanatory, phraseological, synonymous, thesauri) and materials from various sites served as sources for the study. The study used such general scientific and linguistic research methods as definitional, paradigmatic, derivational, component, classification, contextual, conceptual, continuous sampling. The relevance of the work lies in its interest in modern trends in the development of linguistics; the general orientation of modern scientific paradigms to the question of the interaction of language, culture and thinking; conceptual trends in the English picture of the world, the development of various methods of conceptual analysis. This article presents a comprehensive description of the WEATHER concept sphere, based on lexicographic sources and corpora of the English language, as well as identifies and describes the features of the components of its concepts through lexical, paremiological and phraseological means of linguistic objectification, and presents a model of the structure of the concept sphere. This is the scientific novelty of the work. The theoretical significance of this work is determined by its contribution to the further development of linguoculturology and conceptual theory by studying another fragment of the English picture of the world, supplementing knowledge about the basic concepts of the analyzed linguoculture. The practical significance lies in the possibility of using the results and materials of the study in lectures on lexicology, linguoculturology, intercultural communication and research activities of students.

Key words: concept sphere, linguocognitology, linguoculturology, proverb, phraseology.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку мовознавства питання про співвідношення мови, мислення та національної культури перебуває у центрі уваги вчених. Наука про мову набула когнітивної та антропоцентричної спрямованості, що знайшло відображення в таких актуальних галузях, як лінгвокогнітологія та лінгвокультурологія [1]. Ці розділи мовознавства зосереджені на вивченні мови у парадигмах, центром яких є людина. Вивчаючи концепти, що утворюють цю понятійну систему і мовну картину світу, ми можемо дослідити спосіб мислення та менталітет як окремого індивіда, так і усієї нації. Для представників британської громадськості одним з таких понять є концепт WEATHER, найважливіша складова національного понятійного простору, що належить до фундаментальних комунікативних блоків британського суспільства.

Сфера метеорологічних явищ універсальна у всіх культурах і для всіх народів. Погода – це умова, з якою людина стикається протягом усього життя, яка впливає на здоров'я, настрої та багато аспектів життя, такі як робота, сільське господарство, відпочинок, транспорт тощо. Іншими словами, погода задає свої закони та правила існування суспільства. Ці обставини диктують необхідність аналізу та вивчення явищ погоди, які протягом століть займали впливове місце у національній культурі та світогляді англійців, вирізняються високою мовною значимістю та вербалізуються у комунікативній діяльності великою кількістю номінативних одиниць.

Дослідження у концептуальному напрямі WEATHER вважаються перспективними [2; 3], адже вони можуть бути цікавими не лише вузькому колу фахівців, а й широкій аудиторії. У сьогоdnішньому світі, що технологічно змінюється, погода є визначальним фактором, від якого залежить робота в багатьох сферах послуг і життя суспільства, багато з яких впливають на економічний стан нації. Зміни в навколишньому середовищі та кліматі, спричинені глобальним потеплінням та екологічним дисбалансом, є факторами, що впливають на умови життя у різних країнах. Це призводить до того, що все більше людей починають виявляти інтерес до природи та погодних умов, а для англійців погода – це не тільки невід'ємна частина життя, але й одна з найпопулярніших, актуальних тем, що широко обговорюються.

Аналіз останніх досліджень. Теоретичну та методологічну основу дослідження склали роботи вітчизняних та зарубіжних фахівців у галузі лінгвокультурологічних [4; 5] та лінгвокогнітивних досліджень [1; 6], психолінгвістики [7; 8], теорії міжкультурної комунікації [9], мовної картини світу [10; 11], а також загальнотеоретичні роботи [12; 13]. Окрім того, вітчизняними та зарубіжними науковцями у різних аспектах досліджувалась метеорологічна лексика [2; 3]. Проте аналіз концепту WEATHER потребує подальшого дослідження в аспекті культурного ототожнення.

Мета дослідження полягає у комплексному лінгвокультурологічному та лінгвокогнітивному дослідженні змісту, особливостей та специфіки

організації концептосфери WEATHER шляхом виявлення та аналізу вербалізаторів, що репрезентують цю понятійну сферу в англomовному дискурсі, що зумовлює вирішення таких питань, як визначення теоретико-методологічних засад дослідження; характеристика феномену погоди у британській культурі за допомогою матеріалів авторитетних тлумачних, синонімічних, фразеологічних словників, тезаурусів англійської мови та даних корпусу англійської мови; виявлення, систематизація та аналіз мовних засобів вираження концептів.

Виклад основного матеріалу. Концептуальна сфера WEATHER посідає одне з ключових місць у мові, культурі та світогляді англійської мови, широко представлена в лексико-експресивних та пареміологічних засадах англійської мови, дослідження яких дозволяє виявити засоби мовної об'єктивації концептів та їх когнітивні характеристики. Зміст концептосфери WEATHER може бути представлений набором дрібніших компонентів: субконцептів RAIN, SNOW, WIND, SUN. Поняття WEATHER в англійській лінгвокультурі має переважно негативні конотації. Вивчення концепту національної культури допомагає вивчити менталітет, характер та картину світу носіїв цієї культури. Необхідність лінгвокультурологічних та лінгвокогнітивних досліджень, що вивчають взаємозв'язок культури, мови, свідомості та мислення людини, відіграє важливу роль. Останнім часом у цих двох сферах було проведено багато досліджень. Оскільки ці підходи взаємопов'язані і взаємодоповнюють один одного, ми дотримуємося погляду про неможливість вивчення поняття в рамках одного напрямку без прив'язки до іншого.

З огляду на те, що процес взаємодії мови та культури, який є важливим об'єктом досліджень мовознавства та культури, відбувається у свідомості людини, дослідження в галузі мовознавства та культури також мають лінгвокогнітивний характер. Тому у дослідженні поставлено завдання подати короткий огляд кожної з категорій понять в силу їхнього сутнісного характеру і того, що вони розглядаються на стику двох сфер досліджень.

З виникненням антропоцентричної парадигми в мовознавстві інтерес дослідників змістився з мов (об'єктів пізнання) на людину (суб'єкт пізнання). Мова починає вивчатися як вираження культури народу у взаємодії із культурою, психологією та філософією. В результаті взаємодії споріднених лінгвістичних дисциплін, таких як культурологія, етнолінгвістика, соціолінгвістика, країнознавство, етнопсихолінгвістика, виник

новий напрямок лінгвокультури, що є закономірним наслідком антропоцентричної парадигми.

Лінгвокультурологія – напрям, затребуваний на сучасному етапі розвитку лінгвістичних наук, що виник на стику мовознавства та культурології у XX столітті та зумовлений формуванням антропоцентричної парадигми [1]. У центрі уваги мовознавства та культури знаходиться національна культура, яка відображується у мові та несе інформацію про характер мислення, психіки та світогляду того чи іншого народу. Загальновідомо, що життя людини протікає у контексті культури. Це «друга реальність», що представляє збережену у мові історичну пам'ять людей, забезпечуючи цим діалог між поколіннями [1; 2; 7]. Відображення дійсності у свідомості людини під впливом культурно-мовних установок формують картину світу. Іншими словами, сукупність уявлень та знань людини про навколишній світ необхідно розглядати як узагальнення її досвіду взаємодії з реальністю [7; 10].

Основою мовної картини світу є концептуальна картина світу, що є впорядкованою сукупністю всіх концепцій у свідомості людини [13]. Дослідники розрізняють три типи образів світу: реальну – відображення об'єктивної реальності; культурну або концептуальну, яка відображає реальну картину світу крізь призму понять на основі уявлень людини, які формуються завдяки його свідомості та органам почуття; мовну – відображення концептуальної картини світу у мові [9]. Ще одна сфера, у якій розглядаються концепти, – це дослідження мовного пізнання. Це частина цілої складної галузі когнітивної психології, теорії штучного інтелекту, культурної антропології, нейрофізіології, філософії та лінгвістики, що поєднуються під назвою «когнітивні науки».

В рамках нашого дослідження ми розглянули вербалізацію концепту WEATHER в англomовних пареміологічних фондах. Студіювання матеріалу доводить, що лексичні одиниці сучасної англійської мови, які вербалізують концепт WEATHER, можна поділити та угрупувати за польовим принципом, де ядром буде іменник *weather*, до периферії якого належать лексеми, що вербалізують субконцепти-метеоніми RAIN, WIND, SNOW, SUN, які знаходяться на передній периферії асоціативного поля концепту WEATHER. Субконцепт RAIN підпорядковує, у свою чергу, мініконцепти STORM, CLOUD, THUNDER, RAINBOW, FOG, SHOWER, LIGHTNING.

Ядро концепту WEATHER вербалізує іменник *weather* у таких прислів'ях: 1. *Sorrow and ill*

weather come unsent for. 2. Cursing the weather is bad farming. 3. Weather, husbands, and sons come as you take them [14; 15; 16].

Найбільш широко в англomовній картині світу представлений субконцепт RAIN (29 одиниць). Таку уживаність цього концепту можна пояснити роллю дощу в англomовній культурі, адже це мова жителів Туманного Альбіону, де зливи та тумани є повсякденням. *Пареміологічні одиниці* із компонентом RAIN мають здебільшого негативну конотацію, рідше – позитивну, або можуть бути нейтральними. Позитивну конотацію має прислів'я *Small rain lays great dust (a little rain lays down a great wind)* [16].

Аналіз паонімів показав, що більшість прислів'їв та приказок мають негативну конотацію. У ході дослідження виокремлено такі: *1. After rain comes fair weather. 2. Into each life some rain must fall. 3. It never rains but it pours (when it rains, it pours).*

З-поміж нейтральних виокремлено такі: *1. When it rains, it rains on all alike. 2. Rain foretold, long last. Short notice, soon will pass* [14; 15; 16].

Жанром у контексті родового поняття «паремія» є – прикмети, що входять до складу фольклору мовленнєвих ситуацій так само, як прислів'я та приказки. Прикмети представлені кліше з доміантною проспективною функцією, які відображають процес спостереження ознак навколишнього світу і виведення з них майбутнього прогнозу [1; 10]. Найбільше прикмет в англomовному дискурсі пов'язано з дощем: *1. Ring around the moon? Rain real soon. 2. When halo rings Moon or Sun, rain's approaching on the run. 3. When grass is dry at morning light, look for rain before the night. 4. When the chairs squeak, it's of rain they speak. 5. If bees stay at home, rain will soon come, if they fly away, fine will be the day. 6. If birds fly low, then rain we shall know. 7. If salt is sticky and gains in weight, it will rain before too late. 8. When the ditch and pond offend the nose, then look out for rain and stormy blows. 9. Catchy drawer and sticky door, coming rain will pour and pour. 10. When leaves show their undersides, be very sure that rain betides. 11. If you see the underside of the leaves in the gentle breeze, it will rain before your sneeze. 12. Seagull, seagull, sit on the sand, it's a sign of rain when you are at hand. 13. When the cows are lying on the ground, the rain shall soon be coming down. 14. Trout jump high, when a rain is nigh. 15. Curls that kink and cords that bind – signs of rain. 16. Dew on the grass, rain won't come to pass. 17. Birds flying low, expect rain and a blow. 18. If the raven crows, expect rain. 19. The louder the frog, the more the rain. 20. If clouds move against*

the wind, rain will follow. 21. Rain from the east: wet two days at least. 22. After a rainy winter follows a fruitful spring. 23. If in February there be no rain, 'tis neither good for hay nor grain [14; 15; 16].

Субконцепт RAIN підпорядковує мініконцепти STORM, CLOUD, THUNDER, RAINBOW, FOG, SHOWER, LIGHTNING, які пов'язані з метеорологічним станом до або після дощу.

Мініконцепт STORM реалізується у приказках та прислів'ях (4 одиниці): *1. After a storm comes the calm. 2. Vows made in storms are forgotten in calms. 3. Oaks may fall when reeds withstand the storm. 4. The sudden storm lasts not three hours, the sharper the blast, the sooner 'tis past* [14; 15; 16].

У прикметах уживаються не лише іменник на позначення шторму *storm* (3 одиниці), а й прикметник *stormy* (1 одиниця): *1. When sea-gulls fly to land, a storm is at hand. 2. Bees will not swarm before a storm. 3. Flies will swarm before a storm. 4. When sounds travel far and wide, A stormy day will betide* [14; 15; 16].

Мініконцепт CLOUD реалізується іменником *cloud* у трьох приказках та прислів'ях: *1. Every cloud has a silver lining. 2. If there were no clouds, we should not enjoy the sun. 3. One cloud is enough to eclipse the sun* [14; 15; 16].

Два останні прислів'я взаємодіють с іменником *sun*, який вербалізує однойменний субконцепт.

У прикметах (6 одиниць) мініконцепт CLOUD вербалізується як однойменним іменником, так й іменниками, які не містять семи «хмара», як в останньому прикладі: *1. When clouds look like black smoke a wise man will put on his cloak. 2. When clouds appear like rocks and towers, the Earth's refreshed by frequent showers. 3. The higher the clouds, the better the weather. 4. Cumulus clouds in a clear blue sky, it will likely rain. 5. Clouds on the setting sun's brow indicate rain. 6. Mares' tails and mackerel scales make tall ships take in their sails* [14; 15; 16] (тут образно йдеться про те, що якщо на небі є хмари, які схожі на пір'я, то слід очікувати вітру).

Мініконцепт THUNDER представлений іменником *thunder* лише у одному прислів'ї – *A quiet conscience sleeps in thunder*, а також у п'яти прикметах: *1. Thunder in the morning, all day storming. Thunder at night is the travelers delight. 2. When the thunder is very loud, there's very little rain. 3. Big thunder, little rain. 4. Winter thunder – summer hunger. 5. Thunder in spring, cold will bring* [14; 15; 16].

Мініконцепт RAINBOW підпорядковується субконцепту RAIN, адже веселка з'являється після дощу. Цей мініконцепт представлений лише у прикметах (4 одиниці) іменником *rainbow*:

1. *A rainbow afternoon, good weather coming soon.*
 2. *Rainbow at noon, more rain soon.* 3. *Rainbow at night, sailor's delight; Rainbow in morning, sailor, take warning.* 4. *Rainbow in the morning gives you fair warning* [14; 15; 16].

Мініконцепт FOG реалізується іменником *fog* у трьох прикметах: 1. *Fog on the hill, water for the mill.* 2. *A summer fog for fair, a winter fog for rain. A fact most everywhere, in valley or on plain.* 3. *For every fog in March there's a frost in May* [14; 15; 16].

Мініконцепт SHOWER реалізується одноіменним іменником у двох прикметах: 1. *March winds and April showers bring forth May flowers.* 2. *A sunny shower won't last an hour* [14; 15; 16].

Мініконцепт LIGHTNING представлений лише в одному прислів'ї: *Lightning never strikes twice.*

Якщо субконцепт RAIN реалізується у приказках та прислів'ях, що мають експресивний характер, то субконцепт WIND реалізується у таких паремійних одиницях (5), що повчають: 1. *Words are but wind.* 2. *The wind can't be caught in a net.* 3. *Sow the wind and reap the whirlwind.* 4. *Hoist your sail when the wind is fair.* 5. *It's an ill wind (that blows nobody any good)* [14; 15; 16].

До прикмет, у яких трапляються одиниці (9), що вербалізують субконцепт WIND, належать такі: 1. *When the wind is in the west the weather is always best.* 2. *When the wind blows from the west, fish bite best.* 3. *When the wind's in the south, the rain's in its mouth.* 4. *When it blows from the east, fish bite least.* 5. *When the wind is out of the East, it's never good for man nor beast.* 6. *When the wind is blowing in the North, no fisherman should set forth.* 7. *No weather's ill if the wind be still.* 8. *See in the sky the painter's brush, The wind around you soon will rush.* 9. *The winds of the daytime wrestle and fight, longer and stronger than those of the night* [14; 15; 16].

Субконцепт SUN реалізується у пареміях іменником *sun*, наприклад, у приказках та прислів'ях (5 одиниць): 1. *Make hay while the sun is shining.* 2. *The sun shines upon all alike.* 3. *The sun*

loses nothing by shining into a puddle. 4. *The sun is never the worse for shining on a dunghill.* 5. *There is nothing new under the sun* [14; 15; 16].

Іменник *sun*, що вербалізує субконцепт SUN, у прикметах представлений чотирма одиницями: 1. *Happy is the bride that the sun shines on.* 2. *A reddish sun has water in his eye; before long you won't be dry.* 3. *When the sun sets bright and clear, an easterly wind you need not fear.* 4. *If the sun in red should set, the next day surely will be wet; if the sun should set in gray, the next will be a fair day* [14; 15; 16].

Субконцепт SNOW представлений лише у контексті прикмет (5 одиниць), що можна пояснити тим, що це метеорологічне явище не є звичним для англіців і у пам'яті носіїв мови не збереглося значного досвіду, пов'язаного зі снігом. 1. *The squeak of the snow will the temperature show.* 2. *A year of snow, a year of plenty.* 3. *Year of snow fruit will grow.* 4. *If you see lightning in January, you will see snow in April.* 5. *Spring snow is poor man's fertilizer* [14; 15; 16].

У наведених прикладах *пареміологічних одиниць* трапляється взаємодія одиниць на позначення різних субконцептів або мініконцептів, наприклад: *lightning – snow, sun – wind, wind – rain, rainbow – rain, rain – fog, thunder – rain, thunder – storm, cloud – sun, cloud – rain, cloud – shower.*

Висновки та перспективи подальших розробок. У результаті дослідження отримаємо субконституентну структуру концепту WEATHER, яка охоплює базисні субконцепти RAIN, WIND, SNOW, SUN, що належать до ближньої периферії ядра WEATHER. Субконцепт RAIN підпорядковує мініконцепти STORM, CLOUD, THUNDER, RAINBOW, FOG, SHOWER, LIGHTNING, які знаходяться на дальній периферії від семантичного ядра. Кожний із субконцептів та мініконцептів має своє місце в певній впорядкованій системі ієрархічних відношень.

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо в порівняльному аналізі асоціативних змістів концепту WEATHER в англійській та німецькій мовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Sulikowska A. *Cognitive Aspekte der Phraseologie: Konstituierung der Bedeutung von Phraseologismen aus der Perspektive der Kognitiven Linguistik.* Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Warszawa, Wien, 2019. 571 p.
2. Бехта І. А., Бондарчук Н. І. Структурно-семантичний інвентар метеорологічної лексики британських електронних газет. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія. 2020. Вип. 45. Т. 2. С. 38–41.
3. Wiggins S. A. *Weathering the Psalms: A Meteorotheological Survey.* Wipf and Stock Publishers, 2014. 202 p.
4. Возняк С. С., Лімонченко В. В. Спів-буттєва освітня спільність і культура. *Антропологічні виміри філософських досліджень.* 2021. Вип. 20. С. 52–68.
5. Мізін К. Німецький етнокультурний концепт KUMMERSPECK та його смислові кореляти. *Лінгвістичні студії.* 2018. Вип. 35. С. 210–215.

6. Кравцев В. О. Концепт GRENZE у німецькій мові. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70). № 3 Ч. 1. С. 141–145.
7. Дулюк С. А. Мовна концептуалізація інтелектуальних здібностей людини в англійській, французькій та українській фразеосистемах. *Проблеми лінгвістичної семантики: VI Міжнародна науково-практична інтернет-конференція* (19 листопада 2021 року). Збірник матеріалів. Рівне: РДГУ, 2021. 149 с.
8. Railton P. Moral Metaphysics, Moral Psychology, and the Cognitive Sciences. In A. I. Goldman & B. P. McLaughlin (Eds.), *Metaphysics and Cognitive Science*. Oxford University Press, 2019. Pp. 73–98.
9. Христин Н. С. Вербальне уособлення концепту «ЛЮДИНА» лексичною одиницею 'MAN' у фразеологічних зворотах. *Проблеми лінгвістичної семантики: VI Міжнародна науково-практична інтернет-конференція* (19 листопада 2021 року). Збірник матеріалів. Рівне: РДГУ, 2021. 149 с.
10. Бондаренко М. Фразеологічні одиниці з флористичним компонентом у мовній картині світу українця. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2018. Вип. 64. С. 23–30.
11. Павлюк О. Вербалізація концепту MÉMOIRE (ПАМ'ЯТЬ) у французькій мовній картині світу. *Проблеми гуманітарних наук*. Серія Філологія. 2021. №45. С. 342–350.
12. Melnyk V. P., Lushch-Purii U. I. Revising Anthropocentrism of Technics in the Light of the 21st Century New Anthropological Models. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2022. № 21. Pp. 72–83.
13. Muliarchuk Y. I. From Anthropocentrism to Care for Our Common Home: Ethical Response to the Environmental Crisis. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2021. № 19. Pp. 88–96.
14. Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus. The Free Dictionary. URL: <http://www.thefreedictionary.com>
15. Dictionary.com. URL: <http://www.dictionary.reference.com>
16. IdiomCenter. URL: <http://www.idiomcenter.com/dictionary>

УДК 811.11

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.5>

ЕКОНОМІЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

ECONOMIC TERMINOLOGY IN THE ENGLISH LANGUAGE

Павлюк Х.Т.,

orcid.org/0000-0002-1459-1628

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри англійської філології та перекладу
Національного університету «Одеська політехніка»

У зв'язку з інтеграцією України у світову економічну спільноту постійно росте кількість текстів на економічну тематику. Відповідно, з лінгвістичної точки зору, це зумовило актуальність вивчення англійської економічної термінології, способів їх творення, проблеми перекладу на українську мову. У статті увагу сконцентровано на дослідження особливостей використання та функціонування економічної термінології в англійській мові. Англійські економічні терміни у нашій роботі розглядаються як сукупності номінативних одиниць, які позначають спеціальні поняття економіки як сфери знання та економічної діяльності. В результаті нашого дослідження було встановлено, що економічні терміни відносяться не лише до спеціальної лексики, а й до загальноновживаної. Надано загальну характеристику словотворенню економічних термінів в англійській мові, виділено, що найбільше переважають аббревіатури, значне місце посідають скорочення, особливо в Інтернет-торгівлі, також вживаються інтернаціональні слова. У роботі звернено увагу на труднощі перекладу англійських економічних термінів студентами-філологами. Отримані результати показали, що для частини опитуваних виникають труднощі при перекладі економічних термінів через необізнаність у науковій сфері, до якої належить текст, труднощі з вибором правильного прийому в ході перекладу для максимально точної передачі значення кожного терміну, складності з досягненням максимальної близькості до оригіналу внаслідок особливостей побудови економічних текстів. Для респондентів найскладніша проблема виникає у передачі вихідного змісту з допомогою другої терміносистеми, також студенти стикаються з проблемою еквівалентності при перекладі кожного конкретного тексту, та проблемою безеквівалентності термінів. Проведене дослідження показало, що труднощі, які виникають у роботі з економічною термінологією в англійській мові зумовлені і позалінгвістичними обставинами.

Ключові слова: термін, англійська економічна термінологія, терміносистема, економічна лексика, переклад.

In connection with the integration of Ukraine into the world economic community, the number of texts on economic topics is constantly growing. Accordingly, from a linguistic point of view, this determined the relevance of the study of English economic terminology, methods of their creation, and the problem of translation into Ukrainian. The article focuses

on the study of the peculiarities of the use and functioning of economic terminology in the English language. In our work, English economic terms are considered as a set of nominative units that denote special concepts of economics as a field of knowledge and economic activity. As a result of our research, it was established that economic terms refer not only to special vocabulary, but also to commonly used ones. A general description of the word formation of economic terms in the English language is given, it is highlighted that abbreviations predominate the most, shortening occupy a significant place, especially in Internet trade, and international words are also used. The work draws attention to the difficulties of translating English economic terms by philology students. The obtained results showed that for part of the interviewees there are difficulties in translating economic terms due to ignorance in the scientific field to which the text belongs, difficulties in choosing the correct technique during translation for the most accurate transfer of the meaning of each term, difficulties in achieving maximum closeness to the original due to the peculiarities construction of economic texts. For the respondents, the most difficult problem arises in the transfer of the original content with the help of the second term system, students also face the problem of equivalence when translating each specific text, and the problem of non-equivalence of terms. The conducted research showed that the difficulties that arise in working with economic terminology in the English language are caused by extra-linguistic circumstances.

Key words: term, English economic terminology, term system, economic vocabulary, translation.

Постановка проблеми. Економіка відіграє важливу роль у житті суспільства, оскільки економічні відносини є базовими для будь-якого соціуму та багато в чому визначають суспільний розвиток. Зміни економічних відносин значною мірою впливають на розвиток відповідної термінології, а нові економічні реалії зумовлюють формування нової системи термінів.

Актуальність дослідження полягає в зростанні інтересу до економічної термінології з боку фахівців та носіїв мови, що, в свою чергу, обумовлено інтеграцією України в систему світової економіки та одночасно розвитком бізнес-комунікацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість дослідників визнає термінологічність як одну з головних ознак наукового стилю, інформативним ядром лексики мов науки [1, с. 36].

Проблема дослідження питання термінології є досить актуальною, про це свідчать наукові праці багатьох українських та зарубіжних лінгвістів, зокрема А. С. Д'якова, А. В. Крижанівської, Л. О. Симоненко, Г. В. Чорновол, Л. В. Іващенко, В. М. Лейчика, О. В. Суперанської, Х. Сейджера, Г. Рондо, Х. Фельбера та ін.

Завдання нашого дослідження полягає у виявленні особливостей використання та функціонування економічної термінології в англійській мові.

Предметом наукової розвідки є специфіка функціонування термінологічної лексики в економічній сфері англійської мови, **об'єктом** – особливості її використання.

Виклад основного матеріалу. Ядро економічної лексики в англійській мові становить економічна термінологія. Термін втілює у собі основні особливості наукового стилю та гранично відповідає завданням наукового спілкування. Термін – це слово або словосполучення, що точно і однозначно називає предмет, явище або поняття науки і розкриває його зміст.

Основні англійські економічні терміни у нашому дослідженні розглядаються як сукуп-

ності номінативних одиниць, які позначають спеціальні поняття економіки як сфери знання, і навіть економічної діяльності. У зв'язку з чим під базовим терміном економічної науки розуміємо номінативну одиницю, співвіднесену з конкретним економічним поняттям, що входить до терміносистеми економічної науки.

Вивчати економічну термінологію неможливо без вивчення теоретичної бази знань про саму економічну науку. Економічна наука виступає як методологічна та загальнотеоретична база для всіх галузевих економічних наук, оскільки розробляє ключові поняття, терміни, визначення, а також загальні напрями та методики наукових досліджень економіки. Розвиток мови економіки відбувався разом із розвитком держави, виник власний базовий корпус термінів.

Роль латинської у збагаченні економічної термінології англійської мови полягає не просто у її безпосередньому впливі на терміносистему загалом, а й у тому, що через неї у терміносистему проникли грецькі терміноелементи і запозичення, що стали базовими в англійській економічній термінології.

Епоха термінологізації англійської економічної лексики – середньовіччя. Як самостійна наукова дисципліна економіка виникла у XVI–XVII століттях. Розвиток, а також ускладнення господарських зв'язків між сім'ями, у підприємствах та між ними, створення національних, місцевих та міжнародних ринків викликали необхідність у широких економічних знаннях. У період із XVII ст. та до середини XX ст. відбувається процес становлення економічної термінології англійської мови, а також її базових термінів.

Виникнення економічних процесів та явищ як ключових складових економічних ресурсів має зв'язок із періодом, коли люди залучалися до даних процесів і стикалися з економічними явищами, проте не розуміли до кінця їхньої сутності.

Економічні терміни в англійській мові мають великі складності для студентів-філологів. Щоб подолати ці труднощі, доцільно звернути увагу на кілька особливостей термінів.

Багато економічних термінів – інтернаціональні слова (*economist, broker, inflation, deficit, corporation*).

У деяких випадках запозичені терміни – це етимологічні дублети. Етимологічні дублети є словами, які етимологічно розвивалися з однієї і тієї ж основи, але які мають у мові різні значення, вимову і написання. Поява етимологічних дублетів пояснює те, що те саме слово могло виникнути в мові в різні періоди або з різних джерел. Наприклад, латинське *canalis* «канал» потрапило в англійську через діалект центральної Франції у вигляді *channel*, одним із значень якого є «джерело» (доходів, відомостей тощо) і через діалект північної Франції у формі *canal* – слово, подібним значенням не володіє.

Нові слова нерідко утворюються за допомогою префіксації (*sure – ensure, insure*), суфіксації (*competes, competitor, competitive, competitiveness*). Поширеним є словоскладання (*book-keeper, cost-price*), конверсія (іменник *deposit* – вклад, депозит (у банку) і дієслово *to deposit* – давати на зберігання, депонувати, класти в банк). Буває також і зворотнє словотворення, коли слово втрачає частину, яка схожа на суфікс, але не є ним (*auditor – audit*).

Економічним текстам притаманні визначення, які виражаються іменником – «ланцюжки іменників» (*brand name, monopoly control, market structure, free market economy, mass production techniques*).

В економічних текстах часто зустрічаються абрєвіатури: *ARR* (accounting rate of return – розрахункова норма прибутку), *CMV* (current market value – поточна ринкова вартість), *ROI* (Return On Investment) – повернення інвестицій, *SSP* (Supply-Side Platform) – автоматизована система продажі, *DSP* (Demand-Side Platform) – автоматизована система покупки, *B-school* (Business School) – бізнес-школа, *EP terms* (Easy payment terms) – легкі умови оплати) і т.д. Абрєвіатури також використовуються для позначення назв установ, організацій: *IMF* (International Monetary Fund) – Міжнародний валютний фонд, *EFTA* – (European Free Trade Association) – Європейська асоціація вільної торгівлі, *AGSB* (American Graduate School of Business) – Американська вища школа бізнесу, *EEC* (European Economic Community) – Європейська економічна спілка, *EMC* (European Monetary System) – Європейська

валютна система, *BRD* (International Bank for Reconstruction and Development) – Міжнародний Банк Реконструкції і Розвитку та ін. В економічній термінології часто вживаються графічні скорочення (спосіб короткого запису слів): *EMC* –European Monetary System (Європейська валютна система, EBC); *EFTA* – European Free Trade Association (Європейська асоціація вільної торгівлі, EABT); *BOP* – Balance of Payments (Платіжний баланс), *CPI* – Consumer Price Index (Індекс цін споживача, ІЦЦ); *IMF* – International Monetary Fund (Міжнародний валютний фонд, МВФ). Терміни також можуть скорочуватися до початкової літери (*Demand (D)* – попит, *Price (P)* – ціна, *Quantity (Q)* – кількість, *Revenue (R)* – дохід, *Supply (S)* – пропозиція). Скорочення економічної термінології відбувається шляхом відкидання голосних літер слова: *acct* – account (рахунок); *bkcp* – bankrupt (банкрут); *chgs* – charges (витрати); *dbk* – drawback (повернення мита); *dct* – document (документ); *Ltd* – limited (з обмеженою відповідальністю); *mfr* – manufacture (виробництво); *Mkt* – market (ринок), *mtgd* – mortgaged (закладений); *pc* – price (ціна); *pct* – per cent (відсоток); *qtn* – quotation (котирування); *rcpt* – receipt (надходження, дохід); *stg* – shortage (недостача, нестача); *tfr* – transfer (переказ; перерахування) тощо.

Усичення економічних термінів в англійській мові можна прослідкувати у наступних прикладах: *aud.* – auditor (бухгалтер-ревізор); *Bal.* – balance (залишок, сальдо); *cap.* – capital (капітал); *Dis.* – discount (знижка); *fis.* – fiscal (фіскальний); *imp.* – 1. Import (імпорт) 2. imported (імпортований) 3. importer (імпортер); *le* – lease (оренда); *leg* – legal (законний); *lic* – licence (ліцензія); *main.* – maintenance (експлуатація); *man.* – management (управління); *mer.* – mercantile (торговий) 2. merchandise (товар); *ret.* – 1. retired (вилучений з обігу; оплачений (вексель), *ship.* – shipment (відвантаження); *val.* – value (цінність).

Цікавою для дослідження є документація інтернет-торгівлі, інколи економічна лексика містить абрєвіатури у яких цифра «2» застосовується замість частини *to*: B2B (business-to-business), B2C (business-to-consumer), B2B2C (business-to-business-to-consumer), C2C (consumer-to-consumer), C2B2C (consumer-to-business-to-consumer), B2E (business-to-employee), B2G (business-to-government), D2B (direct-to-buyer), 31 D2C (direct-to-consumer), E2B (education-to-business), E2C (education-to-consumer), E2E (entrepreneur-to-entrepreneur), P2B (path-to-bankruptcy), P2P (producer-to-

producer). Перекладають такі мовні одиниці зазвичай за допомогою описового методу, інколи до таких термінів у мові перекладу існує фіксований еквівалент. Перша схожа аббревіатура складалася з однієї літери та двох цифр – 2КІ, і позначала 2001 рік.

Для економічних термінів характерні всі типи сполучуваності та поєднань: синтетична (ідіоматична), аналітична, стійка, а також невільна, одинична та ін. Поєднання економічних термінів зумовлюють не лише логічні та речові поєднання. Так за всіма коли-небудь сформульованими критеріями синтетичні (ідіоматичні) поєднання *letter of credit* (акредитив – форма розрахунків), нестійкі – *substitute goods* (пов'язані товари), аналітично стійкі на формальному рівні (без урахування значення опорного слова) – *float a loan* (випустити позику), на змістовному рівні – *free enterprise* (приватне підприємництво) тощо. Деякі терміни можуть мати обмежену лексичну сполучуваність (*deferred payment* – відкладений платіж, проте синоніми *suspended*, *protracted* не

використовуються замість *deferred* як економічні терміни, що поєднуються зі словом *payment*).

Переклад економічної термінології часто викликає труднощі у студентів-перекладачів, тому важливо добре орієнтуватися у матеріалі та галузі знань, в яких перекладаєш. Нами було здійснено опитування студентів 3 та 4 курсу спеціальності 035-Філологія (Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська) щодо проблем, які виникають при перекладі англійської економічної термінології, всього опитано 25 респондентів. Результати опитування показали, що для частини опитуваних виникають труднощі при перекладі економічних термінів через необізнаність у науковій сфері, до якої належить текст. 31% респондентів мають труднощі з вибором правильного прийому в ході перекладу для максимально точної передачі значення кожного терміну. У 19% студентів виникають складнощі з досягненням максимальної близькості до оригіналу внаслідок особливостей побудови економічних текстів (див. рис. 1). Для рес-



Рис. 1. Які проблеми виникають у вас при перекладі англійської економічної термінології?



Рис. 2. Назвіть найскладнішу для вас проблему при перекладі термінів у галузі економіки.

пондентів (42%) найскладніша проблема виникає у передачі вихідного змісту з допомогою другої терміносистеми. 36% студентів стикаються з проблемою еквівалентності при перекладі кожного конкретного тексту, і тільки у 22% опитуваних з'являється проблема безеквівалентності термінів (див. рис. 2).

Висновки. Особливості термінів як особливого лексичного розряду слів у тому, що вони утворюються під час наукової діяльності, і навіть функціонують серед людей, які знають відповідні виробничі та наукові реалії, тобто макроконтексту. У зв'язку з чим, на відміну від звичайних слів, однозначність яких у комунікації забезпечує

ситуація або лінгвістичний контекст, однозначність терміна походить з екстралінгвістичного макроконтексту або лінгвістичного мікроконтексту. Труднощі, які виникають у роботі з економічною термінологією зумовлені і позалінгвістичними обставинами.

Отже, роль термінів у суспільстві значуща і незамінна. Терміни дозволяють не тільки спілкуватися на певному рівні та передавати інформацію. Вони забезпечують також комунікацію на міжнародному рівні. Економічна термінологічна лексика англійської мови особливо популярна в час стрімкого розвитку науково-технічного прогресу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Д'яков А. Кияк Т., Куделько З. Основи термінотворення: семантичні та соціологічні аспекти. К. : Видав. дім «KM Academia», 2000. 103 с.

УДК 811.111`36

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.6>

THE FUNCTIONING OF “ABSOLUTE” VERBS IN THE ENGLISH BELLE-LETTRES TEXTS

ФУНКЦІОНУВАННЯ «АБСОЛЮТНИХ» ДІЄСЛІВ В ТЕКСТАХ АНГЛІЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Popovich E.S.,

orcid.org/0000-0003-4583-8264

PhD, Associate Professor,

*Associate Professor at the Foreign Language Department
Odessa National Polytechnic University “Odesa Polytechnic”*

Tomenko M.G.,

orcid.org/0000-0002-4149-0320

*Senior Lecturer at the Foreign Language Department
Odessa National Polytechnic University “Odesa Polytechnic”*

Mykeshova G.P.,

orcid.org/0000-0003-1963-0013

*Senior Lecturer at the Foreign Language Department
Odessa National Polytechnic University “Odesa Polytechnic”*

Vorobiova E.V.,

orcid.org/0000-0003-3474-502x

*Senior Lecturer at the Foreign Language Department
Odessa National Polytechnic University “Odesa Polytechnic”*

The article examines the status of the so-called “absolute” units functioning in text corpora referred to the discourse of belle-lettres. The main unresolved problem in such a grammatical phenomenon as the absolute use of language units is the lack of results of the study of factual material, i.e. samples, text corpora, etc., which could contribute to the formation of the correct thesis of theoretical grammar in this matter. Therefore the purpose of the article is as follows: consideration of such language units as verbs in the infinitive form, verbs in imperative sentences, reflexive and reciprocal verbs, which are discussed by grammar theorists as possible “absolute” units, from three positions: theoretical developments presented

in the works of specialists in the field of theoretical English grammar; data of normative dictionaries published abroad; examples with absolutely used units taken from a text corpus of 2.5 million tokens compiled by the authors and based on several literary works. The article provides examples that, in the opinion of the authors, quite convincingly demonstrate the presence/absence of the “absolute” characteristics (in accordance with the definition of the “absolute” unit adopted by the authors in the article). The interaction of these three components, which are necessary in any linguistic research, makes it possible with a high degree of probability to determine the “absolute” unit of the language, in our case – the verb. The examples convincingly demonstrate that the verb in the form of the infinitive is certainly an “absolute” unit. The verb is not used absolutely in imperative sentences since this contradicts the accepted working definition of the term “absolute”. With regard to the absolute use of reflexive and reciprocal verbs, it has been proven that although some grammar theorists tend to consider such types of verbs as absolute units, lexicographic data, as well as examples extracted from the text corpus, do not support this assumption, so they cannot be attributed to an inventory of “absolute” units.

Key words: grammatical status, working definition, text corpus, lexicographic resources, discourse.

Стаття розглядає статус «абсолютних» одиниць, які зустрічаються у текстових корпусах. Були відібрані тексти, які відносяться до дискурсу художньої літератури. Основною невирішеною проблемою у такому граматичному явищі, як абсолютне використання мовних одиниць, вважається відсутність результатів дослідження фактичного матеріалу, тобто – вибірок, текстових корпусів тощо, які б сприяли формуванню коректних положень теоретичної граматики у цьому питанні. Тому метою статті є наступне: розгляд таких мовних одиниць як дієслів у формі інфінітиву, дієслів у наказових реченнях, дієслів зворотних та взаємних, які обговорюються граматистами-теоретиками як можливі «абсолютні» одиниці, з трьох позицій: теоретичних положень, представлених у роботах фахівців у галузі англійської граматики; даних нормативних словників, які видаються за кордоном; прикладами з абсолютно вживаними одиницями, взятими зі скопійованого авторами текстового корпусу обсягом 2,5 млн. слововжитків на базі кількох художніх творів. У статті наводяться приклади, які на думку авторів досить переконливо демонструють наявність/відсутність відтинку «абсолютний» (відповідно до прийнятого у статті визначення «абсолютної» одиниці). Взаємодія цих трьох складових, необхідних у будь-якому лінгвістичному дослідженні, дозволяє з великою ймовірністю визначити «абсолютну» одиницю мови, у нашому випадку – дієслова. Було встановлено, що дієслово у формі інфінітиву є безумовно «абсолютною» одиницею. Дієслово в наказових реченнях не використовується «абсолютно», оскільки це суперечить прийнятій робочій дефініції терміна «абсолютний». Що стосується абсолютного використання зворотних та взаємних дієслів, то було доведено, що, хоча деякі граматиристи-теоретики схильні вважати такі типи дієслів «абсолютними» одиницями, лексикографічні дані, а також приклади, вилучені з текстового корпусу, не підтверджують це припущення, тому вони не можуть бути віднесені до інвентарю «абсолютних» одиниць.

Ключові слова: граматичний статус, робоча дефініція, текстовий корпус, лексикографічні ресурси, дискурс.

Formulation of problem. Discussions on various theoretical issues in linguistics directly affect practical research, especially in such an area as the choice of the subject and object of analysis, the methods necessary to obtain correct results. Thus the data obtained as a result of the analysis of facts in the process of their study by applied, theoretical or cognitive linguistics (i.e. sections of linguistics that have direct interaction with speech phenomena) contribute to the accumulation of the necessary information for the purpose of its further generalization and introduction into the general language theory.

Unfortunately a completely different situation is observed in the field of the so-called “absolutely” used units, the interest in which among theoretical grammarians arose at the beginning of the last century [1; 2], when an attempt was made to describe the philosophical concept of “absolute” implemented in the language. This phenomenon, even now after a hundred years, is perceived as an exclusively theoretically described problem which can develop only on the basis of the opinions of linguists, grammarians and other specialists in the field of theoretical grammar. However despite the contentious discussions and numerous arguments, many aspects of the theory of “absolute” units remain undeveloped. There are not even such points which are natural for any disci-

pline as the formation of the necessary terminological system covering the basic concepts as well as an inventory of absolute units because most grammarians neither define the grammatical term “absolute” at all nor reveal its content. In addition the statements of scientists about “absolute” units are often quite contradictory.

Thus the researchers still do not know at all which units have the status of “absolute”. This situation is aggravated by the almost complete absence of results from the analysis of the functioning of “absolute” units in discourse (with the possible exception of the so-called “Absolute nominative construction”), since, as already mentioned, the problem of compiling the inventory of absolute units has not yet been solved.

Nevertheless it seems that a way out of this situation can be found if we gradually begin to study text corpora, and based on the results, with the figures and facts obtained from examining real texts, help theorists to form objective points of view on the position which is occupied by “absolute” units in the language system.

Analysis of the latest research and articles.

The authors have to note the following fact. As mentioned above, the lack of an accurate definition of the “absolute” unit itself as well as characteristics of its

grammatical status significantly affects the selection of the inventory of such units. This situation leads to the fact that the younger generation of linguists, even those who are interested in their (“absolute” units) analysis in order to form theoretical conclusions and obtain material for applied linguistics, cannot take part in this kind of research. Therefore, the analysis of the latest articles is carried out on the basis of those sources that function in the scientific literature at the moment.

The study of a large number of literary sources on theoretical grammar has showed that they contain only brief references to the semantics and use of language units which have the conditional name “absolute”. First of all we are talking about the “Absolute nominative construction” which has already been mentioned above. But even here the opinions of scientists are extremely contradictory and do not make it possible to create a clear definition of the term “absolute” that is understood by everyone. Such well-known grammarians as G. Poutsma [3], J. Nesfield [2], O. Jespersen [1], J. Kerm [4], R.A. Quirk [5], L.S. Yampolsky [6], Z.V. Sulimovskaya [7] and others presented their viewpoints on this issue.

The scope of the article does not allow dwelling on the description of the points of view of all participants in the discussion about the place of “absolute” units in the language system, their properties and functions. However a detailed analysis of the literature available makes it possible to distinguish two main characteristics of the term “absolute unit” which theorists worked out in the course of discussions: 1) the syntactic independence of a particular language unit from other components of the sentence; 2) the use of such a unit without the component with which it is usually combined. It is easy to see that the second of these two characteristics includes the first one.

So, the authors propose a working version of the content of the grammatical concept of the term “absolute unit” and define it as “used without anything with which it is usually combined”. This definition has been chosen among all others in the previous paper [8].

In the future, when describing the language units that they consider to be “absolute” the authors will proceed from this definition.

Unsolved parts of the problem. The main unresolved problem in such a grammatical phenomenon as the absolute usage of language units is the lack of results of the study of factual material, i.e. samples, text corpora, etc. which could contribute to the formation of the correct thesis of theoretical grammar in this matter.

Thus the analysis of the syntax of speech sources, and, in particular, works of fiction where such grammatical phenomena are quite frequent is topical and timely.

Goal of the article. The purpose of the article is as follows: consideration of the following language units – verbs in the form of an infinitive, verbs in imperative sentences, reflexive and reciprocal verbs, which are discussed by grammar theorists as possible absolute units – from three positions: theoretical positions presented in the works of specialists in the field of theoretical English grammar; data of normative dictionaries published abroad; examples with absolutely used units taken from a text corpus of 2.5 million tokens compiled by the authors and based on several literary works mentioned below.

Base material. The text corpus, from which the illustrative material was taken, was created using the continuous sampling method based on the following literary works: Aldridge J. *The Sea Eagle*; Bonds P.A. *Sweet Golden Sun*; Francis D. *For Kicks*; Francis D. *Wild Hand*; Green B. *Morning is a Long Time Coming*; Hailey A. *Airport*; Ludlum R. *The Matlock Paper*; Maleod R. *Six Guns South*; Maugham W.S. *The Summing Up*; Snow C.P. *Last things*; Stone I. *The Greek Treasure*, and others. The volume of the text corpus amounted to 2.5 million tokens, the number of examples selected to illustrate “absolute” units exceed 5 thousand units. The above units (verbs in the infinitive form, verbs in imperative sentences, reflexive and reciprocal verbs) were considered step by step, which were conditionally classified as “absolute”.

Below we demonstrate the examples that are, in our opinion, quite convincingly demonstrate the presence of the “absolute” hue (in accordance with the definition accepted and presented above).

1. Sentences with an absolutely used infinitive. Some theorists [9] believe that in a sentence like “*To do her justice, she was a good-natured woman*”, the infinitive ‘to do’ is used absolutely. Indeed, the infinitive at the beginning of a sentence, if it is not the subject, most often refers in one way or another to the subject of the sentence, for example, “*To provide his workman with good water Henry hired the oldest Dramali boy to fill barrels from a cold spring*”. In this sentence, ‘To provide’, in Deep Structure, is related to the subject ‘Henry’ (Henry provided his workmen with good water). Since in the previous statement the infinitive ‘to do’ does not refer to the subject of the sentence ‘she’, it is used absolutely. J. Nesfield [2] rightly refers to the absolute ones in such constructions as “*To think that he should have told a lie*”. J. Nesfield does not explain why the infinitive

functions absolutely in such cases. This, however, follows from the definition of the content of this term, which it was decided to take as a basis.

Indeed this statement is the elliptical component of, for example, sentences such as “*For one/me/her/them etc. to think that he should have told a lie*” would be preposterous [(It would be preposterous for one/me/her/them etc. to think that he should have told a lie) and as a consequence “*It/this (=for one)/me/her/them etc. to think that he should have told a lie*” would be preposterous]. Whence it follows that the pronoun ‘he’ in the initial statement does not refer to the subject in this sentence.

2. Absolute use of verb forms in imperative sentences. J. Nesfield [2] refers to the absolute also the use of the verb forms in imperative sentences, which does not contain a subject, which he calls the imperative mood.

E. Ya. Palatova’s dissertation shows [10] that in 96% of imperative sentences in modern English the subject (‘you, somebody’, etc.) is not used. The subject is also not used in the segment of speech cited as an example by J. Nesfield [2] (“*A few men – say twelve – may be expected shortly*”), which, in accordance with the working definition of the content of the term “absolute”, means that the verb form in such cases is not actually used.

The majority of linguistic theorists suppose that in imperative sentences, for example, Большинство англистов считают, что в повелительных предложениях, например, “*Come here*” the subject is expressed implicitly [1; 2; 3; 4; 5]. The others on the contrary claim that there is no subject in such kind of sentences at all even implicitly. In the cases when it is present the utterance takes another sense, for example, the shade of rough, brutal attitude [11; 12], and the personal pronoun in them is not the subject, but the word-address.

3. Absolute use of reflexive and reciprocal verbs. M.Ya. Bloch [13] includes the use of reflexive verbs in cases where the pronouns ‘myself, himself’, etc. are omitted. The authors give such uses with the verbs ‘wash, shave, dress and prepare’. M. Ya. Bloch considers the use of verbs without implicit reciprocal pronouns to be absolute, for example: “*The friends will be meeting tomorrow. Unfortunately, Nellie and Christopher divorced two years after their magnificent marriage. Are Phil and Glen quarreling again over their toy cruiser?*” Let us consider, however, the relevant semantics of these verbs, as revealed in WBD [14]:

to wash – v.t. to clean with water or other liquid: to wash a floor, wash one’s hands, wash clothes.

... **v.i. 2. to wash oneself; wash one’s face and hands: He washes before dinner. Syn.: bathe.**

to shave – v.t. 1. to cut hair from (the face, chin, or other parts of the body) with a razor: The actor shaved his head in order to portray a bald man.

... **v.i. 1. to remove hair with a razor: Father shaves every day.**

to dress – v.t. 1a. to put clothes on: She dressed the baby quickly.

... **v.i. 1. to put clothes on oneself: He is dressing for dinner.**

to prepare – v.t. 1. to make ready; to put in condition for something: to prepare a room for a guest, to prepare a boy for college: He prepares his lessons while his mother prepares supper.

... **v.i. to get ready; put oneself, or thing in readiness: to prepare for a test. The thunderbolt hangs silent; but prepare. I speak, it falls.**

to meet – v.t. 1a. To come face to face with (something or someone coming from the other direction): Our car met another car on a narrow road.

... **v.i. 1. to come face to face: Their cars met on the narrow road.**

to divorce – v.t. 1. to end legally a marriage between: The judge divorced Mr. and Mrs. Jones.

... **v.i. to separate by means of a divorce: There are, of course, those who divorce, but I suspect that the high rate of divorce in America comes from the tremendous expectation placed on marriage**

to quarrel – v.t. 1. to fight with words; dispute or disagree angrily; break off friendly relations; stop being friends: The two friends quarrels and now they don’t speak to each other.

2. to find faults; complain: It is useless to quarrel with fate because one does not have control over it.

As we can see, all verbs except for the last one, are marked ‘v.t.’ and ‘v.i.’. The last verb is only marked ‘v.t.’. In grammar and English dictionaries published abroad, only verbs followed by a direct object are considered to be transitive. In the studies by Slavic scientists, such verbs are called ‘object verbs’.

Approximately 80% of English verbs can be used both as transitive (more precisely, objective) and as intransitive (more precisely, objectless). Moreover when they are used without an object, the presence of an object is included in the meaning of the verb itself.

Thus at the modern stage of the English language development all the above verbs with the exception of the last one are regularly used as both object and objectless. Therefore it is not possible to speak of their absolute use in accordance with the above working definition of the term “absolute” which would be fair at certain stages of the development of the English language, if one or another of

these verbs was then used only in one of these two meanings.

As for the verb 'quarrel' as it follows from the examples given in WBD [14], it is predominantly objectless, although in the example illustrating the second meaning it is used with a prepositional object and is objective. Compare: "She quarreled with fate", therefore 'fate was quarreled with by her'. And this verb, therefore, cannot be used absolutely.

Conclusions. Thus based on the theoretical conclusions made by well-known grammarians, examples taken from real texts of literary works, as well as data from normative lexicographic resources, we can say the following. The interaction of these three components, which are necessary in any linguistic research, makes it possible with a high degree of

probability to determine the "absolute unit" of the language, in our case – the verb.

The verb was considered in several grammatical statuses: 1) in the form of an infinitive; 2) in imperative sentences; 3) reciprocal and mutual functions.

It was found that the verb in the form of the infinitive is certainly an "absolute unit". The verb is not used absolutely in imperative sentences, since this contradicts the working definition of the term "absolute" adopted above. With regard to the absolute use of reflexive and reciprocal verbs, it has been proven that although grammarians [2; 9] tend to consider such types of verbs as "absolute units", lexicographic data as well as the examples extracted from the text corpus do not support this assumption, so they do not can be referred to the inventory of "absolute" units.

BIBLIOGRAPHY:

1. Jespersen J. The Philosophy of Grammar. N.Y.: Holt, 1924. 395 p.
2. Nesfield J.C. English Grammar Past and Present. London: McMillan and Co., 1910. 470 p.
3. Poutsma H.A. Grammar of Late Modern English. Part 1. London: Groningen, 1904. 540 p.
4. Curme G.O. English Grammar. N. Y.: Barnes and Noble, Inc., 1957. 308 p.
5. Quirk R., Greenbaum G., Leech J., Svartvik A. Grammar of Contemporary English. London: Longman, 1972. 1120 p.
6. Ямпольский Л.С., Ятель Г.П., Реголянт Е.Е. Учебник по английскому языку. 6-е изд., испр. и доп. Львов: Вища школа., 1979. 328 с.
7. Сулимовская З. В. Качественно-количественная характеристика грамматических комплексов в современном английском языке. *Иностранная филология*. Львов, 1987. Вып. 87. С. 65–71.
8. Попович Е.С., Цапенко Л.Е., Данцевич Л. Е. Определение понятия "абсолютный" в английской грамматике. *Вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса, 2016. № 20. С. 62–66.
9. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2, стереотип. Изд.: Советская Энциклопедия, 1969. 608 с.
10. Палатова Е. Я. Грамматическое содержание и функционирование «сослагательного наклонения I» в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Одесск. гос. ун-т. Одесса, 1982. 255 с.
11. Willis H. Modern Descriptive English Grammar. USA, Publisher: Chandler Publishing Company, 1972. 378 p.
12. Donets V. M. On the form and function of the verb in the English incentive sentence. Grammatical and phonetic study of the Germanic languages. Kishinev, 1977. P. 53–57.
13. Blokh M. Y. A Course in Theoretical English Grammar. Higher School Publishing House, 1983. 383 p.
14. The World Book Dictionary. London: World Book Co., 2008. 3596 p. WBD.

МОВЛЕННЄВИЙ ЖАНР «ЗАКОН»: ЛІНГВОПРАГМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ)

SPEECH GENRE "LAW": LINGUOPRAGMATIC MODELING (BASED ON GERMAN LANGUAGE MATERIAL)

Рій М.М.,

orcid.org/0000-0001-5755-4598

*викладач кафедри іноземних мов та культури фахового мовлення
Львівського державного університету внутрішніх справ*

Проаналізовано лінгвопрагматичну організацію мовленнєвого жанру «закон» на матеріалі німецької мови, уточнено лінгвопрагматичний статус законів як одиниць юридичного дискурсу і з'ясовано їхню типову прагматичну та мовну організацію. Юридичний дискурс визначено як різновид інституційного, як текст права, реалізований у конкретних мовленнєвих ситуаціях юридичної сфери за допомогою специфічної комбінації різнорівневих мовних та позамовних засобів.

Юридичний дискурс формується низкою мовленнєвих жанрів, одним із яких є закон. Мовленнєвий жанр розглянуто як тематично, композиційно й стилістично усталений тип повідомлень. Їх єднає спільна інтенція адресата, комунікативна мета, контекст і ситуація спілкування. Мовленнєво-жанрова сутність закону зумовлена насамперед його нормативно-правовим характером, що реалізується спеціальним набором мовних і позамовних засобів у особливій, властивій лише закону конфігурації.

Залежно від функції, яку виконує конкретний мовленнєвий жанр, він є експонентом відповідного функціонального стилю. Для закону таким стилем є офіційно-діловий, в якому текст закону реалізує особливі ознаки: узагальнений спосіб відображення змісту, настановчо-інформативний тип тексту, нейтральне, офіційне забарвлення, причинно-наслідкові та регулятивні композиційні форми. Стиль і жанр пов'язані поміж собою. Вони разом творять текст у процесі мовлення. Для стилю вирішальною ознакою є його функціональне спрямування. Для жанрів характерною є внутрішня, композиційна структура.

Прагматичну організацію МЖ «закон» можна змоделювати за Ф. Бацевичем за допомогою таких параметрів: комунікативна мета, концепція автора, концепція адресата, зміст події, чинник комунікативного минулого, чинник комунікативного майбутнього, мовне втілення, а також комунікативний смисл і жанрова тональність. Конкретне наповнення моделі характеризує закон як особливий мовленнєвий жанр.

Ключові слова: закон, мовленнєвий жанр, юридичний дискурс, офіційно-діловий функціональний стиль, німецька мова.

The article deals with the linguistic-pragmatic organization of the speech genre "law" based on the material of the German language. It specifies the linguistic-pragmatic status of laws as units of legal discourse and clarifies their typical pragmatic and linguistic organization. Legal discourse is defined as a type of institutional, as a text of law, implemented in specific speech situations of the legal sphere with the help of a specific combination of different levels of linguistic and non-linguistic means.

Legal discourse is formed by a number of speech genres, one of which is law. The speech genre is considered as a thematically, compositionally and stylistically established type of messages. They are united by the common intention of the addressee, communicative purpose, context and situation of communication. The speech-genre essence of the law is determined primarily by its normative-legal character, which is implemented by a special set of linguistic and non-linguistic means in a special configuration peculiar only to the law.

Depending on the function performed by a specific speech genre, it is an exponent of the corresponding functional style. For the law, such a style is official-business, in which the text of the law implements special features: a generalized way of displaying the content, an instructional-informative type of a text, a neutral, official color, causal and regulatory compositional forms. Style and genre are interrelated. They create the text together in the process of speaking. For style, a decisive feature is its functional direction. Genres are characterized by an internal, compositional structure. The pragmatic organization of the social media "law" can be modeled according to F. Batsevich using parameters such as: communicative purpose, author's concept, addressee's concept, content of the event, factor of the communicative past, factor of the communicative future, linguistic embodiment, as well as communicative meaning and genre tonality. The specific content of the model characterizes the law as a special speech genre.

Key words: law, speech genre, legal discourse, official-business functional style, German language.

Постановка проблеми. Однією з актуальних дослідницьких ділянок сучасного мовознавства є генристика (жанрологія). У рамках антропоцентричної парадигми, яка у центр уваги ставить людину, однією з найважливіших компетенцій носія мови вважають навички творення

і інтерпретації різноманітних текстів і жанрів. З'ясування прагматичної структури та механізмів реалізації конкретних мовленнєвих жанрів (далі МЖ) сприяє удосконаленню їхньої формальної реалізації, змістового наповнення та сприйняття. Особливого значення сьогодні набувають жанри

юридичного дискурсу, який активно формується у незалежній Україні і мусить у рамках її зближення з Європейським Союзом водночас враховувати специфічні особливості цього жанру в інших європейських державах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Засадничими для пропонованого дослідження вважаємо праці з лінгвістичної генології і прагматики [М. Бахтін, Ф. Бацевич, А. Вежбицька, С. Левінсон, Ю. Майбауер, Т. Шмелева]. Окремі МЖ вже знайшли своє висвітлення у низці праць українських і зарубіжних дослідників: втішання, переконування, умовляння [М. Федосюк; Ф. Бацевич], вибачення [Р. Ратмайр], залицання [А. Белова; І. Дьяконов], привітання [А. Габідулліна], погрози [Т. Багдасарян, С. Верещагін], похвали і осуду [І. Дячкова], прохання [М. Баліцька], виправдання [Х. Дяків] та ін. Однак МЖ «закон» присвячено доволі невелику кількість праць. Це монографія О. В. Нагоги [6] та поодинокі статті чи монографії [1; 7–9; 11] які аналізують юридичний дискурс чи мовні нормативно-правові акти загалом.

Актуальність роботи. На часі уточнити лінгвопрагматичний статус законів як одиниць юридичного дискурсу і з'ясувати їхню типову прагматичну та мовну організацію. Досі відсутні дослідження з практики моделювання цього МЖ.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Важко переоцінити значення законів на сучасному рівні розвитку суспільства. Особливо це стосується української держави, яка удосконалює наявне законодавство і творить нове. Мета пропонованої статті – з'ясувати місце МЖ «закон» серед інших мовленнєвих жанрів юридичного дискурсу, проаналізувати його організацію і здійснити лінгвопрагматичну паспортизацію цього МЖ.

Для початку уточнимо термінологію, яку буде використано для дослідження МЖ «закон». *Юридичний дискурс* трактуємо як різновид інституційного; як текст права, реалізований у конкретних мовленнєвих ситуаціях юридичної сфери за допомогою специфічної комбінації різнорівневих мовних та позамовних засобів. *Мовленнєвий жанр* визначаємо як тематично, композиційно й стилістично усталений тип повідомлень – носіїв мовленнєвих актів, об'єднаних метою спілкування, задумом мовця з урахуванням особистості адресата, контексту і ситуації спілкування [4, с. 160]. Щодо дефініції *закону* варто зазначити, що на відміну від суто юридичних визначень, які трактують закон як «нормативно-правовий акт, прийнятий в особливому порядку органом зако-

нодавчої влади чи на референдумі, що відображає волю народу, має вищу юридичну силу та регулює найбільш важливі суспільні відносини» [5, с. 64], у рамках лінгвопрагматичного дослідження важливою є теза про те, що будь-який закон має специфічне мовне оформлення, яке відрізняє його від інших МЖ юридичного дискурсу та характеризує як індивідуальне комунікативне явище. Зважаючи на особливості структурної організації кожної з мов, зрозуміло, що вони по-різному оформлятимуть одні й ті ж МЖ.

Мовленнєві жанри можна вивчати в динаміці і статиці. Перший підхід передбачає їхній розгляд як живий процес спілкування у специфічних формах [3]. В іншому випадку йдеться радше про результат такого спілкування з певною усталеною структурною організацією. У цій розвідці нас цікавитиме насамперед результат спілкування, тому для аналізу логічно буде застосувати модель, яка б дала змогу встановити характерні риси згаданого МЖ. У лінгвопрагматиці така модель відома як «паспорт МЖ», яка відтворює головні прагматичні та мовні характеристики МЖ, за якими можна описати будь-який МЖ або відрізнити його від інших. Із доповненнями Ф. Бацевича [2] вона охоплює наступні складові: комунікативна мета, концепція автора, концепція адресата, зміст події, чинник комунікативного минулого, чинник комунікативного майбутнього, мовне втілення, а також комунікативний смисл і жанрова тональність.

Комунікативну мету адресанта вважають визначальною жанротворчою класифікаційною ознакою. Для закону, як одного з підвидів юридичного тексту, провідною комунікативною метою є констатація певного стану речей та відповідний припис у вигляді спонукання до виконання певної дії чи утримання від неї. Закони виконують функцію соціального регулювання. Вони спрямовують людей на певну поведінку, задають норму такої поведінки, намагаються її контролювати, дозволяти, змінювати чи забороняти. Зазвичай закони вирізняються морально-правовим скеруванням, мають певне ідеологічне навантаження і, очевидно, в змозі впливати на формування світогляду носіїв мови.

§ 90a Tiere

Tiere sind keine Sachen. Sie werden durch besondere Gesetze geschützt. Auf sie sind die für Sachen geltenden Vorschriften entsprechend anzuwenden, soweit nicht etwas anderes bestimmt ist [13].

Цивільний кодекс ФРН констатує, до прикладу, що тварини не є речами і охороняються

особливими законами. Даних можна застосовувати приписи як до речей, якщо немає відповідного закону. Очевидно, що комунікативною метою жанру закону є інформація про певний стан справ, регулювання конкретної ситуації і настанова щодо дій у ній.

Комунікативний смисл закону полягає в тому, що адресанту відомо, що певний стан справ є нормативним для адресата, але припускає, що адресат не володіє інформацією щодо норми і може її порушити, припустившись помилки, тому він інформує адресата по стан справ, який відповідає нормі і очікує від нього виконання певних вимог для реалізації бажаного стану справ.

§ 167 Erteilung der Vollmacht

(1) Die Erteilung der Vollmacht erfolgt durch Erklärung gegenüber dem zu Bevollmächtigenden oder dem Dritten, demgegenüber die Vertretung stattfinden soll.

(2) Die Erklärung bedarf nicht der Form, welche für das Rechtsgeschäft bestimmt ist, auf das sich die Vollmacht bezieht [13].

Зокрема, у наведеному прикладі закон роз'яснює, яким чином відбувається надання довіреності. Порушення формальних вимог може призвести адресата до комунікативної невдачі і, як наслідок, невиконання певної соціальної дії. Завдання ж закону – запобігти таким ситуаціям.

Концепція автора відповідальна за характеристику адресанта. У законі особа автора певним чином унікальна. Він має статус абсолютного авторитету, у правильності дій якого не може бути сумніву, принаймні, на час дії закону. Автор має необхідні повноваження, добре ознайомлений зі станом справ і бажає адресату добра. Зрозуміло, що у випадку закону в особі автора маємо колективний образ держави та її органів чи представників, відповідальних за конкретну сферу суспільної діяльності.

§ 550 Form des Mietvertrags

Wird der Mietvertrag für längere Zeit als ein Jahr nicht in schriftlicher Form geschlossen, so gilt er für unbestimmte Zeit. Die Kündigung ist jedoch frühestens zum Ablauf eines Jahres nach Überlassung des Wohnraums zulässig [13].

Унікальність особи автора реалізується у цьому прикладі за допомогою безособових конструкцій, причинно-наслідкових формулювань, точності, однозначності викладу, вживання термінології і настановчого тону.

Концепція адресата закону зумовлена його невизначеністю. Ним може бути окремих індивідуум, група людей чи все населення держави. Важливо, що соціальний статус адресата, його вік

чи стать не є визначальними для закону. Залежно від того, чи закон стосується всіх, наприклад конституція, чи окремої групи людей, їхній статус може бути різним. Однак перед адресантом усі адресати рівні.

§ 3 Geltung für Inlandstaaten

Das deutsche Strafrecht gilt für Taten, die im Inland begangen werden [14].

Закон інформує про те, що кримінальний кодекс застосовується до правопорушень, скоєних всередині країни. Загальне формулювання не конкретизує, хто є його адресатом. Це може бути і окрема людина, і усі мешканці країни, або й будь-хто, хто потрапив на якийсь час у країну. Всеохопність закону наголошує на рівності усіх перед законом.

Подійний зміст закону формується прагматичною організацією цього МЖ і значною мірою зумовлений структурою закону як сукупності правових норм. Правова норма може містити три елементи: гіпотезу, диспозицію і санкцію. У гіпотезі зазначаються умови, «за наявності яких суб'єкти права мають здійснювати свої права та обов'язки» [5, с. 48], що зазначені в диспозиції. Диспозиція – це частина норми права, яка розподіляє між учасниками правових відносин їхні права та обов'язки і «визначає саме правило поведінки, яким дозволяється, забороняється або рекомендується вчинення певних дій» [там само]. У санкції «вказано заходи державного примусу у разі невиконання її диспозиції» [там само, с. 49].

Для унаочнення наведемо приклад із Кримінального кодексу ФРН (Strafgesetzbuch):

§ 82 Hochverrat gegen ein Land

(1) Wer es unternimmt, mit Gewalt oder durch Drohung mit Gewalt //

1. das Gebiet eines Landes ganz oder zum Teil einem anderen Land der Bundesrepublik Deutschland einzuverleiben oder einen Teil eines Landes von diesem abzutrennen oder

2. die auf der Verfassung eines Landes beruhende verfassungsmäßige Ordnung zu ändern, // wird mit Freiheitsstrafe von einem Jahr bis zu zehn Jahren bestraft.

У першій частині (гіпотезі) сформульовано умову здійснення чи нездійснення дії, у другій (диспозиції) сформульовано модель поведінки за допомогою встановлення прав та обов'язків, а третя частина (санкція) передбачає наслідки реалізації диспозиції.

Послугуючись мовою лінгвопрагматики, можна відтворити подійний зміст закону наступним чином: в умовах конкретної комунікативної ситуації адресата спонукають дотримуватись

правил гри шляхом виконання певних дій або, навпаки, утримання від них з метою запобігання покарання. Як типовий спонукальний МЖ закон скерований на події в майбутньому і, частково, у теперішньому. Закони, як відомо, не мають зворотньої дії.

Чинник комунікативного минулого для закону – це історико-правовий досвід адресанта, який дає йому підстави для подальших дій.

§ 4 Geltung für Taten auf deutschen Schiffen und Luftfahrzeugen

Das deutsche Strafrecht gilt, unabhängig vom Recht des Tatorts, für Taten, die auf einem Schiff oder in einem Luftfahrzeug begangen werden, das berechtigt ist, die Bundesflagge oder das Staatszugehörigkeitszeichen der Bundesrepublik Deutschland zu führen [14].

Закон спрямований на застосування в актуальний час або в майбутньому. Однак він може стосуватися подій у минулому, зокрема, раніше скоєних злочинів, а також досвіду, пов'язаного з іншими випадками.

Чинник комунікативного майбутнього передбачає, що адресат, виконуючи настанови адресанта, отримає корисну вказівку для виконання актуальних чи майбутніх дій, з метою запобігання загрозованим для його іміджу ситуаціям.

§ 12 Verbrechen und Vergehen

(1) Verbrechen sind rechtswidrige Taten, die im Mindestmaß mit Freiheitsstrafe von einem Jahr oder darüber bedroht sind.

(2) Vergehen sind rechtswidrige Taten, die im Mindestmaß mit einer geringeren Freiheitsstrafe oder die mit Geldstrafe bedroht sind.

(3) Schärfungen oder Milderungen, die nach den Vorschriften des Allgemeinen Teils oder für besonders schwere oder minder schwere Fälle vorgesehen sind, bleiben für die Einteilung außer Betracht [14].

Цей закон застерігає від протиправних дій, бо вони караються щонайменше роком позбавлення волі (1), за правопорушення передбачено позбавлення волі або грошове покарання (2), а далі зазначаються умови розгляду питання про посилення чи пом'якшення покарання (3). Таким чином адресата інформують, наставляють, попереджають і застерігають від непоправних рішень і вчинків.

Параметр мовного втілення МЖ закону зумовлений набором специфічних мовних та позамовних засобів, які підтверджують тезу про й жанровий статус комунікативної одиниці «закон». Питання мовної реалізації МЖ закону детально буде висвітлено в подальших працях. Тут варто лише в загальному вигляді описати специфіку мовних одиниць тексту закону.

Насамперед варто нагадати, що мова закону особлива, що зумовлено його стильовими особливостями. Одразу постає питання про співвідношення жанру і стилю. Якщо визначати стиль у рамках функціонального підходу, то це «сукупність прийомів відбору та сполучуваності мовних засобів чи їх система, об'єднана спільною функцією або спільністю сфер використання» [12, с. 121], тобто стиль визначається за функціональними параметрами мовлення. Так, «Стилістика сучасної української літературної мови» за редакцією академіка І. Білодіда виокремлює залежно від функції такі стилі: пізнавально-інформативна – науковий стиль; інформативно-пропагандистська – публіцистичний стиль; настановчо-інформативна – офіційно-діловий; естетично-інформаційна – художньо-белетристичний стиль [10, с. 8].

Для кожного з функціональних стилів характерний особливий набір мовних засобів, який його характеризує і відрізняє від інших. Це не лише специфічні різнорівневі мовні одиниці – морфологічні, лексичні, їхнє синтаксичне поєднання та фонетичне оформлення, але й міжрівневі структури. Їхня особлива структурна організація, підпорядкована певній функції, і визначає функціональний стиль конкретного тексту. Кожен функціональний стиль – це особлива система, яка складається з низки підсистем, відповідальних за спосіб відображення змісту, функціональні особливості, стилістичне забарвлення та композиційні форми. Для офіційно-ділового стилю, одними з репрезентантів якого є закони, властиві: узагальнений спосіб відображення змісту, настановчо-інформативний тип тексту, нейтральне, офіційне забарвлення, причинно-наслідкові та регулятивні композиційні форми.

Стиль і жанр безпосередньо пов'язані поміж собою. Вони одночасно творять текст у процесі мовлення. Однак між ними є і суттєві відмінності. Для стилю вирішальною ознакою є його функціональне спрямування. Для жанрів характерною є внутрішня, композиційна організація, про яку мова йшла вище. Загальна організація чи модель МЖ властива усім жанрам, хоч її наповнення різне. Від жанру до жанру воно має свої характерні риси. Зокрема, для жанрів юридичних документів, які є комунікативними одиницями офіційно-ділового стилю, властива особлива, часткова сфера їхнього використання.

Для жанрів головними ознаками є, як відомо, їхня повторюваність та впізнаваність. Функціональні стилі також можна одразу розпізнати. Але повторювані не вони, а лише їхні

компоненти, які творять у певному стилі кожного разу нову комбінацію. Жанри містять певний елемент нормативності. Мовець змалку знає (у більшості випадків несвідомо), яким жанром і в якій комунікативній ситуації він послуговується. Уся мовна діяльність відбувається за допомогою жанрів, вибір яких зумовлений ситуацією спілкування. Залежно ж від конкретної функції, яку потрібно досягти в комунікації, обирається відповідний функціональний стиль.

Для офіційно ділового стилю загалом, втіленням якого є і, зокрема, МЖ «закон», властива письмова форма. Закон вступає в силу після офіційної публікації у відповідних друкованих органах. Оскільки головною функцією закону є регулятивна, мова закону – стилістично нейтральна і не містить оцінних елементів. Іншою характерною рисою є відсутність мовних засобів, які б засвідчували індивідуальність автора, наприклад, особові займенники. Натомість поширені пасивні конструкції, неозначені займенники, модальні та інфінітивні конструкції.

§ 13 Begehen durch Unterlassen

(1) Wer es unterlässt, einen Erfolg abzuwenden, der zum Tatbestand eines Strafgesetzes gehört, ist nach diesem Gesetz nur dann strafbar, wenn er rechtlich dafür einzustehen hat, dass der Erfolg nicht eintritt, und wenn das Unterlassen der Verwirklichung des gesetzlichen Tatbestandes durch ein Tun entspricht.

(2) Die Strafe kann nach § 49 Abs. 1 gemildert werden [14].

Анонімність автора забезпечується у тексті закону за допомогою паралельного використання питального займенника *xto* і вказівного *той* (1) і комбінації модальної та пасивної конструкції (2).

Регулятивне скерування закону передається пасивними конструкціями [§ 29], чергуванням афірмативних і заперечних конструкцій [§ 33], умовними реченнями [§ 17].

§ 29 Selbständige Strafbarkeit des Beteiligten

Jeder Beteiligte wird ohne Rücksicht auf die Schuld des anderen nach seiner Schuld bestraft [14].

§ 33 Überschreitung der Notwehr

Überschreitet der Täter die Grenzen der Notwehr aus Verwirrung, Furcht oder Schrecken, so wird er nicht bestraft [14].

§ 17 Verbotsirrtum

Fehlt dem Täter bei Begehung der Tat die Einsicht, Unrecht zu tun, so handelt er ohne Schuld, wenn er diesen Irrtum nicht vermeiden konnte. Konnte der Täter den Irrtum vermeiden, so kann die Strafe nach § 49 Abs. 1 gemildert werden [14].

Закони стисло, чітко, однозначно і у визначеній послідовності викладають зміст. Вони мають нормативний характер, їх не можна самовільно змінювати, переставляти місцями їхні елементи тощо. Мова закону має бути проста, лаконічна і не допускати двозначностей. Попри це інколи її важко зрозуміти нефахівцю, бо вона імплікує певні попередні знання, спеціальну освіту. Нормативності закону сприяє повтор подібних синтаксичних конструкцій, певна формалізація викладу.

§ 34 Rechtfertigender Notstand

Wer in einer gegenwärtigen, nicht anders abwendbaren Gefahr für Leben, Leib, Freiheit, Ehre, Eigentum oder ein anderes Rechtsgut eine Tat begeht [...] [14].

§ 35 Entschuldigender Notstand

(1) Wer in einer gegenwärtigen, nicht anders abwendbaren Gefahr für Leben, Leib oder Freiheit eine rechtswidrige Tat begeht [...] [14].

§ 45 Verlust der Amtsfähigkeit, der Wählbarkeit und des Stimmrechts.

(1) Wer wegen eines Verbrechens zu Freiheitsstrafe von mindestens einem Jahr verurteilt wird [...] [14].

Як і будь-які фахові тексти, закони містять цілу низку термінології, яка може бути суто юридичною або набувати в контексті функції юридичного терміна: *Rechtsstellungen*, *Rechtskraft*, *Freiheitsstrafe*, *Bewährungszeit*, *Gnadenweg*, *Vollstreckung*. Для текстів закону властива логічність і послідовність викладу, взаємозв'язок між окремими частинами, мотивованість переходів.

Часто тексти законів містять елементи канцелярського стилю, лексику, яка обмежена вживанням лише в цьому МЖ: *freiheitsentziehende Maßregel der Besserung und Sicherung*, *Täter-Opfer-Ausgleich*, *freiwilliges Offenbaren seines Wissens*. Характерним є побутування скорочень, складних слів: *StGB*, *Abs.*, *Strafprozessordnung*, *Bewährungszeit*. Регулятивна функція законів зумовлює вживання цілої низки віддієслівних іменників, які номінують дію, призначену для виконання: *Freiheitsentziehung*, *Gesamtwürdigung*.

Важливу роль у законах відіграють невербальні засоби комунікації: позначення абзаців, розділів, параграфів, пунктів. Вони чітко структурують документ, сприяють кращій орієнтації в тексті закону.

Тональність МЖ закон – нейтральна, безособова, уникає будь-якої оцінки.

§ 90a Tiere

Tiere sind keine Sachen. Sie werden durch besondere Gesetze geschützt. Auf sie sind die für Sachen geltenden Vorschriften entsprechend

anzuwenden, soweit nicht etwas anderes bestimmt ist [13].

Це стосується усіх законів, навіть тих, які розглядають ситуації, що зазвичай викликають широкий розголос і емоційно навантажені.

§ 184i Sexuelle Belästigung

(1) Wer eine andere Person in sexuell bestimmter Weise körperlich berührt und dadurch belästigt, wird mit Freiheitsstrafe bis zu zwei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft, wenn nicht die Tat in anderen Vorschriften dieses Abschnitts mit schwererer Strafe bedroht ist.

(2) In besonders schweren Fällen ist die Freiheitsstrafe von drei Monaten bis zu fünf Jahren. Ein besonders schwerer Fall liegt in der Regel vor, wenn die Tat von mehreren gemeinschaftlich begangen wird.

(3) Die Tat wird nur auf Antrag verfolgt, es sei denn, dass die Strafverfolgungsbehörde wegen des besonderen öffentlichen Interesses an der Strafverfolgung ein Einschreiten von Amts wegen für geboten hält.

Висновки та перспективи. Проведений аналіз дає підстави вважати закон активним мовленнєвим жанром, який має сталі комунікативні ознаки, специфічну прагматичну організацію, стабільність нормативного функціонування, які відрізняють його від інших МЖ.

Мова закону репрезентує офіційно-діловий стиль в особливій конфігурації мовних засобів, представлених вербальними і невербальними одиницями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бахчиванжи А. В. Типи мовленнєвих жанрів законодавчого юридичного дискурсу. *Вісник ОНУ. Сер. Філологія*. 2021. Т. 26. Вип. 2(24). С. 7–16.
2. Бацевич Ф. С. Речевой жанр и коммуникативный смысл. Жанры речи. Саратов : Колледж, 2005. Вып. 4. С. 112–122.
3. Бацевич Ф.С. Вступ до лінгвістичної генології. – К. : Академія, 2006. 248 с.
4. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики. К. : Академія, 2004. 344 с.
5. Кравчук С. Й. Основи теорії держави і права. Навчальний посібник Київ : Кондор, 2018. 191 с.
6. Нагога О. В. Особенности внешних факторов и языковых средств, образующих жанр закон в современном немецком языке. Саратов : Саратовская государственная юридическая академия, 2018. 148 с.
7. Прадід Ю. Ф. У царині лінгвістики і права. Сімферополь : Ельняно, 2006. 255 с.
8. Просяна А. В. Мовленнєві жанри законодавчого юридичного дискурсу. *Вісник ОНУ. Сер. : Філологія*. 2018. Т. 23. Вип. 2(18). 87–95.
9. Скорофатова А. Лексичні особливості текстів нормативно-правових актів. *Лінгвістика*. 2014. № 1(31). С. 81–91.
10. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / за заг. ред. акад. І. К. Білодіда. К. : Наук. думка, 1973. С. 5–55.
11. Царьова І. В. Лінгвопрагматичний аспект юридичного дискурсу. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Сер. 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. 2017. Вип. 9. 126–132.
12. Яхонтова Т. В. Лінгвістична генологія наукової комунікації. Львів : Вид. центр ЛНУ імені І. Франка, 2009. 420 с.
13. Bürgerliches Gesetzbuch (BGB). https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/inhalts_bersicht.html
14. Strafgesetzbuch (StGB). https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/inhalts_bersicht.html

ВІЛЬНИЙ ПІДХІД У ВИКЛАДАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

UNPLUGGED APPROACH TO TEACHING ENGLISH

Савченко О.В.,

orcid.org/0000-0002-3403-5442

кандидат філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри філології та перекладу

Українського державного хіміко-технологічного університету

У статті висвітлюються основні ідеї Л. Меддінгза, С. Торнбері, Д. Райт та їх послідовників щодо вільного підходу до викладання англійської мови. Також в статті розглядаються особливості використання цього підходу в роботі зі студентами-першокурсниками як з перспективи студента, так і викладача, що має на меті формування цілісного уявлення про сучасні тенденції у царині викладання іноземної мови і їх вплив на мовні компетенції студентства.

Дослідження звертається до методу компаративного аналізу (з його допомогою була визначена відмінність вільного підходу від традиційних методів викладання англійської мови); прогнозування – це метод, який уможливив окреслення напрямків майбутніх досліджень за темою, а також допоміг визначити вільний підхід в якості основного в контексті майбутнього розвитку викладання англійської мови як навчальної дисципліни; структурно-функціональний метод направлений на виокремлення найменших елементів вільного підходу (наприклад, слова привітання в класі, розділові питання, заповнювачі пауз, тощо.), поєднання яких формує загальну систему роботи, спрямовану на активну комунікативну діяльність.

Вперше у вітчизняній науці вільний підхід розглядається в якості основного для роботи зі студентами-першокурсникам. Визначається методична спадкоємність між шкільною і вищою освітою, що пов'язано з реформою української школи щодо викладання іноземних мов, зокрема англійської. В дослідженні розкривається сутність такого вміння педагога як можливість адаптувати власне мовлення до поточного рівня знань студентів і одночасно стимулювати активну комунікативну діяльність всередині студентського колективу.

Критичний аналіз вільного підходу уможливив низку важливих узагальнень. Комунікативна спрямованість викладання англійської мови студентам-першокурсникам – це пріоритетне завдання сучасного викладача-мовника. В центрі навчальної діяльності – студенти, їх життєвий досвід і щоденні переживання, які виступають матеріалом для навчального процесу. Згідно вільного підходу, немає мінімального рівня знань, необхідних для навчальної діяльності. Натомість викладач допомагає аудиторії використовувати поточний рівень знань максимально ефективно, поступово збагачуючи мову новими граматичними і лексичними елементами. Осмислене використання вільного підходу допомагає опанувати зв'язне мовлення швидше, оскільки кожне заняття – це акт соціальної взаємодії, що спонукає до активної розмовної практики.

Ключові слова: вільний підхід, комунікативний підхід, зв'язне мовлення, гуманістична педагогіка, інтерактивне навчання, вільна англійська.

The article deals with the covering of the core ideas provided by such authors as Meddings L., Thornbury S., Wright J., and their followers regarding the so-called free approach to teaching English. Also, in the article the peculiarities of using this approach in the work with first-year students are considered, both from the perspective of a student and teacher, that aims to form the complete holistic view of the modern trends in the field of language teaching and their impact on the communicative competences of studentship.

The study is based on the comparative analysis method with the help of which the difference between the free approach and traditional methods of language teaching was defined. Prediction is a method that made it possible to provide the perspective of the future studies in the context of the given topic, and also helped to define the free approach as the main one in the context of the future development of teaching English as an academic discipline. Structural and functional analysis aims to detect the smallest elements of the free approach such as greetings in the classroom, tag questions, gap-fillers, and so on.

Scientific originality lies in the fact that for the first time in the domestic science the free approach is considered as the main way of working with first-year students. The methodical continuity between the school and higher education is defined, which is linked to the reform of the Ukrainian school in the context of foreign language teaching, in particular, English. The study reveals the essence of the teacher's ability to adapt his or her own speech to the current level of students' knowledge and at the same time encourage the active communicative work inside the group of students.

The critical analysis of the free approach made it possible to make a range of important conclusions. The communicative orientation of teaching English to the first-year students is the priority task of the modern language teacher. Students are in the center of teaching activity, their life experience and everyday emotions, which serve as the material for studying activity. According to the free approach, there is no minimum level of knowledge required for studying. Instead, the teacher helps the audience to use the current level of knowledge as efficiently as possible, gradually enriching the students' speech with new grammatical and lexical elements. The meaningful use of the free approach helps to master the coherent speech faster as every class is an act of social interaction that encourages students to the active conversational practice.

Key words: free approach, communicative approach, coherent speech, teaching unplugged, humanistic pedagogy, interactive studying, fluent English.

Постановка проблеми. Сутність викладання іноземної мови полягає в засвоєнні учнями теоретичної інформації, а також в практичному застосуванні набутих знань. Теоретичний базис є необхідним з огляду на важливість розуміння логіки мови, що вивчається, її культурної складової. Своєю чергою здобуття навичок практичного спілкування іноземною мовою (усно та письмово) – це головна задача учбового процесу, на чолі якого – кваліфікований і вмотивований педагог, зусилля якого направлені на формування необхідних мовних компетенцій студентів.

Вільний підхід характеризується переважанням якості над кількістю. За умови креативного підходу до підготовки занять розмовного спрямування, навіть невеликий багаж знань студента не стане перешкодою для спілкування з однолітками, навпаки – з'явиться можливість органічного збагачення словникового запасу, розширення граматичних компетенцій, вдосконалення вимови, тощо.

Актуальність теми зумовлена тим, що підходи вчених, ідеї яких розглядаються у дослідженні, узгоджуються з освітньою концепцією НУШ щодо викладання іноземної мови в 5–9 класах і старшій школі, яка полягає у *комунікативній спрямованості* освітнього процесу, орієнтації на учня, взаємозв'язок всіх видів мовленнєвої діяльності, соціалізацію за допомогою мови, використання мови з метою міжкультурної взаємодії, тощо [1]. Таким чином, викладання іноземної мови студентам-першокурсникам з опорою на вільний, комунікативний підхід є методично виправданим.

Вимоги до викладача змінюються – з пасивного спостерігача він перетворюється на безпосереднього учасника навчальної бесіди: відбувається обмін ідеями, життєвим досвідом, планами на майбутнє. У процесі спілкування педагог бачить результати власної підготовчої роботи: оцінює її позитивні сторони, а також визначає аспекти, які потребують вдосконалення.

Викладач за такого підходу є *модератором* спілкування: він обирає теми розмов, визначає їх граматичне та лексичне наповнення, і за необхідності здійснює корекцію мовлення студентів (наприклад, шляхом ехо-корекції). Таким чином, в центрі учбового процесу знаходяться не учбові матеріали (як-от підручники, наочність, відеоматеріали), а мовні компетенції студентів – здатність практично використовувати граматичні форми і лексичні одиниці, опановані на момент мовлення.

Відповідно, актуалізується проблема гармонійного поєднання теоретичних знань студентів з їх

практичним, ситуативним застосуванням. Також є важливим дотримання балансу між усним та письмовим мовленням, які своєю чергою повинні відповідати комунікативним потребам цільової аудиторії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд тематичної літератури окреслює коло досліджуваних питань, пов'язаних з практичним застосуванням вільного підходу. Важливою працею в контексті теми є «Вільне навчання. Догма у викладанні англійської мови» (англ. *Teaching Unplugged. Dogme in English Language Teaching*) Л. Меддінгза та С. Торнбері, в якій автори детально висвітлюють власну викладацьку філософію, побудовану на актуальних знаннях студентів, з їх подальшим поглибленням в процесі спілкування мовою, яка вивчається. Ідеї, представлені в книзі, покликані переглянути традиційний підхід до викладання англійської мови. Натомість пропонується будувати навчальний процес з опорою на повсякденний досвід цільової аудиторії, її інтереси та проблеми. Замість стандартизованого уроку, в якому сплановано кожний наступний крок як викладача, так і студентів, з'являється можливість практики спілкування іноземною мовою в умовах, максимально наближених до реального життя. Автори акцентують увагу на важливості доброзичливої атмосфери всередині студентського колективу, послідовності учбового процесу, а також важливості коректного вживання граматичних і лексичних засобів [3].

Книга Д. Райт, написана у співавторстві з С. Ребуфе-Бродо, «Прогулянка дикою стороною» (англ. *A Walk on the Wild Side*) розглядає викладання англійської мови як процес, направлений на природне відтворення граматичних та лексичних комбінацій, що має на меті формування зв'язного мовлення. Кожний розділ книги містить історичний контекст методу, що розглядається, пояснюється його виправданість. Акцент авторів – на сталих комбінаціях слів в англійській мові та їх поєднанні з характерними граматичними конструкціями, що допомагає студентам краще зрозуміти логіку мови, її ритм. Тексти за такого підходу розглядаються як носії необхідних граматичних і лексичних одиниць. Підкреслюється безпосередній зв'язок читання з письмом [7]. Загалом ідеї Д. Райт та С. Ребуфе-Бродо органічно доповнюють підхід Л. Меддінгза та С. Торнбері до викладання англійської мови, розширюючи його теоретичні і практичні можливості.

Стаття С. Торнбері «Догма: танець в темряві?» (англ. *Dogme: Dancing in the Dark?*) також присвячена комунікативному підходу, і відображає

його основні принципи. Акцент зроблений на важливості кооперації між викладачем та студентами, а також на взаємодії студентів між собою. Навчання розглядається автором як «соціальний і діалогічний» процес, а головний матеріал для роботи – «люди в класі». Учбові матеріали повинні бути цікавими як викладачеві, так і цільовій аудиторії. Ідеї С. Торнбері, викладені у матеріалі статті, корелюють з ідеалами гуманістичної освіти, критичної педагогіки та педагогіки можливості.

Практика говоріння і письма повинна мати *інтерактивний* характер і корелювати з комунікативними потребами учасників навчального процесу. Текст виступає в якості генератора ідей, а не інструменту для відпрацювання техніки читання. Доцільно підбирати короткі, але інформативні фрагменти тексту, активно доповнюючи їх власними ідеями. Як і Д. Райт, С. Торнбері пише про необхідність відпрацювання сталих лексичних комбінацій учнями, оскільки саме вони є основою зв'язного, вільного мовлення. На думку С. Торнбері, освітній процес повинен бути економічно невибагливим: замість дорогих і часто переоцінених учбових матеріалів, пропонується використовувати лише ручку і звичайний зошит [5].

Д. Річардс у своїй праці «Комунікативне навчання мові сьогодні» (англ. *Communicative Language Teaching Today*) пише про вдосконалення англійської мови шляхом навчання в англійських країнах, під час туристичних поїздок, а також шляхом перегляду інформаційних програм. Інтерес до вивчення мови визначає підвищений попит на ефективні початкові матеріали, які допомагають студентам досягти високого рівня академічних знань, але насамперед – високого рівня вільного мовлення (англ. *fluency*). Крім того, Д. Річардс звертає увагу на високі вимоги роботодавців щодо рівня володіння англійською мовою, що також зумовлює популярність комунікативного підходу, тобто вивчення мови через реальне спілкування [4].

Послідовник вільного підходу К. Лекман розробив метод, направлений на активацію комунікативних потенцій студентів (англ. *Conversation Activated Teaching*). Основа метода – вільний підхід Л. Меддінгза та С. Торнбері (постійна взаємодія викладача і студентів) та ідеї Д. Райт (мовлення як набір сталих граматичних і лексичних комбінацій). Фактично, праця К. Лекмана «Програма для Догми» (англ. *CAT: A Framework for Dogme*) є його власною інтерпретацією вільного підходу. Цікавим і важливим є підхід К. Лекмана

до перефразування, а саме – репліка студента перефразовується викладачем із додаванням нових елементів до розмови. Таким чином, комунікація іноземною мовою набуває детальності, описовості та варіативності [2].

Отже, як показує огляд літератури за темою дослідження, вільний підхід до викладання англійської мови вболіває за економічність навчального процесу та його максимальне наближення до життєвих реалій.

Постановка завдання. Головним завданням статті є огляд ключових ідей Л. Меддінгза, С. Торнбері, Д. Райт, Д. Річардса, К. Лекмана та Д. Робертса щодо навчання англійської мови як іноземної, а саме – вільного підходу, а також можливості його застосування в українських освітніх реаліях, зокрема в роботі зі студентами-першокурсниками.

З опорою на матеріали статті буде надано фрагмент практичного застосування однієї з варіацій *комунікативного* підходу для використання на заняттях з англійської мови. В дослідженні під комунікативним підходом розуміється *вільний*.

Буде запропонована низка рекомендацій щодо ефективного застосування підходів вчених в практичній роботі. Підсумки дослідження включатимуть прогнозування щодо подальших тенденцій у використанні комунікативного підходу до викладання англійської мови українській студентській молоді.

Виклад основного матеріалу. Інтегрованість України в європейські соціально-культурні процеси робить знання англійської мови на високому рівні необхідною умовою для професійної і соціальної реалізації молодої людини. На думку Д. Робертса, мова – це «соціальний інструмент», попит на який зумовлений необхідністю давати інструкції англійською мовою (наприклад, у сфері авіації). Своєю чергою Л. Келлі виокремлює соціальну, артистичну і філософську мету вивчення англійської мови. Так, сутність першої мети полягає у тому, що мова є формою соціальної поведінки і одним з типів комунікації, який повинен бути опанований студентами. Артистична мета пов'язана з мовленням як актом творчості, а філософська – розглядає елементи мови з позиції аналітики і класифікування [5].

Викладачі-ентузіастки Л. Меддінгз та С. Торнбері виокремлюють п'ять ключових аспектів навчальної діяльності, а саме: сприятливі умови навчання, послідовність роботи, фокусування на формі, фокусування на учнях, а також правильно обрані стимули для навчання. Відсутні будь-які початкові умови для використання мови,

оскільки студентам пропонується ситуативне мовлення, наповнене актуальними темами, як-от дозвілля, плани на майбутнє, шкільне життя, тощо. Також немає ані прив'язки до часу, відведеного на мовну діяльність, ані до рівня володіння мовою, оскільки навчальний матеріал адаптовано відповідно до наявних можливостей цільової аудиторії, що своєю чергою допомагає практичному застосуванню теоретичних знань. Роздатковий матеріал (робочі листки, картки, малюнки) не є необхідним – в класі обговорюють саме життя. Відповідно, зміщуються загальні акценти навчальної діяльності – зі стандартизованого уроку, в якому запланованим є майже кожне слово і кожне завдання, до заняття творчого, в якому студенти самостійно створюють учбовий матеріал, говорячи про події з власного життя. Своєю чергою задача педагога полягає у наданні ідеям студентської аудиторії форми навчального досвіду [3].

Згідно Д. Річардсу, комунікація англійською мовою – це сукупність взаємопов'язаних механізмів, поєднання різноманітних навиків, набутих в процесі навчання. Так, вивчення іноземної мови є найбільш ефективним за умови взаємодії студентів і свідомої комунікації. Завдання повинні бути направлені на відпрацювання передачі власних думок, завдяки чому розширюються мовні ресурси. Шляхом спроб і помилок студенти поступово опановують основні правила і особливості вживання мови, яка вивчається. Правильне і зв'язне мовлення є завданням-максимум для кожного учасника учбового процесу, але шлях до цієї мети може відрізнятись в залежності від потреб і мотивації того, хто вивчає мову [4].

Згідно концепції вільного підходу, саме аудиторія – це носій ідей для навчальної діяльності. Студенти розповідають історії, пояснюють власні ідеї та почуття, тим самим створюючи комунікативну необхідність, а не необхідність, зумовлену змістом розділу підручника. Викладач допомагає студентам висловлювати думки, підбираючи потрібні граматичні і лексичні інструменти, які роблять мовлення більш зв'язним і виразним. За такого підходу повсякденні дії, які коментує студентська молодь, поступово набувають деталей і логічно поєднуються з іншими активностями впродовж дня. Мова може залишатися простою з точки зору граматики, але одночасно бути інформативною, що загалом позитивно впливає на можливість вільного володіння мовою у майбутньому (Meddings, Thornbury, 2019).

Навіть якщо рівень студентів-першокурсників зовсім невисокий, спілкування можна побудувати

з опорою на короткі фрази, які легко можна зрозуміти по контексту: «Сьогодні понеділок (англ. *It's Monday today*), «Почнемо» (англ. *Let's get started*), «Я пам'ятаю твоє ім'я» (англ. *I remember your name*), «Тут прохолодно, чи не так?» (англ. *It's chilly in here, isn't it?*), «Я розумію» (англ. *I see*), тощо. Таким чином, мінімальні граматико-лексичні конструкції вчать студентів коректному порядку слів, мелодиці мови, закладають підвалини впевненого користування іноземною мовою загалом.

Головними матеріалами для роботи виступають ручка і папір. Доречно сказати, що такий підхід до навчання – це своєрідний *освітній мінімалізм*, який, однак, приносить значно більше користі навчальному процесу ніж заняття, обтяжені підручниками і схемами. Викладачеві лише необхідно мати дошку і крейду, яких достатньо для створення гармонійного навчального простору, що характеризується постійним мозковим штурмом різної інтенсивності.

Робота з друківаним матеріалом не виключається цілком, але розглядається під іншим кутом – креативним, з меншою прив'язкою до змісту і з більшою увагою до форми спілкування. Вдало обрана стаття із закордонного видання може виступати генератором спілкування. Можна ділити текст на частини, пропонуючи студентам прокоментувати кожен з них окремо; корисним є створення «інформаційних прогалин» у тексті, які пропонується заповнити; доцільно працювати з газетними фотографіями, оскільки такий вид роботи є корисним для розвитку описового мовлення.

Цікаво спостерігати за змінами, яких зазнає текст в процесі його інтерпретації студентами. Об'єми тексту можуть бути зовсім невеликі, головне – надання аудиторії почуття впевненості у власних силах. Зміст текстів повинен відповідати інтересам студентів, оскільки це допоможе віднайти відповідні стимули для роботи (наприклад, тексти освітньої тематики або матеріали, в яких висвітлюються останні молодіжні тренди).

Сучасні технології також присутні за вільного підходу до викладання іноземної мови, і навіть мають власний тематичний напрямок. Але саме мінімальні ресурси роблять цей підхід особливим – максимально наближеним до життя, коли можливість вільного ситуативного мовлення визначає саме володіння іноземною мовою. За необхідності нотатки студентів можуть передаватися один одному, що робить навчальний процес інтерактивним і направленим на аудиторію [3].

Згідно вільного підходу, рекомендується робити нотатки щодо хороших та поганих речей, які трапилися з мовцем, що направлено на розвинування варіативності мови. Чим більше студенти в класі говорять про реальні події та діляться новинами з власного життя, тим важливішим для них стає коректне вираження думок, з'являється мотивація для самовдосконалення. Важливим є власний приклад педагога щодо коментарів «поганих» та «хороших» подій, адже таким чином він демонструє власну відкритість перед аудиторію, готовність до діалогу.

На думку Л. Меддінга та С. Торнбері, перевагу необхідно надавати «відкритим» питанням (англ. *open-ended questions*), оскільки на відміну від «так-ні» запитань (англ. *yes/no questions*) вони дозволяють отримати більш детальні, розгорнуті відповіді, що позитивно впливає на навчальну комунікацію [3]. Тобто запитання «Where did you go yesterday?» (укр. *Куди ти ходив вчора?*) потенційно більш продуктивне, ніж «Did you go anywhere yesterday?» (укр. *Ти ходив куди-небудь вчора?*).

Характер виправлення помилок також відрізняється від традиційного. Наприклад, немає необхідності постійного виправлення. Натомість викладачеві варто записувати помилки студентів і цілеспрямовано використовувати проблемні конструкції під час наступних занять, спрямовуючи на них більшу частину комунікативної активності.

Окремої уваги потребує простір кабінету, в якому відбувається заняття. Вільний підхід обґрунтовує розташування стільців у формі кола або півкола тим, що таким чином учні встановлюють зоровий контакт один з одним, що позитивно впливає на комунікативну активність всіх учасників колективу. Місце проведення занять варто розглядати в якості важливого компоненту початкової роботи. Предмети, наявні в класі, і навіть вид з вікна – це матеріали для обговорення. Навіть звуки в класі та за його межами повинні працювати на певні комунікативні задачі. Студентів не варто обмежувати лише навколишнім середовищем, головним є мовлення «тут і зараз». Відпрацювання ситуативного мовлення згодом позитивно вплине на невимушеність використання необхідних граматичних конструкцій та коректних лексичних одиниць. Також викладачеві варто підкреслювати важливість описового мовлення. Доцільно описувати почуття, предмети, події, явища, тощо [3].

Обговорення інформації, яка корелює з повсякденним життям студентів, допомагає побудувати

робочу атмосферу в класі, а також сформувати сприятливі психологічні умови для спілкування. Під *сприятливими умовами* мається на увазі, що студенти розслаблені та відкриті до навчання, до обміну ідеями, враженнями, тощо. Викладач повинен пояснювати власні дії та чому студентам пропонується повторювати за ним. Важливо пам'ятати: навчальний процес за умови комунікативного підходу – це не тест і не примус, а головним чином – можливість вдосконалити володіння англійською мовою в умовах, подібних до реального життя.

Навколишній простір наповнений «відправними точками» для початку заняття. Один із способів стимулювання студентів до розмови про власний життєвий досвід – розповідь викладача про речі, які здаються йому складними або неприємними (наприклад, ранні підйоми, поїздка на роботу дощовою погодою, перебування на діті, тощо) [3].

Перехід від стандартизованого підходу до вільного – це поступовий процес, і викладач повинен бути готовий до певного *періоду адаптації* аудиторії до нових форм роботи та нового її характеру загалом. На першому етапі запровадження вільного підходу має сенс пояснити аудиторії мету нових форм початкової діяльності, не відмовляючись від звичних друкованих матеріалів. В кінці заняття варто логічно підбити підсумки виконаної роботи, акцентуючи увагу на граматичних структурах та лексиці, які відпрацьовувалися впродовж заняття. Таким чином, уможливується демонстрація збереження структури учбового процесу, його логічної вивіреності, що переконає аудиторію в його дієвості, яка не поступається традиційним методам навчання.

Викладач повинен відчувати настрій, що панує в класі. Важливо давати чіткі інструкції щодо роботи, а також налаштовувати студентів на позитивний лад. Навіть якщо певний вид роботи не дає бажаного результату, завжди можна скоригувати навчальну діяльність, додаючи необхідні елементи або навпаки – прибираючи зайві. Необхідно показувати учням зацікавленість у їх мовленні – конструкціях та словах, які вони вживають. Найважливіші рекомендується записувати на дошці та стимулювати до їх подальшого використання, поступово додаючи нові елементи. Головна задача тут – допомогти студентам віднайти «власний голос» для спілкування англійською мовою [3]. Почуття гумору та загальне оптимістичне ставлення до себе та оточуючого середовища є запорукою успішної викладацької практики.

Л. Меддінгз та С. Торнбері пропонують низку тематичних варіацій комунікативного підходу, кожна з яких направлена на формування певних мовленнєвих компетенцій. Крім того, автори надають рекомендації щодо використання навколишнього простору і деяких підручних матеріалів (наприклад, карти, фотографії, малюнки студентів, тощо.). З-поміж інших можна виділити такі тематичні активності: реальний світ (містить елементи гри), створення щоденника класу, прогнозування продовження тексту, тощо [3].

Для унаочнення практичного використання вільного підходу та обґрунтування його переваг у порівнянні з традиційними формами роботи, було обрано активність, що має назву «Ця вулиця, це містечко» (англ. *This street, this town*), оскільки вона виразно демонструє основні принципи такої роботи. Одним із важливих завдань активності є визначення причин, які стимулюють студентів вивчати англійську мову. Оскільки мотивація для вивчення мови не завжди легко піддається визначенню, коментування її використання іншими людьми – це гарна можливість провести самоаналіз і визначити можливі стимули для роботи.

На дошці викладач малює кругову діаграму з трьома секторами. Центральне коло має назву «Ця вулиця», середнє – «Це містечко», а зовнішнє – «Ця країна». В процесі роботи студентів необхідно об'єднати в пари або міні-групи. Учасники заняття малюють таку ж діаграму у зошитах. У першій частині завдання доцільно задавати такі питання: «Хто, на вашу думку, використовує англійську зараз у кожному колі?» (англ. *Who do you think is using English right now in each circle?*), «Англійська їх перша мова?» (англ. *Is English their first language?*), «Вони читають, говорять, пишуть чи слухають?» (англ. *Are they reading, speaking, writing, listening?*), «З ким вони говорять та про що?» (англ. *Who are they communicating with, and about what?*) [3, с. 28].

Коли група закінчує відповідати на запитання, вона обмінюється ідеями з іншими групами. Задача викладача полягає у допомозі віднаходження потрібних інструментів для розмови і підбадьорюванні учасників роботи. Також важливо записувати помилки, які повторюються найчастіше і відмічати позитивні моменти в роботі студентів. У другій частині заняття міні-групи запрошуються до дошки для відповіді на ті ж запитання, але на цей раз дають відповіді, дотичні до власного досвіду. Після закінчення роботи необхідно заохочувати і мотивувати студентів до якомога частішого використання англійської мови в реальних життєвих ситуаціях [3]. Таким чином,

студенти не обмежені у своїх відповідях – з'являється свобода вираження власних ідей і власного життєвого досвіду.

Вдалою варіацією цієї активності є обговорення того, як би студенти використовували англійську мову в університеті, а саме – в аудиторії (центральне коло), в коридорах університетської будівлі (середнє коло), на подвір'ї (зовнішнє коло). Також можна додавати й інші кола до діаграми (наприклад, використання мови в гуртожитку).

Така робота є більш дієвою порівняно з традиційною – текстуальною, коли студенти відповідають на запитання після прочитання статті у підручнику. Ідеї генеруються від самого початку завдання, а не спираються на готові відповіді, які лише необхідно віднайти в тексті. Таким чином, вільний підхід фактично виключає примітивні і шаблонні завдання, якими нерідко характеризуються традиційні підходи до викладання іноземної мови.

Доцільно активно відпрацьовувати граматичні часи, які вже опанували студенти, акцентуючи увагу на їх функціях. Наприклад, теперішній простий час (англ. *Present Simple Tense*) можна продуктивно відпрацьовувати в навчальних розмовах, пов'язаних зі звичками студентів, щоденними рутинними справами, науковими фактами, розкладом роботи певних установ, тощо. Важливо органічно поєднувати цей граматичний час з іншими, поступово відходячи від термінологічної прив'язки, а натомість вживати потрібний час природно і інтуїтивно, як це роблять носії мови.

Потенціал подібних завдань необмежений, і тому творчий підхід викладача обов'язкового знайде віддзеркалення в продуктивній роботі студентського колективу, підвищить мотивацію групи та її загальні мовні компетенції.

Вільний підхід цілком може бути інтегрований в реалії української освітньої системи за умови підготовки кваліфікованих і вмотивованих викладацьких кадрів.

Висновки. Розглянуті матеріали дозволяють зробити низку важливих узагальнень, а також окреслити перспективу майбутніх досліджень, пов'язаних з вільним підходом до викладання англійської мови в українських вищих навчальних закладах.

Мовні компетенції студентів формуються швидше і якісніше, коли живе спілкування знаходиться в центрі навчальної діяльності. Говоріння і письмо – це навички, які є практичним втіленням теоретичних знань, набутих раніше.

Комунікативний підхід до вивчення англійської мови уможливує оволодіння цими навичками в умовах, наближених до щоденного спілкування.

Студенти за такого підходу виступають носіями учбового матеріалу, а саме – мови як такої. Комунікативний підхід невибагливий до ресурсів, і легко може застосовуватися будь-де: в аудиторії, в парку, під час віддаленої роботи онлайн, тощо. Навчальним матеріалом виступає саме життя, що корелює з визначенням мови як інструменту соціальної взаємодії.

Використовувати вільний підхід можна на будь-якому етапі викладання англійської мови, дотримуючись принципу послідовності. Також послуговуватися ним можуть як досвідчені педагоги, так і ті, хто тільки починає свій шлях в професії.

Викладач виступає модератором спілкування і перетворює думки студентів на навчальний досвід. Змінюється характер виправлення помилок: постійна корекція поступається поступовому опрацюванню проблемних граматичних і лексичних елементів шляхом включення їх до навчального спілкування. Сучасний педагог – це професіонал, який не боїться вчити і вчитися, і є відкритим для експериментів.

Вільний підхід має багато різних варіацій, але всі вони мають спільну мету – покращення мовних компетенцій студентів, послуговуючись знаннями, набутими на момент роботи, а також гармонійно вивести учасників учбового процесу на якісно новий рівень володіння англійською

мовою. Відповідно, правильно визначена мотивація і позитивна атмосфера в аудиторії є необхідними супутниками такої роботи.

Сама назва методу говорить про його відкритість педагогічній творчості, відходу від шаблонної роботи, залежної від підручника та інших матеріалів. Вільний підхід є постійним мозковим штурмом, який тримає і педагога, і студентів в постійному робочому тонусі. Звертання до комунікативних завдань в процесі навчання – необхідність, зумовлена самою природою спілкування. Соціальна взаємодія потребує відкритості до навчання, вміння точно виражати думки, давати інструкції, писати різноманітні повідомлення і т.д.

Вільний підхід уможливує оволодіння всіма необхідними компетенціями для ситуативного спілкування. Саме тому майбутнє викладання іноземної мови як дисципліни нерозривно пов'язане з цим підходом, його принципами і загальною філософією. Ба більше, ймовірно вільний підхід стане головним способом навчання іноземній мові, зважаючи на його переваги в порівнянні з традиційними підходами до учбового процесу. Відповідно, доцільним є вивчення вільного, комунікативного підходу як однієї з головних дисциплін під час підготовки викладацьких кадрів. Необхідно продовжувати дослідження вільного підходу з перспективи вікової психології і гуманістичної педагогіки; доцільно розробляти варіації підходу для вищих учбових закладів різних профілів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зимомря І. М., Мойсюк В. А., Трифан М. С., Унгурян І. К., Яковчук М. В. Модельна навчальна програма «Іноземна мова. 5–9 класи» для закладів загальної середньої освіти. URL: <https://osvita.ua/school/program/program-5-9/83186/> (Дата звернення: 27.10.2022).
2. Lackman K. CAT: A Framework for Dogme. Ontario, 2007. 10 p.
3. Meddings L., Thornbury S. Teaching Unplugged: Dogme in English Language. Peaslake, 2019. 104 p.
4. Richards J.C. Communicative Language Teaching Today. New York, 2006. 47 p.
5. Roberts J.T. The Communicative approach to language teaching: The King is dead! Long live the King! *International journal of English Studies*. 2004. Vol. 4(1). P. 1–37.
6. Thornbury S. Dogme: Dancing in the Dark? *Folio*. 2005. Vol. 9/2. P. 3–5.
7. Wright J., Rebuffet-Broadus. C. A Walk on the Dark Side. Berlin, 2013. 25 p.

PRESENTATION OF *HEALTH* IN THE MEDIAПРЕЗЕНТАЦІЯ *HEALTH* У МЕДІЙНИХ ТЕКСТАХ

Sivaieva O.S.,

orcid.org/0000-0003-0123-9446Teacher at the Department of Germanic Philology
Borys Grinchenko Kyiv University

HEALTH being defined as 'the condition of being sound in body, mind, or spirit' goes far beyond the field of biology and it is the subject of numerous multidisciplinary studies. HEALTH is also related to social medical care and during the world spread pandemic HEALTH has acquired specific significance as a great number of people faced some health problems because of Covid. The article is devoted to the study of HEALTH presentation in the media, in The Guardian articles in particular. The first stage of the research concentrated on the associative experiment with the stimulus word HEALTH. Students of different majors (medicine, technology and linguistics) were asked to share their associations with HEALTH. The most frequent associations constituted the basics for the second stage of the research which is based on the corpus analysis in order to unveil what associative words with HEALTH are presented in media texts. Sketch Engine has been used to process the corpus of The Guardian articles. Associative words with HEALTH have different frequency presentation in the associative experiment and in the media texts. Thus, the word vaccination has the leading position in the associative experiment with the stimulus word HEALTH, whereas according to corpus analysis of The Guardian articles, the most frequently used word is Covid. The words that are commonly frequent in the media discourse are pandemic, hospital, patient, virus, though these words are not at the top of the HEALTH association word list, and on the contrary, mask, doctor and Covid test which are favoured by students are less frequently used in the media texts. Due to different frequency we concentrated on the more detailed analysis of three lemmas – DOCTOR, PANDEMIC and QUARANTINE – in the media texts and considered their semantic prosody in the media context which demonstrated clearly positive presentation of the first lemma and negative of the two latter. As we investigated presentation of HEALTH in the broadsheet The Guardian, the further perspective is a study of the same associative words with HEALTH in tabloids which will include comparative analysis of the results gained in two studies.

Key words: HEALTH, association, corpus analysis, media, The Guardian.

Згідно словникового визначення, HEALTH – це «стан здорового тіла, розуму чи духу», що виходить далеко за межі біологічного значення і це є предметом численних міждисциплінарних досліджень. HEALTH також пов'язано з системою охорони здоров'я і тому, під час світової пандемії HEALTH набуло особливого значення, оскільки велика кількість людей зіткнулась з певними проблемами зі здоров'ям в результаті появи ковіду. Статтю присвячено аналізу презентації HEALTH у медійних текстах, зокрема у статтях The Guardian. На першому етапі дослідження було проведено асоціативний експеримент зі словом-стимулом HEALTH. Студенти різних спеціальностей (медичної, технологічної та лінгвістичної) були опитані стосовно їхніх асоціацій з HEALTH. Найчастотніші асоціації стали основою для проведення другого етапу дослідження, яке базувалося на корпусному аналізі асоціативних слів з HEALTH у медіа текстах. Для обробки отриманих даних по корпусу статей The Guardian було використано програму Sketch Engine. Слова-асоціації з HEALTH мають різну частотність представлення в асоціативному експерименті та в медійних текстах. Так, за результатами асоціативного експерименту зі словом-стимулом HEALTH лідируючу позицію займає слово vaccination, тоді як згідно корпусного аналізу статей The Guardian найбільш вживаним словом є Covid. Слова, які часто зустрічаються в медіа дискурсі: pandemic, hospital, patient, virus, хоча ці слова не займають вищі сходинки серед слів-асоціацій з HEALTH, і навпаки такі слова як mask, doctor and Covid test, яким надають перевагу студенти, рідше вживаються у медіа текстах. Через різну частотність вживання слів-асоціацій з HEALTH ми зосередились на більш детальному аналізі трьох лем, а саме: DOCTOR, PANDEMIC і QUARANTINE у медіа текстах та дослідили їх семантичну просодію у медіа контексті, що продемонструвало чітке позитивне значення першої лемі та негативне двох останніх. Оскільки ми досліджували представлення HEALTH у газеті The Guardian, подальшою перспективою є вивчення та аналіз тих самих слів-асоціацій з HEALTH в таблоїдах, що включатиме порівняльний аналіз результатів обох досліджень.

Ключові слова: HEALTH, асоціація, корпусний аналіз, ЗМІ, The Guardian.

Introduction. All modern concepts of *HEALTH* recognize it as more than the absence of disease, implying a maximum capacity of the individual for self-realization and self-fulfillment. This should balance the human's inner forces and possibilities with the feeling of pleasure or dissatisfaction the human being can get, their interaction with the world around them, adjusting to living and / or working conditions [1]. Social medicine and public health approach

to health advocate that we should not only observe the health of individuals, but also the health of groups and communities, as a result of the interaction of individuals with the social environment. So, the aim of the article is to unveil how *HEALTH* is seen by young students and which of their associations about *HEALTH* are reflected in the media texts.

Literature overview. The World Health Organisation's (WHO) definition of *health* does not

fit the current societal viewpoints anymore [2]. The WHO's definition of health is formulated as *a state of complete physical, mental and social wellbeing and not merely the absence of disease or infirmity* [3]. Due to the word 'complete' in this definition, many people would not be considered healthy, because of their chronic illnesses or disabilities [2, 3]. For them, complete wellbeing would be utopian and unfeasible [4]. This is no longer uniformly accepted. Perspectives on people with physical disabilities are changing; they are no longer seen as 'unhealthy'. On the other hand, the focus has shifted to the fact that people, when they get a chronic illness or disability, do need to adapt to their new situation; being able to do this is part of the recently developed paradigm of 'positive health' [5].

HEALTH is defined as *the general condition of your body* [6], and may be regarded as totally biological notion with the opposition HEALTH-DESEASE, in other words POSITIVE-NEGATIVE, but actually *HEALTH* goes far beyond the field of biology and it is the subject of a great number of studies and the subject of linguistic research in particular. During the pandemic period *HEALTH* has become of special interest for almost everybody.

The Associative experiment allows to reveal students' perception of *HEALTH* during the pandemic times. The method of associative experiment was first used by Francis Galton [7, pp. 149–162] in 1879 in order to research the «association of ideas» in his experiments. The German physiologist and philosopher W. Wundt [8, p. 23] used associative experiment method to define the verbal association speed in 1892. Recent studies which are based on free associative experiments are rather productive in many interdisciplinary fields. For an experiment only one-word stimulus is usually chosen and in order to get free word associations respondents are supposed to give answers with first words that appear in the minds [9, p. 21]. The type of word which is used as a stimulus word can be a noun, verb, adjective, or numeral. In this regard, M. Bahar and M. Hansell [10, p. 349] explain that in a free word association experiment, the most important thing is the right explanations of response words to each stimulus word. An associative experiment is one of the methods which make it possible to study linguistic thought activity being behind linguistic units, to look at formation of reality image in it, the view of world picture in human linguistic memory and thinking activity mechanism through practical experiments.

While the methodology of the experiment has been well established, the data processing remains a disputable issue. The debatable question concerns the

principles of data processing. As far back as Aristotle's classification, associations were grouped according to similarity, contrast or sequence. Traditionally the relations are subdivided into associations of contiguity in space and time, thematic attribution, similarity or contrast. Nowadays, linear typology has been recognized insufficient: it should include functional characteristics as well. Following the concept of semantic fields worked out by Trier and Porzig [11], it is assumed that the associative field comprises paradigmatic and syntagmatic relations of response. The effective approach to data processing combines different ways to produce the most appropriate tool for the research. A successfully working typology of results takes into consideration the relations set between the word-stimulus and response, as well as the relations between the elements in the semantic field, created by the whole set of response. Organized around the word-stimulus, the elements of the field belong to particular themes. Paradigmatic and syntagmatic relations in the field are determined by cultural and language competence of respondents [12].

Cultural peculiarities about *HEALTH* may be learned by respondents from the media as the mass media discourse is one of main information sources for human beings as it reflects events taking place at a certain period of time and it outlines main topics which can be of particular interest to society [13].

Media texts in its turn can be studied with the help of corpus analysis. Corpus is a 'body' of language, or more precisely, a very large collection of naturally occurring language, stored as computer files. T. McEnery and A. Hardie in 2011 in their work "Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice" allege that corpus linguistics study language carrying explanation or description, also underlying that Corpus Linguistics is a quantitative methodology, which means that corpus linguistics mostly deals with numbers reflecting frequencies of words and phrases in corpora [14]. However, nowadays Corpus Linguistics is seen not only as a methodology but as a theory of language as well, and very often it combines both. According to T. McEnery and A. Wilson [15, p. 1] it was conceived as *nothing but a methodology*, created from a set of theoretical principles about language, although it could be argued that more recently it has been used to advance theories about language use [16]. W. Teubert [17, p. 4] states that Corpus Linguistics is not a method but *an insistence on working only with real language data taken from the discourse in a principled way and compiled into a corpus*, and E. Tognini-Bonelli [18, p. 1], supporting the mentioned above idea, argues that Corpus Linguistics has gone *well beyond [its] methodologi-*

cal role and has become an independent field of linguistics.

Media and HEALTH. The research consists of two stages: the first includes the Associative experiment with the stimulus word *HEALTH* held among 355 students, which revealed their associations connected with health and enabled to outline the semantic field of *HEALTH*, while the second stage presupposes a corpus analysis of media texts concentrating on the text presentations of the lexemes we got during the associative experiment.

The corpus was created with the help of Sketch Engine program. The corpus presents the data received from the newspaper texts taken from the broadsheet *The Guardian*. The focus of attention is the collocations with the lexemes from the associative experiment.

We conducted a free associative experiment using the method of individual questioning of 355 testees aged from 16 to 22 years. They were not limited in time or number of answers. As a result of their responses, we received reactions that comprise the associative fields of the stimulus word *HEALTH*.

According to the experimental data obtained, the associative field of the word *HEALTH* is presented as following (see Diagram 1):

All these verbal manifestations underwent classification according to their semantic and functional meaning, relations of similarity and contiguity set up with the stimulus. Thus, we distinguish three thematic classes, which are determined by visual (Health-care), implicational (Illness), and functional (Activity) characteristics of the word under study. All the associations are represented by lexical units. Quantitatively, the groups are represented by 42 % of ILLNESS, 33 % of HEALTH-CARE, and 25 % of ACTIVITY (see Figure 1).

The class *HEALTH-CARE* is constituted by 4 lexical units. The visual class comprises the names of representatives and the attributes of the health care facilities (*doctor; patient, hospital, mask*), which are in partitive relations with the word-stimulus.

The word *DOCTOR*, for example, in general has a positive implication, as it is defined in the dictionary as *a physician; a member of the medical profession; one who is trained and licensed to heal the sick* [19].

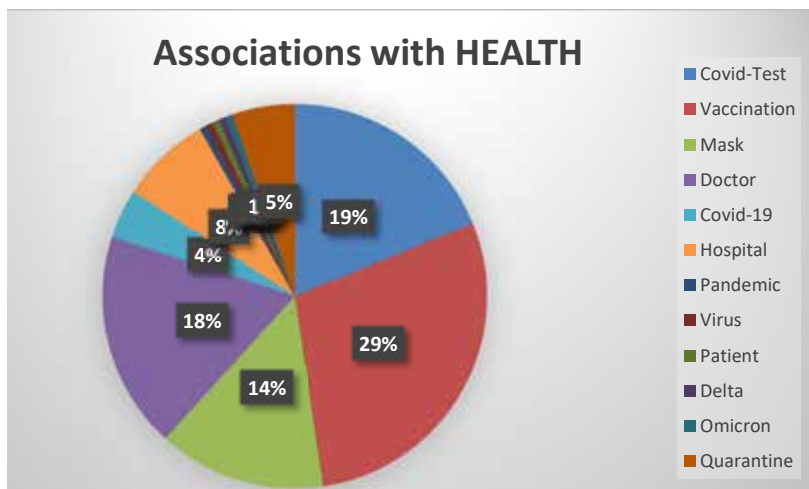


Diagram 1. Association with HEALTH

Illness	Health-care	Activity
<ul style="list-style-type: none"> • Covid-19 • Pandemic • Virus • Delta • Omicron 	<ul style="list-style-type: none"> • Hospital • Mask • Doctor • Patient 	<ul style="list-style-type: none"> • Covid-Test • Vaccination • Quarantine

Fig. 1. Thematic classes of associations with HEALTH

However, collocations with the lemma *DOCTOR* can have negative, positive and neutral semantic prosody depending on the contextual meaning of the whole passage. The criterion to define the studied collocations with *DOCTOR* as positive, negative or neutral is totally based on the positiveness / negativeness of the idea presented in the passage taking into consideration the verbs that describe actions either connected or triggering other positive or negative consequences or results as well as other phrases in the passage that can be identified as positive or negative. Thus, for example, in the given passage *The UK will pay an economic price for failing to consider long Covid when lifting restrictions and making recommendations on vaccinations for children, a doctor has warned* (The Guardian), the verb *warn* together with the phrase “making recommendations” a viable solution create a positive picture of a doctor as a specialist, expert, so the given collocation is marked as a positive one.

The data given by the Sketch Engine present various information, showing similarities and differences between certain collocations found in the media discourse (see Figure 2).

The discourse collocations analysis of *DOCTOR* proves that this collocation has positive coloring in the articles.

The implicative class *ILLNESS* is constituted by 5 lexical units. Health is associated with its direct opposites, such as: Covid-19, pandemic, virus, Delta and Omicron. Thus, the categorial group is based on formal dissimilarity with the stimulus. The specifying group includes proper names, which allude to typical illnesses and conditions of the modern humanity.

PANDEMIC as an epidemic that is geographically widespread occurring throughout a region or even throughout the world has a strong negative connotation. Negative pictures in the passages where through verbs or phrases unfavourable situations are shaped

collocations ‘*PANDEMIC* + noun’ are considered to have a negative mode, e.g., *Almost 15,000 ghost flights left the UK between the start of the Covid-19 pandemic in March 2020 and September 2021, the Guardian revealed in February* (The Guardian). The analysis of the given passage enables to state the collocation “the Covid-19 pandemic” as the one with negative semantic prosody being reinforced with the noun *ghost* also having negative semantic prosody, and all together depicting the consequences of the epidemic (see Figure 3).

The functional class Activity is composed by 3 nouns that are in synonymic (vaccination) and antonymic relations (Covid-Test, Quarantine) with the word-stimulus.

QUARANTINE is defined as:

- a sanitary measure to prevent the spread of a contagious plague by isolating those believed to be infected;
- a certain place for isolating persons suspected of suffering from a contagious disease;



Fig. 2. The n-gram of collocations with *DOCTOR*

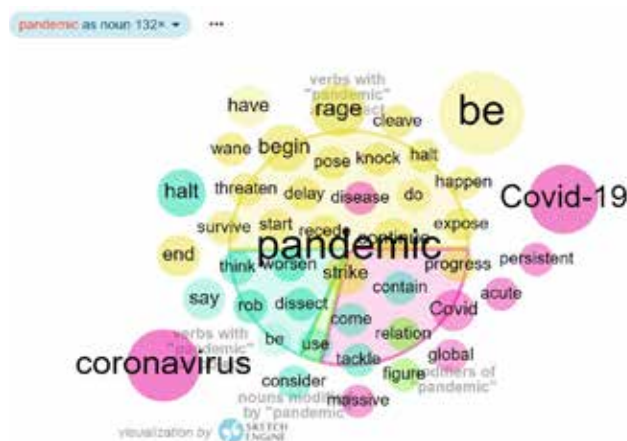


Fig. 3. The n-gram of collocations with *PANDEMIC*



Fig. 4. The n-gram of collocations with *QUARANTINE*

	The Guardian	Philology Students	Technology Students	Medical Students
Vaccination	20	10	39	121
Covid Test	4	-	32	119
Covid	170	1	6	3
Quarantine	6	1	0	2
Mask	40	6	18	118
Doctor	24	14	17	123
Patient	35	1	-	-
Hospital	98	13	-	-
Pandemic	132	1	-	-
Virus	22	1	-	-

Fig. 5. The most frequently used words with HEALTH in The Guardian and in the experiment

– a certain period of time during which a person is isolated to determine whether they've been infected with a contagious disease [20].

The nouns requirement, facility express negative prosody in the context. Such collocations create an image of restrictions affecting people's activities and relationships. In addition, people do not want to be forced to get isolated, or to wear masks urging different political forces to maneuver between two camps of quarantine supporters or opponents, e.g. Health Minister, Yvette D'Ath, announced the suspension, saying the mounting number of health workers needing to quarantine or isolate was taking its toll (The Guardian). Thus, collocations with QUARANTINE possessing negative semantic prosody cannot but create gloomy, unfavorable, sometimes pessimistic depiction of what is happening right now in the world, still presenting actions both governments and people take in order to cope with the situations, which the following n-gram exemplifies (see Figure 4).

During the corpus analysis we have concentrated mostly on three associative words received from the

associative experiment – DOCTOR, PANDEMIC and QUARANTINE – as most representative in the media texts (see Figure 5).

Conclusion. In the focus of the research there are the lexemes *pandemic, vaccination, doctor, Covid test, mask, hospital, patient, virus* elicited from a free associative experiment with the stimulus word *HEALTH*. The media attribute particular qualities and functions to *HEALTH*, which they learned about indirectly. According to corpus analysis of The Guardian articles, the most frequently used word is *VACCINATION*. The words that are commonly frequent in the media discourse are *Covid-19, pandemic, hospital, patient, virus*. In conclusion, it should be admitted that, the method of the associative experiment, rather rarely used nowadays, is an efficient method to unveil latent information of cultural and social phenomena, *HEALTH* in our case, in combination with the corpus analysis. The further perspectives of the research are corpus analysis of the same lexemes presented in tabloids and comparative analysis of the results obtained from the broadsheet The Guardian.

BIBLIOGRAPHY:

1. Rutter M. Psychological resilience and protective mechanisms. *Am J Orthopsychiatry*. 1987;57:316–31. doi: 10.1111/j.1939-0025.1987.tb03541.x
2. Leonardi F. The definition of health: towards new perspectives. *Int J Health Serv*. 2018;48(4):735–48.
3. Kelley L. The World Health Organization (WHO). *World Heal Organ*. 2008; (April 1948):1–157.
4. Bircher J, Kuruvilla S. Defining health by addressing individual, social, and environmental determinants: new opportunities for health care and public health. *J Public Health Policy*. 2014;35(3):363–86.
5. Huber M, Knottnerus JA, Green L, Van Der Horst H, Jadad AR, Kromhout D, et al. How should we define health? *BMJ*. 2011;343(jul26 2):d4163.
6. HEALTH. MacMillan Dictionary. URL: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/health> (access 21.10.2022)
7. Galton F. Psychometric experiments. *Brain*. 1879. Vol. 2. P. 149–162. URL: <https://doi:10.1093/brain/2.2.149>
8. Wudt W. *The Making of a Scientific Psychology*. New York, 1982. P. 23.
9. Meara P. *Connected Words: Word Associations and Second Language Vocabulary Acquisition*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2009. P. 21.
10. Bahar, M., and Hansell, M. 2000. The Relationship between Some Psychological Factors and Their Effect on the Performance of Grid Questions and Word Association Experiment. *Educational Psychology*. 2000. Vol. 20 (3). P. 349. URL: <https://doi: 10.1080/713663739>

11. Lyons, J. 1996. *Semantics*. Vol. 1. Cambridge University Press.
12. Lyubymova S. Associative Experiment in the Study of a Sociocultural Stereotype. *Research Journal Studies about Languages*. 2020. No. 36. P. 85–96. URL: <http://dx.doi.org/10.5755/j01.sal.0.36.23814>
13. O’Keeffe, A. *Investigating Media Discourse*. Routledge. 2006.
14. McEnery T., and Hardie A. *Corpus linguistics: Method, theory and practice*. Cambridge University Press, 2011. 294 p.
15. McEnery T. and Wilson A. *Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. 335 p.
16. Hoey M. *Lexical Printing: A New Theory of Words and Language*. London. New York, 2005. 202 p.
17. Teubert W. *My version of corpus linguistics*. *International Journal of Corpus Linguistics* 10 : 1, 2005. P. 11.
18. Tognini-Bonelli E. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2001. 236 p.
19. DOCTOR. MacMillan Dictionary. URL: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/doctor> (access 21.10.2022).
20. QUARANTINE. MacMillan Dictionary. URL: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/quarantine> (access 21.10.2022).

УДК: 811.111'367.625

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.10>

SEMELFACTIVE VERBS AND ACTIVITIES: CORPUS-CONTEXTUAL AND COMPARATIVE ANALYSIS

ДІСЛОВА СЕМЕЛЬФАКТИВИ ТА ДІЯЛЬНОСТІ: КОРПУСНО-КОНТЕКСТУАЛЬНИЙ ТА ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Soroka Boyacioglu L.T.,

orcid.org/0000-0002-1265-4832

*Lecturer at the Department of Foreign Languages
Lviv Polytechnic National University*

Kolych Kh.B.,

orcid.org/0000-0003-1452-4318

*Master's Degree Student at the Department of Administrative and Informational Law
Lviv Polytechnic National University*

The article is devoted to the study of criteria for distinguishing aspectual classes of predicates in the modern English language. In particular, the works of M. Moens, K. Smith, B. Comrie, D. Doughty, J. Doling, S. Rothstein were analyzed. The concept of the aspectual category at the predicate level is highlighted and its lexical type is considered. The verbs of the semelfactive and activity class are examined. The criteria for dividing semelfactive verbs and activities into separate aspectual classes are presented on specific examples.

The lexical aspect of a verb is a part of the way in which that verb is structured in relation to time. Any event, state, process, or action which a verb expresses-collectively, any eventuality-may also be said to have the same lexical aspect.

Activities do not have a terminal point (a point before which the activity cannot be said to have taken place, and after which the activity cannot continue). These verbs do not foreknow any limit in their progress. The activities can be infinite in theory and the continuance of its realization cannot determine its discontinuance in any way.

The verbs we use to describe one-time actions can ultimately be described as semelfactives. These verbs express actions that happen very quickly and without the result or out. They are able to express the value of multiplicity regardless of the form in which they occur. They are characterized as dynamic, atelic and instantaneous. Since they are single-stage events, semelfactives are intrinsically bounded.

During the work on the article, several methods of analysis were used, namely corpus-contextual, comparative and descriptive.

The conclusion summarizes the main results of research, which, in turn, determine the relevance of further study of the aspectual and structural features of verbs of the class of semelfactives and activities. Observations and conclusions made in the course of the study are illustrated by examples from the British National Corpus (BNC).

Key words: aspectuality, telicity, semelfactives, activities, predicate.

Стаття присвячена дослідженню критеріїв для виокремлення аспектуальних класів дієслів-предикатів у сучасній англійській мові. Зокрема проаналізовано праці М. Моенса, К. Сміт, Б. Комрі, Д. Дауті, Дж. Дьолінг, С. Ротстайн.

Виділено поняття категорії аспектуальності на рівні предиката та розглянуто його лексичний тип. Проаналізовано дієслова класу семельфактивів та діяльностей. На конкретних прикладах обгрутовано критерії розподілу дієслів семельфактивів та діяльностей на окремі аспектуальні класи.

Лексичний аспект дієслова – це частина способу, яким це дієслово структуровано у зв'язку з часом. Можна також сказати, що будь-яка подія, стан, процес або дія, які виражає дієслово – у сукупності, будь-яка подія – мають той самий лексичний аспект.

Дієслова діяльності не мають кінцевої точки (точка, до якої не можна сказати, що дія відбулася, і після якої дія не може продовжуватися). Ці дієслова не передбачають жодних обмежень у своєму прогресі. Діяльності теоретично можуть бути нескінченими, і продовження їх здійснення жодним чином не може визначати їх припинення.

Слова, які ми використовуємо для опису одноразових дій зрештою можна описати як семельфактиви. Ці дієслова виражають дії, що відбуваються дуже швидко і без результату. Вони здатні виражати значення кратності незалежно від форми, у якій вони зустрічаються. Для них характерні ознаки динамічності, граничності та миттєвості. Оскільки вони є одноразовими діями, семельфактиви є внутрішньо обмеженими.

Під час роботи над статтею використано декілька методів аналізу, а саме корпусно-контекстуальний, порівняльний та описовий.

У висновку узагальнено основні результати досліджень, які, своєю чергою, зумовлюють актуальність подальшого вивчення аспектуальних та структурних особливостей дієслів класу семельфактивів та діяльностей. Спостереження і висновки, зроблені в ході дослідження, обгрутовані прикладами з Британського Національного Корпусу (БНК).

Ключові слова: аспектуальність, граничність, семельфактиви, діяльності, предикат.

Formulation of the scientific problem. Our experience of events is deeply rooted in the perception of time, and these events can take on many, complex, temporal configurations. For instance, we can listen to the radio right now, tomorrow, yesterday, every afternoon, while taking a job, before having dinner, for several hours, etc. Likewise, this temporal structure is coded in every human language, such that any situation description, no matter how simple, provides temporal information.

In narratives, as in experience, events have varying duration, do not always occur in continuous sequence, and do not always wait for the previous event to finish before beginning. Complex system of language cues are employed to capture this rich temporal structure, and these cues arise from multiple sources, such as grammatical markers, lexical categories, and inherent semantics of events.

Analysis of the latest investigations of the question. If the distinction between the aspectual classes of achievements and accomplishments has been controversial, the aspectual class of semelfactives is even more controversial in this regard. Semelfactive verbs were usually interpreted as achievements. B. Comrie [3] was the first to note the features of this aspectual class. However, they received large-scale coverage in the studies of K. Smith [13]. The author defined semelfactives as unlimited achievements (atelic achievements) [13, p. 180–181]. In the classification of M. Moens and M. Steedman, we find the fifth class of verbs – instant verbs, which in all their properties and examples coincide with semelfactives. S. Rothstein notes the property of some verbs to express a semelfactive value, which is limited and immediate, but does not distinguish them into a separate aspectual class. According to her statement, semelfactives, subjected to the summation operation,

form verbs of the activity category and are non-finite [7, p. 183–186].

The main **aim** of the work is the analysis of verbs of the categories of semelfactives and activities as separate classes of the lexical aspect, their comparison, as well as the determination of their similar and dissimilar features.

Presentation of the basic material and interpretation of the results of the investigation. Semelfactives and activities are known to be related.

Semelfactives are verbs such as *kick*, *knock*, *jump*, *skip*, *flap(its wings)*, *wink*, which denote single actions, in the sense that knock (on the door), for example, may be understood as denoting a single event in which an object is brought in contact sharply with a door **once**. These events can be counted: (40), (41), (42) asserts that someone brought an appropriate object in contact with the door once, twice, three times and (43), (44), (45) that someone left the ground by jumping once, twice, three times.

(40) *He knocked three times, and the door swung open* [BNC H89 390].

(41) *Laidlaw stopped outside Room 4, glanced round to see that nobody was about, then knocked twice* [BNC EF1 1928].

(42) *He knocked once on the door, and it was instantly opened, not by the black man whom he had quite been expecting, but by Pauline Simonescu herself* [BNC C8S 3046].

(43) *She jumped three times, and her voice squeaked a little as she said, 'Much better; thank you...'* [BNC JY2 2809].

(44) *My mum jumped once and screamed* [BNC HR9 1577].

(45) *She jumped twice at the unexpected prezy, but Cathedral pigeons are raised on bread and pretty soon my bird was tucking in, which is when I followed*

up – a bit harder – with a handful of precinct gravel [BNC G02 908].

When they occur in the progressive **with a semelfactive reading** they induce the imperfective paradox. Each of the examples in (46), (47) can be used to describe a situation in which a single knock or a single kick was interrupted:

(46) *Dave was knocking hard when he saw me, so he turned it into a tap instead* (and didn't knock hard) [BNC BNC 2178].

(47) *Frank was kicking him when he saw me, so he stopped midway* (and didn't kick him) [BNC HJH 877].

The fact that these induce the imperfective paradox indicate that semelfactives are quantized (in the sense of Krifka 1992, 1998). They denote minimal events such that if *e* is in the denotation of a semelfactive predicate no part of *e* is also in the denotation of that predicate. They also occur with the telic temporal modifiers in α time. In a context of a pole vault or, a slow motion film, (48) is acceptable on the single event reading:

(48) *Sally jumped in three seconds* [BNC B0B 1030].

However, all semelfactives are homonymous with activity predicates, and these activity predicates occur with atelic temporal modifiers, and do not induce the imperfective paradox:

(49) *Karen knocked on the door for several minutes, then opened it without waiting* [BNC ECK 2523].

(50) *Hari knocked on the door a couple of minutes and it was opened by an elderly lady who stared down at her with a frown* [BNC CKD 1780].

(51) *Someone was knocking at the door when the phone rang* [BNC G13 2323].

(52) *A farmer was knocking on the door when mother arrived* [BNC HER 435].

Importantly, as we shall see, while all semelfactive predicates have a homonymous activity reading, not all activities have a homonymous semelfactive reading. *Run, swim, and walk* have only activity readings.

As we already pointed out, semelfactives have a related activity reading, which seems to be an iteration of the single event reading, so that *jump* can denote either events of single-occurrences-of-leaving-the-ground or iterations of these events. However, not all activities are related to semelfactives. The activity *run* cannot be used as a semelfactive, and this results in a set of systematic differences between *run* type predicates and *jump* type predicates:

1) Counting adverbials can count either the single events or the iterations for *jump* type predicates.

With *run*, only extended events can be counted. Let us compare *run* with *jump*:

(53) *He jumped down the steps three times as happily as any boy* [BNC K95 3466].

(54) *Kelly put the phone down and skipped once* [BNC BP7 307].

(55) *He ran once round the house and stopped near the door* [BNC HGV 1884].

(56) *He ran twice, beaten on both occasions, and was then sold to the Imperial Racing Club of St. Petersburg for £13,000* [BNC AD7 402].

2) When in *a time* is used as a modifier, it induces the semelfactive reading on *jump* type predicates, and measures the time of a single jump. When the same modifier is used with *run*, a contextually determined measure for the extended event is required, and the modifier measures the time of the extended event:

(57) *Jackob jumped in two minutes* [BNC CHG 430].

(58) *David ran in two minutes* [BNC KS7 703].

3) *Again and again* can modify either the single event or the activity predicate with *jump*. The semelfactive reading in (59) can be paraphrased by (60). Since there is no semelfactive reading for *run* in (61), *again and again* can only modify the extended reading, and thus (62) is not appropriate as a paraphrase.

(59) *She jumped again and again* [BNC AMU 607].

(60) *Dafina jumped for several minutes* [BNC CBD 744].

(61) *He ran again and again* [BNC CED 196].

(62) *Christina ran for several minutes* [BNC CED 196].

4) The nominalisations of *jump* type predicates denote single events, and occur naturally with the light verb *give*, while nominalisations of *run* denote extended events and occur with *have*:

(63) *The little, now indistinguishable dark patch, gave a jump and then moved slowly forward into the uncertain light* [BNC HWN 3288].

(64) *He gave a kick, and something skittered across the alley and bounced against the wall opposite* [BNC GW0 2520].

(65) *He gave a glance over his shoulders, but no sounds yet coming from the bedroom, only the occasional snatch of Yiddish as Mrs Finklestein conferred with Mrs Robovitch* [BNC ATE 2015].

(66) *So Jord Jordan and I had a walk down to the mark the nursery yesterday morning* [BNC G3X 441].

(67) *That's the second time in twenty-four hours I've had a swim in that damned water* [BNC FSR 2708].

(68) *Lucy, who has 13 grandchildren and two great grandsons, added: 'I have already been down to my flat and have had a laugh with my friends [BNC K3J 727].*

So, activities come in two kinds; those that are related to semelfactives and those that are not. The kind that are related to semelfactives seem to denote an iteration or repetition of the single event in the denotation of the semelfactive.

At this point, we go back to D. Dowty's (1979) discussion of activities. D. Dowty (1979), in his discussion of the imperfective paradox, argues that, while *John is running* normally entails *John ran*, it does not have this entailment if the running event is in its initial stages. He shows that some minimal interval must pass at the beginning of an activity event *e* in *P* before one can say that an event in *P* has happened, and comes to the conclusion that

(1) all activities are related to a 'minimal' activity event, and

(2) all non-minimal activities can be seen as concatenations of minimal events.

He argues further that it is not normally possible to define the minimal event, but stresses that it holds at an interval and not at an instant. Thus two minimal events of walking can get put together to make a single, non-minimal walking event, and so on. In general, there will be some condition on which elements can be put together via S-summing, which we express by saying that elements to be S-summed must stand in the R-relation, and define the operation S-summing (for singular summing) [5].

A predicate is S-cumulative if and only if it is closed under S-sum. Since activity predicates are S-cumulative, they are closed under S-sum. It follows that activity predicates denote a set of events which hold at intervals and which are not conceptualised as changes, and that the set is closed under S-summing. We assume that all activity predicates, whether or not they are related to semelfactives denote sets of minimal events closed under S-summing in this manner [5].

We can now explain what the relation between semelfactives and activities is. Assume that all activity predicates denoting a set *A* are derived from a set of basic minimal activity events which we call *MinA*. In some cases, the minimal events can be lexically accessed and the predicate is ambiguous between:

(a) the semelfactive reading in which it denotes the set of minimal activity events and

(b) the activity reading in which it denotes the set closed under S-summing.

The question is now why some activity predicates are ambiguous in this way and others are not.

Semelfactive events can be lexically accessed. They are **naturally atomic**. A naturally atomic entity is one whose unit structure is perceptually salient and given by the world. Most objects in the denotation of non-abstract nominals in the count domain are naturally atomic in this way: person, cat and cup are all naturally atomic, since in a situation in which there are a number of humans or cats or cups, what counts as one of each is in some basic sense given. But even in the domain of concrete entities, not all count nouns denote sets of naturally atomic entities. S. Rothstein (1999, 2004) discusses nouns such as fence, wall, and lawn, which denote non-abstract objects whose unit structure is contextually determined.

A naturally atomic event is one which has a natural beginning and end point, determined by the trajectory which defines the event. If we look at the diagrammatic representations of a stretch of jumping and running events, given below, it is clear that the set of jumping events can naturally be divided into individual minimal jumping events, with the beginning and the endpoints of the events indicated by the arrows, representing the points where the jumper leaves and returns to the ground.

In contrast, no such natural intuitive division into atomic minimal events is possible in the case of *run* since minimal running events do not have naturally defined beginning and endpoints. Instead, any one of a set of overlapping events could be considered a minimal running event. We suggest that only when the minimal events in a set of activity events are naturally atomic in this way are they lexically accessible. When a set of minimal activity events is naturally atomic, then the predicate is ambiguous between a 'normal' activity reading, where it denotes the set closed under S-summing and a semelfactive reading when it denotes the set of minimal activity events. This is the case with *jump*-type predicates. When the minimal events are not naturally atomic, then the set of minimal events is not lexically accessible, and the predicate has only the reading where it denotes the complete set of activity events [5].

The analysis that we have just given is an analysis of the semelfactive-activity relation in English. Nonetheless, it has implications for other languages. The distinction between minimal events and events derived under S-summing should be a feature of all languages which have activity predicates, and the implied constraint that minimal events which are not naturally atomic are not lexically accessible is also a constraint which should not be language specific. But, there is no reason why other languages should express the contrast between minimal events and extended

events in the way English does, namely via an ambiguous predicate, and we would expect other languages to lexicalise the distinction differently. Preliminary investigation of some Slavic languages indicates that the activity/semelfactive distinction is indeed lexicalised differently, with activity verbs having the imperfective aspect, and semelfactives having the perfective aspect and being derived from activity predicates via affixation.

Conclusion. Perspectives for further investigations. The study has shown that semelfactives and activities have a lot of common and different features. Semelfactive verbs generally pattern with

activity verbs in terms of grammatical properties that might have their source in event structure. Many semelfactive verbs also allow for activity interpretations when the events they describe occur in repetitive sequences. For instance, the verb *cough* is semelfactive when it describes ‘one cough’, but an activity when it describes ‘one cough’ a sequence or series of coughs. Such sequences are multiple-event activities. So the further study of these two classes gives the opportunity of using the examples and the results of the investigation in the teaching process, practical classes in the theoretical grammar in particular.

BIBLIOGRAPHY:

1. Binnick R. Aspect and Aspectuality. *Oxford : Blackwell Publishing Ltd.* 1991.
2. British National Corpus XML Edition. *University of Oxford (BNC).*
3. Comrie B. Aspect: An Introduction to Verbal Aspect and Related Problems. *Cambridge UP.* 1976. 142 p.
4. De Swart H. Aspect Shift and Coercion. *Natural Language and Linguistic Theory.* 1998. Vol. 16. P. 347–385.
5. Dowty D. R. Word Meaning and Montague Grammar. *Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.* 1979. 419 p.
6. Krifka M. The Origins of Telicity. *Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.* 1998. P. 197–236.
7. Moens M. Temporal Ontology and Temporal Reference. *Computational Linguistics.* 1988. Vol. 14. P. 15–28.
8. Olsen M. A Semantic and Pragmatic Model of Lexical and Grammatical Aspect. *New York & London: Garland Publishing.* 1997.
9. Quirk R. A Comprehensive Grammar of the English Language. *London: Longman.* 1985.
10. Renský M. English Verbo-Nominal Phrases: Some Structural and Stylistic Aspect. *Travaux Linguistiques de Prague.* 1966. Vol. 1. P. 289–299.
11. Rothstein S. Telicity, Atomicity and the Vendler Classification of Verbs. *Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.* 2008. P. 43–77.
12. Rothstein S. Structuring Events: A Study in the Semantics of Lexical. *Blackwell.* 2004. 206 p.
13. Smith C. S. The Parameter of Aspect. *Kluwer Academic Publishers.* 1997. 349 p.
14. Vendler Z. Linguistics in Philosophy. *Cornell University Press.* 1967. 300 p.

UDC 81'371:81-115

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.11>

UNDERSTANDING OF THE CONCEPT GOOD IN THE CONTEXT OF THE NOOSPHERE DOCTRINE

РОЗУМІННЯ ЦІННІСНОГО КОНЦЕПТУ ДОБРО В КОНТЕКСТІ ДОКТРИНИ НООСФЕРИ

Stefanova N.O.,

orcid.org/0000-0002-8699-9219

Doctor of Philology, Associate Professor,

Professor at the Department of English Philology and Philosophy of Language

Kyiv National Linguistic University

The research is devoted to studying one of the most critical moral and ethical value categories – the concept GOOD, which manifests in the desire to perform good and valuable actions to harmonize relationships between people and nature. The study aims to understand this moral and ethical category not only in a constantly changing world but also under the influence of scientific thought, reason and the transition of civilization to a fundamentally new system – the noosphere. A system in which the task is set under the influence of scientific planetary thought to create a new type of person – a person of the noosphere: free, independent, on the one hand, and at the same time decent, virtuous, with stable moral virtues.

Etymological versions of the probable origin of the name of the concept GOOD are presented, namely I.-E. root *ghedh-, which had the primary meaning "to unite, to be united", Proto-Germanic form *gōda, which had the meaning "appropriate, worthy, suitable", from which, in particular, Gothic gōþs "good" was formed. These related forms reflected a ritual in which the name of the God, who was addressed, was significant and which appeared in people's imagination at that time in the form of a ripe harvest as material gifts from him. The commented etymological transitions define the diachronic core, in which philosophical and religious concepts such as soul and spirit were formed due to their sacralization first in the mythological sphere and later in the monotheistic and Christian ones.

The article studies the semantic structure of the modern English-language lexical unit good, its specialization in philosophical, ethical and religious spheres, and the actualization of the moral and value component presented in explanatory lexicographic and terminological sources. The component analysis made it possible to identify the integral semes "moral" and "spiritual qualities", "a certain standard", "reason", "ability", "authority", "skill", and "real" with the arch-seme "moral and spiritual value".

The implementation of the formation of the noosphere doctrine should be sought in the philosophical, religious and, above all, moral and ethical spheres. In those areas, the essential category is the concept GOOD. The fundamental components of noosphere doctrine – reason, scientific knowledge about the essence of things – can create a society dominated by dignity, harmony, good and prosperity.

Key words: semantic structure, value category Good, scientific knowledge, noosphere doctrine.

Дослідження присвячено вивченню однієї з найважливіших моральних та етичних ціннісних категорій – концепту ДОБРО, що виявляється у прагненні до здійснення добрих та корисних дій, гармонізації не тільки взаємовідносин між людьми, а й також з природою. Метою дослідження є уявлення про дану морально-етичну категорію не тільки в постійно мінливому світі, но й під впливом наукової думки, розуму та переходу цивілізації в принципово нову систему – ноосферу. Систему, в якій ставиться завдання, під впливом наукової планетарної думки, створення нового типу людини – людини ноосфери: вільної, незалежної, з одного боку, і водночас добропорядної, доброчесної, із стійкими моральними чеснотами.

Представлено етимологічні версії імовірного походження імені концепту GOOD, а саме і.-є. корень *ghedh-, що мав першозначення "об'єднувати, бути об'єднаним", п.-герм. форма *gōda, що мала значення "відповідний, гідний, придатний", від якої, зокрема, утворилося гот. gōþs "хороший". Зазначені споріднені форми відображали ритуал, в якому надзвичайно важливим було ім'я Бога, до якого зверталися і який з'являвся в уяві тодішніх людей у вигляді достиглого врожаю як матеріальних дарів від нього. Прокоментовані етимологічні переходи визначають діахронне ядро, в якому філософські й релігійні поняття, як душа і дух сформувалися внаслідок їх сакралізації спершу в міфологічній сфері, а згодом і в монотеїчній і християнській.

Досліджено представлену у тлумачних лексикографічних і термінологічних джерелах семантичну структуру сучасної англійськомовної лексичної одиниці good, її спеціалізацію у філософських, етичних та релігійних сферах, актуалізацію морально-ціннісного компонента. Проведений компонентний аналіз дозволив виділити інтегральні семи «моральні» і «духовні якості», «певний стандарт», «розум», «здатність», «авторитетність», «вміння», «справжній» з архісемою «морально-духовна цінність».

Реалізацію формування ноосферної доктрини належить шукати у філософській, релігійній і, насамперед, морально-етичній сферах. Саме в тих сферах, де ключовою категорією і є поняття ДОБРО. Засадничі складники ноосферної доктрини – розум, наукові знання про сутність речей – здатні створити суспільство, в якому домінують гідність, гармонія, добро і процвітання.

Ключові слова: семантична структура, ціннісна категорія ДОБРО, наукове знання, ноосферна доктрина.

Problem statement. In the modern world, one of the most important moral, ethical and value category is GOOD, which manifests itself in a deliberate and sincere desire to carry out valuable actions, establish good, humanize and harmonize relationships not only between people but also with nature, has received its new actualization. Moreover, with the increasing trends of globalization in the world, society is facing political, economic, environmental and, most importantly, moral crises and challenges.

Modern anthropo-oriented linguistics does not stand aside. In its broad interdisciplinary areas, it continues to explore the issue of revealing the mechanisms of the process of categorizing the phenomena of the surrounding reality by representatives of various societies, because of which specific categories are formed, the most problematic of which is the category of values. The concept Good is an essential component of the axioconceptosphere of any linguistic and cultural society.

Overview of resources and tools. The means of expressing the value category and its essence are covered in many foreign scientific works (U. Labov, N. Rescher [17], M. Rokeach [18], Sh. Schwartz [19]) and Ukrainian scientists (G. Prikhodko [8], T. Kosmeda [5], O. Haliman [9], Zh. Krasnobaeva-Chernaya [6]). Values, the world's value picture, are based on understanding them as a system of moral values and ethical norms concerning religious, legal and moral norms and codes. The anthropocentric principle of modern linguistics has brought scientists back to studying the "soul of language" (E. Karpilovska) through its reflection on the value system of each ethnic group.

Value conceptosphere (axioconceptosphere) is the result of the conceptualization of the most important meanings of the existence of an ethnic group and their expression in the form of concepts that are primitive for this community and its individual. It is essential to note the importance of the need to

study the axiosphere in its relation to the noosphere (P. T. de Chardin, V. V. Vernadskyi [1;2], E. Leroy, R. Jimerson, R. V. Vasko [20]) to understand modern transformations in the moral and ethical evolution of humanity as a whole, where the expansion of globalization, on the one hand, actualized the intercultural dialogue and, as a result, the processes of unification. On the other hand, it contributed to the aggravation of issues of the national consciousness of each nation.

This leads to the logical conclusion that values, and in particular the value category of good, as the most important result of a person's understanding of the world, are not only conceptual but also linguistic categories that can be identified by linguistic parameterization or diagnosis. This diagnosis is carried out using the diachronic method of studying the original value constant, encoded in the Indo-European and Proto-Germanic primary meanings of the name of the concept GOOD. On a synchronic level, we use component and distributive analysis, which helps to identify modern seme components, lexico-semantic variants of the name of the GOOD concept.

The purpose of the article is to reveal how the moral and ethical category GOOD is represented not just in a constantly changing world but also under the influence of scientific thought, reason and the transition of civilization to a new (different) state – the noosphere. Scientific thought and reason can harmonize society and give an impetus (activate) the moral qualities of society in this new worldview system. This study considers the concept GOOD in a cultural and ethical context to identify trends in interpreting this crucial concept. This involves studying the issue in diachronic and synchronic aspects of developing the semantic content of the name concept GOOD.

Results and discussions. Since the time of Ancient Greece, the conceptual value triad – “truth, good, beauty” – has gradually come into philosophical use. Nevertheless, at that time, it was not clearly understood and differentiated. In the Middle Ages, on the one hand, there was a reassessment of ancient classical values. On the other, together with the normative regulators of social relations, religious values begin to play a unique role, combining the values of Truth and good in the idea of God. In the Renaissance, Man was elevated to the rank of the highest value sanctioned by God himself. However, at that time, there were tendencies to separate arguments about moral values. However, the general cultural value dominants (such as GOOD) have not yet been realized scientifically, and the concept “value” has not acquired a philosophical categorical status.

The concept of Pascal was important for developing the problem of values in the XVII century. His

philosophical reasoning defends the cognitive, emotional and evaluative essence of the nature of values. The scientist assumed that values are not abstract sentimentality or purely subjective fantasy but a unique ability of judgment (it is the cognitive nature of values). First, the philosopher was interested in moral values, then aesthetic, political and legal values. Pascal puts religious values above moral values, highlighting the main one among the latter – “holiness” [3, p. 241–243].

The age of Enlightenment actualized new values: reason, free will, practical use, science, and progress. Intensive development of interest in values is observed at the end of the XVIII century, thanks to the philosophical system of I. Kant. The ancient axiological triad “truth, good and beauty” is transformed into independent philosophical disciplines. Thus, the axiological concept of good is reflected in ethics, where the will strives for its goal – to be good. I. Kant connects the category of “value” with the concept of culture, the essence of which is the social value of a person as a whole”. The dominant feature for him is morality as the highest value of a person's character, which begins with duty [4, p. 237].

The concept GOOD within the mythological system did not have literal markers and names, and their original semantics was syncretic and cosmogonic.

As for the primary semantisation of the diachronic and value core of the concept GOOD, the etymology of the name shows that the ethnic constants, formed in their semantic structure, reflected the ideas of Indo-Europeans about unity, collective actions, primarily for communication with deities in order to gain patronage and as a result of the manifestation of good to those who turn to them during the ritual (these were the original value ideas about good). Later they were transformed into a symbol of spiritual and religious unity. That was a unity with the Absolute God, who is the “Truth”.

In the «Indogermanisches etymologisches Wörterbuch» by Yu. Pokorny, the lexeme *good* has an Indo-European nature and reaches the root **ghedh-*, which had the primary meaning “to unite, to be united”, “to bind” [16, p. 1068], whose semantic transitions can be traced in Old Indian *gádhyas* “someone who should be held tight”, *gadhitas* “compressed”, in Old English *gædeling* “friend”, *(ge)gada* “friend, husband”, *geador*, *tō gæddere* “together”, *gadrian*, *gæd(e)rian* “collect(s)”, in Gothic language *gadiligs* “cousin”, in German language *Gatte* “husband”, which are directly derived from Proto-Germanic **gōda*, which had the meaning “appropriate, worthy, suitable”, from which in Gothic language *gōps* “good” was formed.

These versions should be presented as a cognitive and matrix formula, which reflects the idea of Indo-Europeans about the need for collective survival (unity for hunting, military operations, and above all, for harvesting and collective performance of the ritual sacrifice to God for the excellent weather, thanks to which a good harvest has matured on time. It is a way to comment on etymological transitions between genetically related forms: Indo-European *ghedh- and Proto-Germanic *goda.

Etymological versions of these genetically related forms: Indo-European *ghedh- and Proto-Germanic *gōda reflect a ritual in which the name of God is significant. People turned to God, and in the people's imagination of that time, he appeared as a ripe harvest as a material gift.

The original meaning of the Indo-European root *ghu - to, *ghut- is “what is called”, as well as the Indo-European root *gheu(e)- “to call, beg”, and also “sacrificial animal offered to the deity” and their semantic transitions first to the Proto-Germanic form *guthan and later to Old Saxon, Old Frisian, Dutch *god*, Old High German *got*, German *Gott* and their meaning “supreme being, deity”.

These and many other semantic transitions are argued in the “Etymological dictionary of Germanic languages” by V. V. Levitsky, and the researcher notes that the Indo-European root *ghutó- calls the deity as “one who is summoned in a ritual to perform a miracle”, but his Proto-Germanic derivative *gūda - has already the direct meaning “God” [7].

These concise etymological versions of the origin of the name concept GOOD are necessary to reveal its diachronic core, where such moral, philosophical, ethical and religious concepts as soul and spirit were formed as a result of their sacralization first in the mythological sphere and later in the monotheistic and Christian.

In modern explanatory dictionaries «Oxford Advanced Learner's Dictionary», «Longman Dictionary of Contemporary English», «New Webster's dictionary and Thesaurus of the English Language», «Oxford Learner's Dictionary», «Merriam-Webster Dictionary and Thesaurus» the following main meanings of the register word *good* (as noun and adjective) are presented: 1. that which is morally right; 2. profit, benefit, advantage; 3. use, value, worth; 4. high quality or an acceptable standard; 5. pleasant; that you enjoy or want; 6. sensible, logical or strongly supporting what is being discussed; 7. showing or getting approval or respect; 8. able to do something well; 9. able to use something or deal with people; 10. morally right; behaving in a way that is morally right; something conforming to the moral

order of the universe; 11. following strictly a set of rules or principles; 12. willing to help; kind to other people; 13. behaving well or politely; 14. healthy or strong [15; 12; 14, p. 411; 13].

Based on the noun-adjective semantic structure of the word *good* presented in dictionary sources, we can distinguish the following integral elements:

1) seme 'moral qualities' is represented by the following meanings “good”, “decent”, “virtuous”, “good people”, “well-mannered”;

2) seme 'spiritual qualities – meaning “righteousness”;

3) seme 'sufficient' – in the meaning “complete”, “completed”; in quantitative terms – “large”, “significant”, “at least not less than”;

4) seme 'which is characterized by certain qualities' – in the meaning “experienced”, “qualified”, “skilled”, “effective”;

5) seme 'pleasure' – in the meaning “pleasant”, “funny”, “interesting”;

6) seme 'certain standard/quality' – in the meaning “suitable”, “appropriate”, “high-quality”, “favorable”, “healthy”.

Analyzing the semantic shifts of the original meaning of the lexeme *good* (Indo – European language – Proto-Germanic language – Old English – Middle English – Modern English), we assume that seme ‘moral qualities’ with its lexico-semantic variants “good”, “piety”, “good people”, “educated” is probably a semantic transition of the original meaning 1) “appropriate, worthy, suitable” Proto-Germanic forms *gōda and later its semantic continuants “god-like (divine) man”, “merciful man”, recorded for the Old English form *gōd*. The latter meaning developed in 1200 and was transformed into the meaning of “educated” in the modern period.

The meaning “good”/“virtuous” is also the result of the semantic transitions “righteous”, “pious”, “virtuous”, and “virtue”.

The lexico-semantic variant “righteousness” is developed due to the narrowing of the meaning towards specialization and concretization in connection with its use in the religious and Christian sphere, actualizing in the semantic structure of the modern lexeme *good* a moral and ethical value component. This component is associated with the moral virtues of a person: the correct, appropriate and God-pleasing life of a person, the sources of which reach the original meaning of the “higher deity” of the Proto-Germanic form *guthan. This root has been preserved in the Old English form *gōd*, and at the same time, it has been specified in the lexico-semantic variant “the likeness of God”, “God-like (divine) person”, “righteous”, “pious”, “virtuous”. Based on further observations

of the development of the semantic structure of the lexeme *good*, we make another important assumption that the analyzed lexico-semantic variant is directly related to the meaning “God”, which is reconstructed for the Proto-Germanic form **guta*.

The religious component of the meanings “good, righteous, pious” concerning man and God has been updated in Old English and in relation to actions – since the mid-14th century.

Of course, the value category “good” was mentalized in the minds of the British as a valuable moral and ethical concept, through the prism of which all other moral notions began to be interpreted. It is confirmed in the dictionary “Oxford Companion of Philosophy”, which abstractly connects “good” with everything that manifests moral virtue on the background of other good. According to such interpretation, we assume that the absolute good, taking into account its first meanings, is the value that fully satisfies the needs (vital, social and spiritual) and the fate of a person as the “highest good” (*Summum bonum*) [10, p. 348–349]. Moral and ethical (with a religious component) meanings of “kindness” / “mercy” / “virtue” of the value category “good” are also presented in the dictionary “Key terms in ethics” [11, p. 43].

The increased interest in studying the axioconceptosphere in relation to the noosphere is caused by the need to understand modern transformations in humanity's moral and ethical evolution. Volodymyr Vernadskyi is a globally recognized founder of the modern concept of the biosphere and its separate section on the transition of the biosphere to the noosphere. He assumes that the crucial concept of creating a new geological force in the biosphere is scientific thought. Scientific thought and mind are the ability to create good and harmony, to find an ethically justified solution based on the knowledge gained by science about the nature of things. It should contribute to the satisfaction of modern social and natural trends that require equality of all people. The interests and well-being of all people are put in the foreground as a real planetary state task. The transition of the “Society – Nature” sys-

tem from the biosphere to the noosphere requires a single scientific planetary thought that would cover all states [1; 2]. Volodymyr Vernadskyi writes that the widespread formation of scientific thought and scientific search is “the first basic prerequisite for the transition of the biosphere to the noosphere”. For the first time, the task of penetrating knowledge into all of humanity is set. The solution to this problem is aimed at understanding the exemplary life, in particular – good, decency, virtue, moral qualities, good relationships between people, as well as improving the well-being of the population.

This is a fundamentally new system of world perception of human development, which requires a new type of person – a person of the noosphere: free, independent, but at the same time good, decent, virtuous and respectable. That person has the virtues that form the basis of the concept of GOOD and the development of the semantic meaning of which was presented above in the diachronic-synchronic section.

Volodymyr Vernadskyi calls on scientists and all people to save humanity from self-destruction and end future wars. So, one of the prerequisites for entering the noosphere is the exclusion of war from the life of society. Therefore, the implementation of the problems of noospherization should be sought in the philosophical and, most importantly, moral and ethical spheres – precisely those areas where the critical component is the concept GOOD.

Conclusions. Volodymyr Vernadskyi noted that history is also the history of creating a new geological force in the biosphere, namely, scientific thought, which was a distance in the biosphere before [2, p. 32–33]. The growth of scientific knowledge is the basis that creates a new noosphere doctrine. The implementation of the formation of the noosphere doctrine should be sought in the philosophical, religious and, above all, moral and ethical spheres. In those areas, the essential category is the concept GOOD. The fundamental components of noosphere doctrine – reason, scientific knowledge about the essence of things – can create a society dominated by dignity, harmony, good and prosperity.

BIBLIOGRAPHY:

1. Вернадский В.И. Несколько слов о ноосфере. *Труды по философии естествознания*. Москва: Наука, 2000. С. 308–315.
2. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. Москва: Наука, 1989. 261 с.
3. Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955. 302 с.
4. Кант И. Сочинения в 6 т. Москва: Мысль, 1965. Т.4. 480 с.
5. Космеда Т. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки: монографія. Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 2000. 349 с.
6. Краснобаева-Чорна Ж. В. Лінгвофраземна аксіологія: парадигмально-категорійний вимір: монографія. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2016. 416 с.

7. Левицкий В. В. Этимологический словарь германских языков. Винница: Нова Книга, 2010. Т.1. 616 с.; Т.2. 368 с.
8. Приходько Г. І. Категорія оцінки в контексті зміни лінгвістичних парадигм: монографія. Запоріжжя: Кругозор, 2016. 200 с.
9. Халіман О.В. Граматика оцінки: морфологічні категорії української мови: монографія. Харків: Майдан, 2019. 458 с.
10. Honderich T. Oxford Companion of Philosophy. Oxford University Press. 2005. 1076 p.
11. Key terms in ethics. London-New York: Continuum International Publishing Group. 2011. 169 p.
12. Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/good>
13. Merriam-Webster Dictionary of English Usage. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/good>
14. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. Lexicon Publication, Inc., Danbury. 1149 p.
15. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press, 2000. 1540 p.
16. Pokorny J. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bd. I. Auflage 5. Tübingen; Basel: Francke Verlag, 2005. 1183 s.; Bd. II. Auflage 5. Tübingen; Basel: Francke Verlag, 2005. 495 p.
17. Rescher N. Value Matters: Studies in Axiology. Frankfurt Lancaster: Ontos Verlag, 2004. 134 p.
18. Rokeach M. The Nature of Human Values. New York, 1973. 438 p.
19. Schwartz S.H. Universals in the content and structure of values: Theory and empirical tests in 20 countries. *Advances in experimental social psychology*. 1992. Vol. 25. P. 1–65.
20. Vasko R., Korolyova A., Kapranov Y., Tolcheyeva T. Human language as a natural artifact of planetary-noospheric mind: Coevolutionary-macromutational reinterpretation. *Amazonia investiga*. 2020. Vol. 9 (34). P. 17–23.

УДК 811.112.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.12>

TEMPORALE KONSTRUKTIONEN DES DEUTSCHEN ALS MITTEL DER TEMPORALEN INTERPRETATION VON SÄTZEN

TEMPORAL CONSTRUCTIONS OF GERMAN AS A MEANS OF TEMPORAL INTERPRETATION OF SENTENCES

Tkatschuk N.O.,

orcid.org/0000-0002-0668-7953

Doktor der Philosophie,

Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Philologie

der Nationalen Wasyl Stefanyk Vorkarpaten-Universität

Malaschewsjka I.Ja.,

orcid.org/0000-0002-5185-0959

Hochschullehrerin des höheren Grades

am Lehrstuhl für deutsche Philologie

der Nationalen Wasyl Stefanyk Vorkarpaten-Universität

Der Artikel untersucht die temporalen Konstruktionen der neudeutschen Sprache als Mittel der temporalen Satzinterpretation. Basierend auf der Beobachtung, dass die temporale Charakteristik von Infinitivsätzen, die Argumente von Einstellungsprädikaten sind und keine temporalen Formen des Verbs (Tempus-Formen), aber Infinitivverbformen enthalten, absolut identisch ist mit der temporalen Interpretation von endlichen Sätzen, die Argumente von Einstellungsprädikaten sind und personale temporale Formen des Verbs enthalten, wird vorgeschlagen, als Mittel zur temporalen Interpretation von Sätzen nicht die temporale Form des Verbs (Tempus), sondern die temporale Konstruktion (temporale Konstruktion). Tempus wird in dem Artikel als formal-morphologischer Marker finitiver Formen des Verbs ohne (zeitliche) Bedeutung analysiert. Persönliche Verbformen haben eine Tempus-Markierung und unpersönliche Formen haben eine Statusanzeige. Der Artikel stellt eine Liste von Zeitkonstruktionen der modernen deutschen Sprache vor, die finitive Zeitkonstruktionen (6 Indikativ, 8 Konjunktiv und 1 Imperativ) und 2 Infinitiv-Zeitkonstruktionen (Infinites Präsens und Infinites Präsensperfekt) umfasst, und analysiert die Syntax von indikativen Zeitkonstruktionen und von Infinitivkonstruktionen. Die Analyse der Syntax temporaler Konstruktionen umfasst eine Beschreibung der Verbformen dieser Konstruktion (Finitiv und Infinitiv), um zu bestimmen, ob die temporale Konstruktion finitiv oder infinitiv ist, sowie Informationen über die Anzahl der Verbformen in der Konstruktion, um festzustellen, ob die Konstruktion ist periphrastisch (besteht aus mehr als einer Verbform) oder nicht periphrastisch (besteht aus nur einer Verbform).

Die Berücksichtigung von Zeitkonstruktionen als Mittel zur zeitlichen Deutung von Sätzen hat Auswirkungen auf das System der Verbformen der deutschen Sprache. Dieses Paradigma umfasst (für ein Verb des Deutschen) finitive Verbformen mit dem Präsensmarker und mit dem Präteritummarker sowie Infinitivformen in drei Status.

Schlüsselwörter: Verbformen, Tempus, Temporalonstruktion, Temporalinterpretation, Mittel, Finitiv, Infinitiv, Umschreibung, Einstellungsargument Prädikate, Präsens, Präteritum, Paradigma.

У статті розглядаються темпоральні конструкції сучасної німецької мови як засіб темпоральної інтерпретації речень. На основі спостереження, що часова характеристика інфінітивних речень, які є аргументами предикатів відношення, та не містять часових форм дієслова (Tempus-Formen), а містять інфінітивні дієслівні форми, є абсолютно ідентичною з часовою інтерпретацією фінітивних речень, які є аргументами предикатів відношення, та містять часові форми дієслова, пропонується розглядати засобом, який забезпечує темпоральну інтерпретацію речень, не часову форму дієслова (Tempus), а темпоральну конструкцію (temporale Konstruktion). Tempus аналізується в статті як формальний морфологічний маркер фінітивних форм дієслова, без (часового) значення. Фінітивні дієслівні форми мають маркер Tempus, а інфінітивні форми мають показник Status. Стаття подає перелік темпоральних конструкцій сучасної німецької мови, до яких належать фінітивні темпоральні конструкції (6 індикативних, 8 кон'юнктивних та 1 імперативна) та 2 інфінітивні темпоральні конструкції (Infinites Präsens und Infinites Präsensperfekt), та аналізує синтаксис індикативних темпоральних конструкцій та інфінітивних. Аналіз синтаксису темпоральних конструкцій включає опис дієслівних форм цієї конструкції (фінітивні та інфінітивні), щоб визначити, чи темпоральна конструкція фінітивна чи інфінітивна, а також інформацію про кількість дієслівних форм в конструкції, щоб визначити, чи конструкція перефразистична (складається з більше, ніж однієї дієслівної форми) чи неперифразистична (складається лише з однієї дієслівної форми). Розгляд темпоральних конструкцій як засіб часової інтерпретації речень має вплив на систему дієслівних форм німецької мови. До цієї парадигми належать (для одного дієслова німецької мови) фінітивні форми з маркером Präsens та з маркером Präteritum та інфінітивні форми в трьох статусах.

Ключові слова: дієслівна форма, темпус, темпоральна конструкція, темпоральна інтерпретація, засіб, фінітивний, інфінітивний, перифразистичний, аргумент предикатів відношення, презенс, претерит, парадигма.

The article examines the temporal constructions of the modern German language as a means of temporal interpretation of sentences. Based on the observation that the temporal characteristic of infinitive sentences, which are arguments of attitude predicates, and do not contain temporal forms of the verb (Tempus-Formen), but contain infinitive verb forms, is absolutely identical with the temporal interpretation of finite sentences, which are arguments of attitude predicates, and contain personal temporal forms of the verb, it is proposed to consider as a means that provide temporal interpretation of sentences, not the temporal form of the verb (Tempus), but the temporal construction (temporale Konstruktion). Tempus is analyzed in the article as a formal morphological marker of finitive forms of the verb, without (time) meaning. Personal verb forms have a Tempus marker, and impersonal forms have a Status indicator. The article presents a list of temporal constructions of the modern German language, which include finitive temporal constructions (6 indicative, 8 conjunctive and 1 imperative) and 2 infinitive temporal constructions (Infinites Präsens und Infinites Präsensperfekt), and analyzes the syntax of indicative temporal constructions and of infinitive constructions. Analysis of the syntax of temporal constructions includes a description of the verb forms of this construction (finitive and infinitive) to determine whether the temporal construction is finitive or infinitive, as well as information about the number of verb forms in the construction to determine whether the construction is periphrastic (consists of more than one verb forms) or non-periphrastic (consists of only one verb form).

Consideration of temporal constructions as a means of temporal interpretation of sentences has an impact on the system of verb forms of the German language. This paradigm includes (for one verb of German) finitive verb forms with the Präsens marker and with the Präteritum marker and infinitive forms in three Status.

Key words: verb forms, tense, temporal construction, temporal interpretation, a means, finitive, infinitive, periphrastic, argument of attitude predicates, Präsens, Präteritum, paradigm.

Im Beitrag werden temporale Konstruktionen des modernen Deutschen als Mittel der temporalen Interpretation von Sätzen betrachtet. Auf Grund der Beobachtung, dass die temporale Interpretation von infiniten Sätzen, die Argumente der Einstellungsprädikate sind, und keine Tempusformen der Verben aufweisen, identisch mit der temporalen Interpretation von finiten Sätzen ist, die Argumente der Einstellungsprädikate sind, und die Tempusformen der Verben aufweisen, wird vorgeschlagen, als Mittel der temporalen Interpretation nicht das Tempus, sondern die temporale Konstruktion anzusehen. Das Tempus ist formaler morphologischer Marker von finiten Verbformen ohne (temporale) Bedeutung. Die finiten Verbformen weisen einen Tempus-Marker auf, die infiniten Verbformen weisen einen

Status-Marker auf. Der Beitrag präsentiert die Übersicht über die temporalen Konstruktionen des modernen Deutschen, zu denen finite temporale Konstruktionen (6 indikativische, 8 konjunktivische und 1 imperativische) und 1 infinite temporale Konstruktionen (infinites Präsens und infinites Präsensperfekt) gehören, und analysiert die Syntax der indikativischen und der infiniten temporalen Konstruktionen.

Die Analyse der Syntax von temporalen Konstruktionen beinhaltet die Beschreibung der Verbformen (finit und infinit), um zu bestimmen, ob die temporale Konstruktion finit oder infinit ist, sowie die Information über die Anzahl der Verbformen, um zu bestimmen, ob die temporale Konstruktion periphrastisch (besteht aus mehr als einer Verbform)

oder nicht-periphrastisch (besteht nur aus einer Verbform) ist.

Die Analyse von temporalen Konstruktionen als Mittel der temporalen Interpretation hat Einfluss auf das System der Verbformen des Deutschen. Zu diesem Paradigma (für ein Verb) gehören die indikativischen und konjunktivischen Personalformen mit dem Präsens-Marker und dem Präteritum-Marker, die imperativische Verbform, sowie die infiniten Verbformen in drei Status.

Schlüsselwörter: Verbform, Tempus, temporale Konstruktion, temporale Interpretation, Mittel, finit, infinit, Präsens, Präteritum, Argument der Einstellungsprädikate, periphrastisch, Paradigma

Problemstellung. Die weitgehende temporale Analogie von finiten und infiniten Argumentsätzen stellt die Frage, wodurch die gleiche zeitliche Interpretation von diesen Sätzen erreicht wird. Sofern die infiniten Verbformen in den infiniten Argumentsätzen kein Tempus aufweisen, können wir nicht vom Tempus reden, das die temporale Interpretation von Sätzen gewährleistet. Es stellt sich die Frage, ob wir wirklich nicht das Tempus als Mittel ansehen können, das für die temporale Interpretation von Sätzen zuständig ist.

Analyse aktueller Forschungen und Veröffentlichungen. In der deutschen Grammatikforschung gibt es unseres Wissens bislang keine systematische Beschreibung der temporalen Eigenschaften von infiniten Sätzen. Meistens werden die infiniten Sätze nur am Rande in die Temporalanalyse einbezogen. Auch in den Arbeiten zu Infinitiven gibt es keine Systematik in der Forschung, was ihre temporale Charakteristik anbetrifft. Solche Lage in der Grammatikforschung ist verständlich, da die Arbeiten zur Temporalität im Deutschen das Tempus und somit die Tempusformen als Mittel des Zeitausdrucks ansehen. Da die infiniten Verbformen kein Tempus aufweisen, konnte die Rede von Infinitiven als Mittel der Zeitinterpretation nicht sein. Des Weiteren stellen wir einige Überlegungen zu Infinitiven, die wir in der Forschungsliteratur fanden.

Thieroff R. [9, S. 7] redet davon, dass es beim Infinitiv die beiden Kategorisierungen Tempus (mit den Kategorien Präsens, Perfekt und Perfekt II) und Genus verbi (mit den Kategorien Aktiv und Passiv) zu unterscheiden seien. Ob die Kategorien Präsens, Perfekt und Perfekt II den gleichnamigen Kategorien formal und/oder semantisch entsprechen, wird offen gelassen.

Fabricius-Hansen C. [6, S. 55] spricht von temporalisierten und untemporalisierten Sätzen. Finite und infinite Sätze, die ein Temporaladverbial und/

oder ein sog. temporales Hilfsverb enthalten, seien syntaktisch und semantisch temporalisiert genannt, wobei infinite Sätze ohne Temporalausdrücke sind zumindest syntaktisch untemporalisiert.

Die IDS-Grammatik [7, S. 1688] redet vom Infinitiv Perfekt (analytisch gebildet aus dem Infinitiv des verbspezifischen Hilfsverbs und dem Partizip II des entsprechenden Verbs), indem das System der deutschen einfachen und zusammengesetzten Tempora dargestellt wird, das von drei infiniten Formen wie Infinitiv des Verbs (inf I), Infinitiv Perfekt (inf II) und Partizip Perfekt (part II) ausgeht. Der Infinitiv I ist die Grundlage für die Bildung der Tempora wie Präsens, Präteritum und Futur, wobei der Infinitiv II die Grundlage für die Bildung von den Tempora Präsensperfekt, Präteritumperfekt und Futurperfekt bildet. Es ist keine Rede von den Infinitiven, die selber temporale Bedeutung aufweisen können.

Abusch D. [1, S. 27] redet von den Verben, die Tempus- und Infinitiv-Argumentsätze selegieren. Dabei werden diese Verben (z.B. *promise* oder *predict* im Englischen) als Verben analysiert, deren Bedeutung als Interaktion zwischen dem Tempus und der Futuralität analysiert wird.

Ziele setzen. In diesem Beitrag soll der Versuch unternommen werden, die temporalen Konstruktionen im Deutschen als Mittel der temporalen Interpretation von Sätzen zu betrachten. Es soll ein anderer Blick aufs Tempus dargestellt werden, der es ermöglicht, nicht das Tempus, sondern die temporale Konstruktion als Mittel der Zeitinterpretation von finiten und infiniten Argumentsätzen anzusehen. Nach dieser Erläuterung soll das System der temporalen Konstruktionen des Deutschen dargestellt werden, sowie ihre Syntax (eingeschränkt auf indikative und infinitive temporale Konstruktionen) beschrieben werden. Davor wird noch ein kurzer Einblick in die temporale Interpretation gemacht.

Hauptmaterial präsentieren. Unter der analogen temporalen Interpretation von finiten und infiniten Argumentsätzen verstehen wir Folgendes: Der finite Argumentsatz *dass sie die richtige Wahl trifft* im Satz *Monika wünscht sich, dass sie die richtige Wahl trifft* und der infinite Argumentsatz *eine richtige Wahl zu treffen haben* im Satz *Monika wünscht sich, eine richtige Wahl zu treffen haben* die selbe temporale Deutung, nämlich, dass die Zeit des Wahl-Treffens nach der Zeit des Wünschens ist. Zu den zentralen Bestandteilen der Strategie der analogen Zeitinterpretation von finiten und infiniten Argumentsätzen sind: (i) die Unterscheidung zwischen Tempus und temporaler Konstruktion, (ii) eine Konzeption der Syntax und Semantik von

temporalen Konstruktionen als entscheidenden Einheiten für die temporale Analyse.

Als Erstes zur (strikten) Unterscheidung zwischen Tempus und der temporalen Konstruktion. Zu dieser möglichen bzw. notwendigen Unterscheidung führt die bereits erwähnte semantische Analogie von finiten und infiniten eingebetteten Sätzen in Bezug auf ihre temporale Interpretation. Schauen wir uns dafür zwei folgende Beispiele mit den Satzpaaren und ihrer (intuitiven) Zeitinterpretation:

(1) a. *Monika hofft, dass sie die richtige Wahl trifft.*

b. *Monika hofft, die richtige Wahl zu treffen.*

Die Zeit des Treffens der Wahl ist in beiden Sätzen gleichzeitig zu der Zeit des Hoffens.¹

(2) a. *Monika hofft, dass sie die richtige Wahl getroffen hat.*

b. *Monika hofft, die richtige Wahl getroffen zu haben.*

Die Zeit des Treffens der Wahl liegt vor der Zeit des Hoffens.

Wir sehen, dass in den Beispielen die infiniten eingebetteten Sätze dieselbe temporale Interpretation wie die finiten haben, obwohl in diesen Sätzen nur infinite Verbformen vorkommen, die als infinite kein Tempus aufweisen, sondern einen Status, nämlich den 2. Status nach Bech G. [2, S. 13] (*zu*-Infinitiv). Die beiden eingebetteten Sätze in (1) haben beispielsweise das gleiche Verb, nämlich *treffen*, das in (a) im Präsens vorkommt und in (b) im 2. Status. Es scheint so zu sein, dass Präsens für die gegebene temporale Interpretation nicht notwendig ist. Die eingebetteten Sätze in (2) unterscheiden sich dadurch, dass in (a) das Hilfsverb *haben* im Präsens vorkommt und in (b) im 2. Status. Man kann damit sagen, dass für die (mögliche) temporale Interpretation der Sätze das Präsens des Hilfsverbs nicht die entscheidende Rolle spielt. Entscheidend scheint zu sein, dass wir in beiden Sätzen (a) und (b) die Konstruktion aus dem Hilfsverb *haben* und dem Partizip II des Verbs *treffen* haben.

Nun schauen wir uns noch die Beispiele mit den Sätzen mit dem Vorkommen des Temporaladverbials und ihre (intuitive) temporale Interpretation.

(3) a. **Monika hofft, dass sie gestern die richtige Wahl trifft.*

b. **Monika hofft, gestern die richtige Wahl zu treffen.*

Das Temporaladverbial *gestern* macht die beiden Sätze unakzeptabel.

(4) a. *Monika hofft, dass sie gestern die richtige Wahl getroffen hat.*

b. *Monika hofft, gestern die richtige Wahl getroffen zu haben.*

Das Vorkommen des Temporaladverbials *gestern* ist hier möglich. Die Zeit des Treffens der Wahl ist sowohl in (a) als auch in (b) vor der Zeit des Hoffens und am Tag vor der Äußerung, also am gestrigen Tag.

Als Fazit bietet sich Folgendes: Die Analogie der temporalen Interpretation der finiten und infiniten eingebetteten Sätze, die auch das Vorkommen von Temporaladverbialen betrifft, spricht dafür, dass die temporale Interpretation von Sätzen nicht wesentlich vom Tempus abhängt. Aufgrund der Feststellung, dass das Tempus nicht die entscheidende Rolle für die temporale Interpretation der Sätze spielt, liegt es nahe, das Tempus lediglich als rein formales Merkmal ohne direkte semantische Interpretation zu betrachten. Es ist ein morphosyntaktisches Merkmal der finiten Verbformen, wodurch sie sich von den infiniten Verbformen unterscheiden. Dieses Merkmal nennen wir (*morphologisches*) *Tempus* und bieten folgende Definition:²

Tempus ist ein morphosyntaktisches Merkmal, das die finiten Verbformen im Unterschied zu den infiniten Verbformen aufweisen, und das keine temporale Bedeutung besitzt.

Die Frage, wodurch die temporale Interpretation von eingebetteten infiniten Sätzen geleistet wird, die der temporalen Interpretation von finiten eingebetteten Sätzen entspricht, wird wie folgt beantwortet: Die temporale Interpretation von Sätzen wird wesentlich durch temporale Konstruktionen geleistet. Eine temporale Konstruktion definieren wir wie folgt:

Eine temporale Konstruktion ist eine syntaktische Einheit, die aus Verbformen besteht und die temporale Interpretation von Sätzen alleine oder in der Interaktion mit anderen Sprachmitteln des Zeitausdrucks festlegt.

Das Deutsche verfügt über ein System der temporalen Konstruktionen, zu denen neben den finiten auch die zwei infiniten temporalen Konstruktionen – infinites Präsens und infinites Präsensperfekt – gehören.

Temporale Konstruktionen sind syntaktische Konstruktionen aus einer oder mehreren finiten und/oder infiniten Verbformen und tragen eine bestimmte temporale Bedeutung. Wenn wir die temporalen Konstruktionen des Deutschen syntaktisch beschreiben, so sagen wir, dass (i) sie aus Verbformen bestehen, wobei zwischen den temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* und den Verben unterschieden werden muss, die keine

¹ Die Relation der Nachzeitigkeit ist in den beiden Sätzen auch nicht ausgeschlossen. Die Aktionsart des Verbs *treffen* mag dabei eine Rolle spielen.

² Die Bezeichnung „morphologisch“ ist eigentlich überflüssig, weil wir nur von einem Tempus im Deutschen reden, nämlich dem morphologischen als formalem Merkmal.

temporalen Hilfsverben sind; (ii) nur aus Verben bestehen, die keine temporalen Hilfsverben sind, oder aus temporalen Hilfsverben und Verben bestehen, die keine temporalen Hilfsverben sind. Des Weiteren sagen wir, dass (iii) eine temporale Konstruktion nur aus finiten Verbformen besteht, oder aus finiten und infiniten (dann ist sie eine finite temporale Konstruktion), oder sie besteht nur aus infiniten Verbformen (dann ist sie eine infinite temporale Konstruktion). Und auch behaupten wir, dass (iv) eine temporale Konstruktion besteht nur aus einer Verbform, oder sie besteht aus mehreren Verbformen, die in der Relation der Rektion zueinander stehen. Für die Sätze wie in (5)

(5)a. *Monika hofft, dass sie die richtige Wahl trifft.*

b. *Monika hofft, die richtige Wahl zu treffen.*

behaupten wir, dass es sich in den eingebetteten Sätzen bei *trifft* um die finite temporale Konstruktion Präsens Indikativ und bei *zu treffen* um die infinite temporale Konstruktion Präsens handelt.

Für die Sätze wie in (6)

(6)a. *Monika hofft, dass sie gestern die richtige Wahl getroffen hat.*

b. *Monika hofft, gestern die richtige Wahl getroffen zu haben.*

behaupten wir, dass es sich in den eingebetteten Sätzen bei *getroffen hat* um die finite temporale Konstruktion Präsensperfekt Indikativ und bei *getroffen zu haben* die infinite temporale Konstruktion infinites Präsensperfekt handelt.

Im Matrixsatz in beiden Beispielsätzen (5) und (6) handelt es sich bei *hofft* um die finite temporale Konstruktion Präsens Indikativ.

An dieser Stelle sei zu betonen, dass die Generalisierungen, die für die temporalen Konstruktionen in den angeführten Infinitivsätzen gemacht werden, gelten, denken wir, auch für die anderen Infinitivkonstruktionen, etwa nach Anhebungsverben. So haben wir in den Beispielsätzen (7) und (8)

(7) *Er scheint pünktlich zu kommen.*

(8) *Er scheint pünktlich gekommen zu sein.*

bei *zu kommen* die infinite temporale Konstruktion Präsens und bei *gekommen zu sein* die infinite temporale Konstruktion infinites Präsensperfekt.

Die Unterscheidung zwischen Tempus und temporaler Konstruktion scheint sehr viel Sinn zu ergeben. Weiter zeigen wir bei der Beschreibung von Syntax der temporalen Konstruktionen, dass die temporale Konstruktion als Träger der temporalen Bedeutung zu betrachten, genauso viel Sinn ergibt. Zunächst aber noch ein kurzer Blick auf die deutschen Verbformen.

Wenn Tempus lediglich als formales Merkmal angesehen wird, und die infiniten Verbformen neben den finiten die Bestandteile der temporalen Konstruktionen sind, hat dies unmittelbare Konsequenzen für das Verbparadigma im Deutschen. Grundlegend ist und bleibt die Analyse der morphosyntaktischen Kategorien des Verbs von Bech G. [2, S. 13].

In das Formenparadigma eines deutschen Verbs gehören die infiniten Verbformen mit den drei Status sowie die (einfachen) finiten Verbformen. Bei den so genannten komplexen Verbformen (in den Grammatiken auch Tempusformen genannt) wie Futur I, Futur II, Perfekt oder Plusquamperfekt (wie auch bei den Passivformen) handelt es sich nicht um morphologisch komplexe Verbformen, sondern um syntaktische Konstruktionen, die aus zwei bis drei Verbformen bestehen. Bei *hat gelacht* im Satz *Peter hat gelacht* haben wir nicht eine Verbform, sondern zwei Verbformen, nämlich die finite Verbform mit dem Tempus-Modus-Merkmal der 3. Person Singular des Hilfsverbs *haben* und die infinite Form im 3. Status des Verbs *lachen*. Bei *wurde aufgenommen* im Satz *Das Theaterstück wurde begeistert aufgenommen* handelt es sich auch um zwei Verbformen, und zwar um die indikativische Form im Präteritum, d.h. mit den Merkmalen des Passiv-Hilfsverbs *werden* und um die infinite Form im 3. Status des starken Verbs *aufnehmen*.

Bei der Rede über das Paradigma der Formen eines deutschen Verbs reden wir über zwei Teile: 1) die infiniten Verbformen, d.h. die Formen, die keine Merkmale Tempus, Modus, Person und Numerus aufweisen, aber einen Status; 2) die finiten Verbformen aus, d.h. die Formen, die die Merkmale Tempus, Modus, Person und Numerus aufweisen (vgl. Bech G.) [2, S. 13].

Als formales Merkmal der finiten Verbformen hat Tempus im Deutschen zwei Werte, die beiden Tempora Präsens und Präteritum. Das Präsens ist das unmarkierte und das Präteritum ist das markierte Tempus mit dem Suffix *-te* bei schwachen Verben und einem Vokalwechsel, nämlich dem Ablaut oder dem Umlaut, bei starken Verben. Das Präteritum der unregelmäßigen Verben und der Modalverben ist sowohl durch das Suffix *-te* als auch durch den Ablaut markiert. Modus hat im Deutschen drei Werte: Indikativ, Konjunktiv und Imperativ. Der Indikativ ist ein nicht markiertes Modus-Merkmal, der Konjunktiv ist dagegen markiert. Bei allen Verbformen im Präsens und den Formen der starken Verben im Präteritum ist das Suffix *-e* das Kennzeichen des Konjunktivs. Während wir bei finiten Formen von dem Tempus- bzw. Modus-Merkmal reden, können die infiniten

Verbformen nach Status unterschieden werden. Drei Status weisen die deutschen infiniten Verbformen auf. Der 1. Status ist reiner Infinitiv, d.h. der Infinitiv ohne *zu* (wird oft als Nennform bezeichnet). Das Kennzeichen dieser Form ist die Endung *-en*, die zum Verbstamm hinzugefügt wird. Der 2. Status ist der Infinitiv mit „*zu*“, m. a. W. die Nennform mit *zu*. In systematischer Hinsicht ist *zu* als Flexionspräfix zu betrachten, auch wenn es bei den einfachen und den Präfix-Verben wie ein selbständiges Wort geschrieben wird. Zum Beispiel: einfaches Verb → *zu leben, zu brauchen, zu geben*, Partikelverb → *aufzubauen, abzugeben, zuzugeben*, Präfixverb → *zu beleben, zu gebrauchen, zu vergeben*. Der 3. Status ist das Partizip II. Die Merkmale des Partizips II sind das *ge*-Präfix und das Suffix *-(e)t* bei den schwachen oder *-en* bei den starken Verben, die an den Verbstamm angehängt werden. Bei den Präfixverben (genauer: Verben mit dem Wortakzent auf der nicht-ersten Silbe) fehlt das *ge*-Präfix. Zum Beispiel: schwaches Verb → *leben – gelebt, brauchen – gebraucht, reden – geredet, starkes Verb → geben – gegeben, singen – gesungen, schreiben – geschrieben, Präfixverb → verbrauchen – verbraucht, unterschreiben – unterschrieben, marschieren – marschiert*.

Insgesamt zählt das Paradigma der Formen eines deutschen Verbs folgende Formen (gezeigt am Beispiel des starken Verbs *gehen*):

1) drei infinite Verbformen: 1. Status (*geh-en*), 2. Status (*zu geh-en*) und 3. Status (*ge-gang-en*)

2) sechs indikativische Verbformen im Präsens bzw. Präteritum: diese Formen weisen die Tempus-Merkmale Präsens oder Präteritum und das Modus-Merkmal Indikativ auf, bestehen in 6 Personen, wobei es drei Personen im Singular und drei Personen im Plural gibt.

3) sechs konjunktivische Verbformen im Präsens bzw. Präteritum: diese Formen weisen die Tempus-Merkmale Präsens oder Präteritum und das Modus-Merkmal Konjunktiv-Merkmal auf, bestehen in 6 Personen, wobei es drei Personen im Singular und drei Personen im Plural gibt.

4) zwei imperativische Verbformen im Präsens.

Das Paradigma eines deutschen Verbs umfasst insgesamt 29 Verbformen. Die meisten Ähnlichkeiten weist das oben angeführte System mit dem Konjugationsmuster der Verbformen auf, das die Duden-Grammatik [3, S. 434–435] bringt. Zu dem Konjugationsmuster der Verbformen gehören die finiten Formen des Indikativs bzw. des Konjunktivs einerseits und die infiniten Formen und die Formen des Imperativs andererseits. Es ist aber zu betonen, dass sowohl die Duden-Grammatik [3, S. 434–435] als auch Thieroff R. [9, S. 17], die IDS-Grammatik

[7, S. 1686] und Eisenberg P. [5, S. 196] die einfachen und die mehrteiligen Formen zum Formeninventar eines deutschen Verbs zählen. Die Duden-Grammatik definiert die mehrteiligen Verbformen als Kombinationen von Wortformen, d.h. syntaktische Konstruktionen, deren Bestandteile einfache Verbformen sind. Zu den mehrteiligen Verbformen werden die Vergangenheitsformen Präsensperfekt und Präteritumperfekt, die Futurformen „einfaches Futur“ und Futurperfekt, sowie die Passivformen gezählt. Die finiten einfachen und mehrteiligen Verbformen nennt man auch Tempusformen, Tempus-Modus-Formen oder grammatische Tempora.

Aus dem Grunde, dass unsere Deutung des Tempus sich von der traditionellen unterscheidet, nennen wir die Verbformen des Paradigmas nicht Tempusformen oder Tempora.

Bei der Beschreibung von Syntax der temporalen Konstruktionen im Deutschen gehen wir davon aus, dass die deutschen temporalen Konstruktionen, egal ob finit oder infinit, formal und inhaltlich analog interpretiert werden können. In Bezug auf die Syntax der temporalen Konstruktionen sind (i) die Unterscheidung zwischen den temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* und den Verben, die keine temporalen Hilfsverben sind, sowie (ii) Finitheit bzw. Infinitheit der Verbform als entscheidende Aspekte zu betrachten.

Die Beschreibung der Syntax der temporalen Konstruktionen des Deutschen umfasst die Beschreibung von den infiniten und den finiten temporalen Konstruktionen. Die finiten temporalen Konstruktionen gibt es für die drei Modi Indikativ, Konjunktiv und Imperativ, sie sind also indikativisch, konjunktivisch und imperativisch. Insgesamt hat das Deutsche zwei infinite temporale Konstruktionen, (mindestens) sechs finite indikativische temporale Konstruktionen, eine gewisse Zahl von finiten konjunktivischen temporalen Konstruktionen und eine finite imperativische temporale Konstruktion.

Neben dem Merkmal *finit vs. infinit* lassen sich die temporalen Konstruktionen des Deutschen auch nach dem Merkmal *periphrastisch vs. nicht-periphrastisch* unterscheiden. Nach diesen zwei Merkmalen ergibt sich folgende Charakteristik der temporalen Konstruktionen: Die infiniten temporalen Konstruktionen bestehen nur aus infiniten Verbform(en) und die finiten temporalen Konstruktionen nur aus finiten oder aus finiten und infiniten Verbform(en). Die nicht-periphrastischen (einfachen) temporalen Konstruktionen sind Konstruktionen nur aus einer Verbform und die periphrastischen (komplexen) temporalen Konstruktionen setzen sich aus zwei oder drei

Verbformen zusammen, die in der Relation der Rektion zueinander stehen. Nun im nächsten Absatz genauer zur Syntax der indikativischen und infiniten temporalen Konstruktionen und den Beispielen:

Beim **Präsens Indikativ** handelt es sich um eine finite nicht-periphrastische indikativische temporale Konstruktion, die aus einer indikativischen Verbform im morphologischen Präsens besteht, die keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist, wie in den folgenden Beispielsätzen:

(9) *Auch die Stadt und das Arbeitsamt tragen zur Finanzierung bei.*³

(10) *Wenn du in einem Pokalfinale stehst, willst du auch gewinnen.*

Präteritum Indikativ ist eine finite nicht-periphrastische indikativische temporale Konstruktion, die aus einer indikativischen Verbform im morphologischen Präteritum besteht, die keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist, wie in den folgenden Beispielsätzen:

(11) *Das Saarland glänzte 2005 mit einem höheren Wirtschaftswachstum als alle anderen Bundesländer.*

(12) *Er trug als Maskerade eine Wollmütze mit Sehschlitzern sowie eine schwarze Lederjacke.*

Futur Indikativ ist eine finite periphrastische indikativische temporale Konstruktion, die aus den Verben $V_j V_i$ besteht, in der V_i eine indikativische Verbform im morphologischen Präsens des temporalen Hilfsverbs *werden* ist und V_j eine infinite Verbform im 1. Status, die von V_i statusregiert wird, aber keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist.

(13) *Die iranischen Atompläne werden nun den UN-Sicherheitsrat beschäftigen.*

(14) *Sie ahnt, was kommen wird.*

Beim **Präsensperfekt Indikativ** haben wir eine finite periphrastische indikativische temporale Konstruktion, die aus den Verben $V_j V_i$ besteht, in der V_i eine indikativische Verbform im morphologischen Präsens der temporalen Hilfsverben *haben/sein* ist, und V_j eine infinite Verbform im 3. Status, die von V_i statusregiert wird, und keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist.

(15) *Boomender Konsum hat das Wachstum beschleunigt.*

(16) *Viele sind zu Fuß von Bürstadt herübergekommen.*

Präteritumperfekt Indikativ ist eine finite periphrastische indikativische temporale Konstruktion, die aus den Verben $V_j V_i$ besteht, in der V_i eine indikativische Verbform im morphologischen Präteritum der temporalen Hilfsverben *haben/sein*

ist, und V_j eine infinite Verbform im 3. Status, die von V_i statusregiert wird, und keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist, wie in den folgenden Beispielsätzen:

(17) *Der hatte ihm letztes Jahr eine Karte geschrieben.*

(18) *Dort hatten die Ganoven ein Fenster zerstört, waren aber offenbar nicht in das Gebäude eingestiegen.*

(19) *Das Börsenbarometer war im Tagesverlauf kräftig gestiegen.*

Beim **Futurperfekt Indikativ** handelt es sich um eine finite periphrastische indikativische temporale Konstruktion, die aus den Verben $V_k V_j V_i$ besteht, in der V_i eine indikativische Verbform im morphologischen Präsens des Hilfsverbs *werden* ist, V_j eine infinite Form im 1. Status des Perfekthilfsverbs *haben* bzw. *sein*, die vom V_i statusregiert wird, und V_k eine infinite Verbform im 3. Status, die von V_j statusregiert wird, und keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist. Die folgenden Beispiele sind die Beispielsätze mit dem Futurperfekt Indikativ.

(20) *Du wirst dann aber vergessen haben, dir wird nicht nur die Seepromenade, sondern die ganze Welt gehören!*

(21) *Wenn der Schillerplatz fertig ist, werden alle gewonnen haben.*

Wir beschränken uns in diesem Beitrag auf die Beschreibung der Syntax der finiten indikativischen temporalen Konstruktionen, wobei wir erwähnen, dass der Unterschied zwischen den indikativischen und den konjunktivischen temporalen Konstruktionen darin besteht, dass die konjunktivischen temporalen Konstruktionen nur finit sind und daher die finiten Verbformen mit dem Konjunktiv-Merkmal und dem Tempus-Merkmal Präsens oder dem Tempus-Merkmal Präteritum aufweisen. Neben den indikativischen und konjunktivischen temporalen Konstruktionen hat das Deutsche auch die temporale Konstruktion **Präsens Imperativ**, die eine finite nicht-periphrastische temporale Konstruktion ist, die aus einer imperativischen Verbform im morphologischen Präsens besteht, die keine Verbform der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist.

Nun kommen wir zu den infiniten temporalen Konstruktionen des Deutschen. Zu diesen zählen wir die temporalen Konstruktionen infinites Präsens und infinites Präsensperfekt.

Infinites Präsens ist eine infinite nicht-periphrastische temporale Konstruktion, die aus einer infiniten Verbform im 1. oder 2. Status besteht, die keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist.

³ In den Beispielsätzen sind die temporalen Konstruktionen unterstrichen.

(22) *Für ihn kam jede Hilfe zu spät: Der Notarzt konnte nur noch den Tod des Mannes feststellen.*

(23) *Dort lassen sich passenderweise auch die Sektgläser füllen, denen im Laufe des Abends häufig zugesprochen wird.*

Infinites Präsensperfekt ist eine infinite periphrastische temporale Konstruktion, die aus den Verben $V_i V_i$ besteht, wobei V_i eine infinite Verbform im 1. oder 2. Status der temporalen Hilfsverben *haben/sein* ist, und V_i eine infinite Verbform im 3. Status, die von V_i statusregiert wird, und keine Form der temporalen Hilfsverben *haben/sein/werden* ist.

(24) *Wer nach einem anstrengenden Arbeitstag auf die unterhaltende Entspannung des 20 Uhr 15-Spielfilms wartet, muss sich vorher informiert haben.*

(25) *Seltsamerweise scheint Goethe dieses Scheitern seiner akademischen Ambitionen nicht berührt zu haben.*

Also gehört zur Beschreibung der Syntax von temporalen Konstruktionen die Information über die morphologischen Merkmale von finiten Verbformen

sowie über den Status von infiniten Verbformen und die Information über die Rektionsverhältnisse.

Schlussfolgerungen. Auf die gestellte Frage, wodurch die temporale Interpretation von infiniten Argumentsätzen geleistet wird, die identisch mit der temporalen Interpretation von finiten Argumentsätzen ist, wurde mit der Feststellung beantwortet, dass das Tempus nicht die entscheidende Rolle bei der temporalen Interpretation von Sätzen spielen kann. Da es mehrere Faktoren gibt, die eine Rolle haben – (i) Tempushilfsverb oder kein Tempushilfsverb, (ii) nur eine oder mehrere Verformen in der Relation der Rektion – wird es klar, dass eine temporale Konstruktion für die Zeitinterpretation zuständig ist. Das Tempus ist nur ein morphologischer Marker, das keine (temporale) Bedeutung besitzt. Zum Paradigma eines deutschen Verbs gehören somit nur die finiten Verbformen – mit dem Marker Präsens und dem Marker Präteritum, sowie dem Marker Indikativ, Konjunktiv und Imperativ, – und die infiniten Verbformen in drei Status. Syntaktisch gibt es die (in)finiten und sowie (nicht)periphrastischen temporalen Konstruktionen.

VERWEISE:

1. Abusch, D. (2004), „On the Temporal Composition of Infinitives“, in: Gueron, J. / J. Lecarue (eds.), *The Syntax of Time*, MIT PRESS, 27–53.
2. Bech, G. (1955/57, 1983), *Studien über das deutsche verbum infinitum*, Band 1, Kopenhagen.
3. Duden. *Die Grammatik* (2009), Band 4, 8., überarbeitete Auflage, Mannheim et al.: Dudenverlag.
4. Eisenberg, P. (1998), *Grundriß der deutschen Grammatik*. Band 1: *Das Wort*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.
5. Eisenberg, P. (1999), *Grundriß der deutschen Grammatik*. Band 2: *Der Satz*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.
6. Fabricius-Hansen, C. (1986), *Tempus fugit. Über die Interpretation temporaler Strukturen im Deutschen*, Düsseldorf: Schwann.
7. *Grammatik der deutschen Sprache* (1997), Schriften des Instituts für deutsche Sprache, Band 1–3, hg. von G. Zifonun, L. Hoffmann, B. Strecker, Berlin: Mouton de Gruyter.
8. Reichenbach, H. (1947), *Elements of Symbolic Logic*, London: Macmillan.
9. Thieroff, R. (1992), *Das finite Verb im Deutschen. Tempus – Modus – Distanz. Studien zur deutschen Grammatik*, Band 40, Tübingen: Günter Narr Verlag.

FAMILY DISCOURSE IN ANIMATED SERIES

СІМЕЙНИЙ ДИСКУРС В АНІМАЦІЙНИХ СЕРІАЛАХ

Tsapro G.Yu.,

orcid.org/0000-0002-0748-7531*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Head of the English Language and Communication Department
Borys Grinchenko Kyiv University*

Sliepushova A.I.,

orcid.org/0000-0002-7727-737X*Lecturer at the English Language and Communication Department
Borys Grinchenko Kyiv University*

Family is defined as 'the basic unit in society traditionally consisting of two parents rearing their children'. This definition reflects the image of the family in the animated series American Dad!, F is for Family, and Family Guy. There are two traditional parents in the series and two or three children. All families have pets, which make them correspond to the portrayal of a typical American family. Despite the fact that families belong to different historical periods (F is for Family represents a family from the 1970s, while the families from two other series belong to our times), the patriarchal style of family is predominant in each of them. This style is presented in a satirical way, often in an exaggerated one, and the viewers witness all disadvantages it may cause. The husband-wife relationships go through numerous tough situations, which makes the animated series even more realistic and close to a portray of an average family. So, husband-wife relationships are built and, if they are not ideal, the spouses try to sort the problems out. Parent-children relationships are portrayed as a failure. Parents prove to be either completely indifferent to their children's problems, ignore them – both children and their problems – or help in such an odd way that makes the situation even worse. Animated series seem to be aimed at underlining existing complications in parent-children relationships and urging the viewers to review their own relationships with children. Family communication styles depicted in the animated series are the following: authoritarian, liberal-permissive, helicoptering (towards a spouse) and detached. The last type is mostly realized in parent-child / child-parent communication. Consequently, family discourse is characterised by misunderstanding, confusion, frustration, though there are some episodes in all three animated series when the families represent a unit having the common goal and acting as a team.

Key words: family discourse, animated series, American Dad!, F is for Family, Family Guy.

Сім'я визначається як «основна одиниця суспільства, яка традиційно складається з двох батьків, які виховують своїх дітей». Це визначення відображає образ сім'ї в мультиплікаційних серіалах «Американський тато!», «F – сім'я» та «Сімейний хлопець». У серіалах двоє традиційних батьків і двоє-троє дітей. У всіх сім'ях є домашні тварини, що робить їх відповідними зображенню типової американської сім'ї. Незважаючи на те, що сім'ї належать до різних історичних періодів (F is for Family сім'я з 1970-х років, а сім'ї з двох інших серій – нашого часу), у кожній з них домінує патріархальний стиль сім'ї. Цей стиль подається в сатиричному ключі, часто в перебільшеному вигляді, і глядач стає свідком усіх недоліків, які такий стиль може спричинити. Стосунки між чоловіком і дружиною проходять через безліч складних ситуацій, що робить мультиплікаційні серіали ще більш реалістичними і наближеними до зображення звичайної сім'ї. Отже, стосунки між чоловіком і дружиною вибудовуються, і якщо вони не ідеальні, подружжя намагається вирішити проблеми. Відносини батьків і дітей зображуються як невдалі. Батьки виявляються або абсолютно байдужими до проблем своїх дітей, ігнорують їх – і дітей, і їхні проблеми – або допомагають у такий дивний спосіб, що це тільки погіршує ситуацію. Мультиплікаційні серіали начебто спрямовані на те, щоб підкреслити наявні складності у стосунках батьків і дітей і спонукати глядачів переглянути власні стосунки з дітьми. Стилі сімейного спілкування, зображені в мультсеріалі, такі: авторитарний, ліберально-м'який, надтурботливий (по відношенню до чоловіка) і відсторонений. Останній тип здебільшого реалізується у спілкуванні батьків і дітей. Отже, сімейний дискурс характеризується непорозумінням, плутаниною, розчаруванням, хоча в усіх трьох мультиплікаційних серіалах є деякі епізоди, коли сім'ї представляють єдине ціле, яке має спільну мету та діє як команда.

Ключові слова: сімейний дискурс, анімаційні серіали, American Dad!, F is for Family, Family Guy.

Introduction. Family discourse is the specific type of discourse as almost everyone interacts with other family members and consequently has experienced all benefits and drawbacks of such interactions learning to adjust to other family members' communication style and simultaneously working out their own communication strategies in order to achieve the desired communicative goals in interactions as well as to learn how to minimize mis-

communications. As for family discourse realized in animate series, it is supposed to reflect everyday communication among family members, yet being created by screen writers, family discourse in animated series is often beyond traditional expectations and beliefs about power and roles in the family. The aim of the article is to trace family discourse presented in the animated series American Dad! Family Guy, F is for Family.

Literature Overview. Television animated series aimed at the adult audience have been on the screen since the late 1940s and they have always had clear cultural narratives as well as ideological and political. *Television has such a permeating and profound impact on its viewers and it is important to understand on what scale this impact reaches audiences and how certain television programs go about achieving this influence with their audiences, be it intentional or not* [13].

At present there is a great number of animated series for adults on television. Most of them are series about family lives [2]: *American Dad!*, *Bad Dog*, *Bob's Burgers*, *The Cleveland Show*, *The Deeskins*, *F is for Family*, *Family Guy*, *The Harper House*, *Kevin Spencer*, *The Oblongs*, and many others. R.F. Taflinger [11] describes features of family comedy sitcoms and the audience's reaction as the following: 1) the set is in the house, which is usually a comfortable middle-class dwelling; 2) the plot is based on the relationships of family members; 3) *most of the characters in a situation comedy are sympathetic. The audience can identify with them and their problems and care whether or not they can solve the problems* 4) *to provide necessary conflict there is at least one character, usually a supporting character but occasionally a transient, who is unsympathetic. ... The villain is not always a villain, though.* Family members of sitcoms have come into the viewers' lives as role models even when some family troubles are exaggerated they are accepted by the audience as something familiar and acceptable.

In most animated series there is a nuclear family with clearly cut patriarchal values, where the husband is a breadwinner and the wife is a homemaker. Such a model presents an ideal picture which has been cultivated for many years on television and in the society. Still, families from animated series cannot but reflect social changes and the shift in social roles of family members, as well as communication strategies used by adults and children.

Family conversations over dinner time clearly demonstrate who has more power in the family with children having less secure positions but at the same time learning to socialize and talk copying their parents' conversational models [3] as during spoken family interaction *family roles are constructed, refuted, and negotiated by the interactants* [8].

Family discourse is family members' communication characterized by particular power and hierarchy some member of the family can have, which depends on age, gender, type of the family, closeness of family members and some other external factors [5]. Family discourse includes different types of discourse

- 1) matrimonial discourse (husband-wife interaction),
- 2) parental discourse (parents-children interaction),
- 3) sibling discourse (brother-sister interaction).

Family communication styles. Family styles of communication and consequently family discourse can be presented as the following:

- authoritarian – it is outlined by the strong position of a father or both parents, with his / their strong leadership position and suppression of other family members' viewpoints;
- liberal-permissive – it is defined by lack of clear rules and a great deal of permissiveness which often leads to ignoring other family members' viewpoints;
- helicopter parenting – it is marked by hyper care about a spouse or / and a child / children, which drives to their constant dependence on other family members and impracticality and impossibility to make their own decisions;
- attitude of detachment – it is represented by indifference to a spouse or / and a child / children, which makes family members complete strangers;
- democratic – it is indicated by more or less equal position of all family members, which results in healthy relationships.

It should be acknowledged that real family's communication cannot correspond to any pure family type mentioned above, they usually represent a mixture of several types whereas fictional families can be portrayed like that, though families in the animated series tend to be portrayed close to real ones, especially in the series in question. So, it means that communication style in those families is intertwined.

American Dad! The animated series presents the life of an upper middle-class family of four, parents and two children, having an unusual goldfish and an alien with unusual possibilities (see Picture 1 [1]).



Picture 1. American Dad!'s main characters

Stan Smith's communication style is pure authoritarian. Although such style often pushes him into even more complicated situations, he cannot but transfer his CIA agent's role into family relationships. Francine Smith's communication style is a combination of different styles. Being a housewife at the present, depending on her husband and sometimes copying her husband's behaviour, she tends to use an authoritarian style. At the same time being a hippie in the past turning to her past views about freedom and being brought by Chinese parents, Francine proves to be quite liberal-permissive. Their children, Hayley and Steve, are more inclined to be detached, specially from their father, as his help usually brings in even more trouble.

When their family goes on the trip to China, 14-year-old Steve wants to share his excitement with father but the latter refuses to share the feelings of his son and expresses his annoyance and intolerance directly:

Steve: *Isn't this great, Dad? We're gonna be able to see the Great Wall and eat Chinese food without fortune cookies at the end of our meal. It'll be weird at first, but who cares, we're going to China!*

Stan: *(monotone) Steve, I'm driving my non-athlete, non-fraternity-hazing son [...] to school and I just learned that he's going to a place more polluted than the minds of every American liberal combined. Do not test me.*

Stan's communication is far from being supportive and caring. Even worse, he insults Steve, stressing his weak sides. Additionally, he applies his manner of behavior as a CIA agent into communication with his family. When the Smiths have a family dinner, Stan keeps talking about some *secret mission* but he does in such a way that reveals his lack of intelligence.

Stan: *(smiles, proud) I've been on a mission. The most secret mission of all missions I've ever had, as a mission.*

Steve: *(immature) Oh boy, did you beat the bad guys, daddio?*

Stan cringes.

Stan: *Steve, go to your room.*

Hayley: *Dad, how can it be such a secret if you just told us?*

Stan: *Never mind that, then.*

(sweats) The real secret is how does your mother make such delicious breakfasts!

Francine: *Stan, you haven't even eaten.*

Stan pretends to chew.

Stan: *(to himself, fake chewing) Mmm. Imaginary bacon... So...delicious... must... leave... the...table*

The situation itself shows that family members are not interested in communication with each other.

Family conversations at the dinner table give no satisfaction to any from the family and finally Stan leaves the table without sharing his feelings with his wife and children.

F is for Family. The animated series is considered to be quite realistic [12] depicting a typical American family from the 1970s as well as sketching historic period described as when *you could smack your kid, smoke inside, and bring a gun to the airport* [9]. The family of five to say nothing about the dog (See Picture 2 [6]) represents an average American family going through rough times caused by social and economic changes in the society.

The communication style of the family is not diverse, it is a mixture of authoritarian and detached communication style of the father's and detached of the mother's and children's.

Frank, the head of Murphy's family tend to abuse family members emotionally, verbally and physically quite often. When talking to his children, he does not even try to choose appropriate vocabulary to express his feeling of annoyance. Instead, he uses swear words to hurt his offspring's feelings.

The following excerpt depicts a scene where Frank and his 15-year-old son Kevin are watching TV in the hall. When their choice of TV program does not coincide, Frank starts humiliating his son, emphasizing the fact that only he has the power to make decisions in the family. Moreover, he tries to abuse his son emotionally when he ridicules Kevin's haircut. Nevertheless, Kevin does not see an authority figure in his father and consider Frank's job worthless (*You're just a baggage handler*).

Kevin: *How can you watch this? It's barbaric.*

Frank: *(impressed) It's art. Beautiful, beautiful art.*

(Asian character on TV: *Agh! My skin is bubbling.)*

Frank: *(smug) Hey, I got an idea. If you don't like this, go to your room and watch what you want on **YOUR TV**. Oh, that's right! You don't have one 'cause it's my f*cking house, ha-ha!*



Picture 2. F is for Family's main characters

Kevin: *Ah, that's real funny Dad! You know what else is funny?*

Frank: *Aside from your haircut, what?*

Kevin: *This! (throws Frank the TV catalogue)*

Frank: *(shocked) Bella Abzug!?*

Kevin: *No. (pulls out his failure notice) This!*

Frank: *(angry) What the hell is this?*

Sue: *(stern) Kevin!*

Frank: *(furious) He's flunking out and you knew about this?!*

Sue: *(calmly) I wanted your food to settle.*

Frank: *(outraged) Unbelievable. Unbelievable! You got one job, pay attention and pass your classes!*

Kevin: *(acting like a smartass) That's TWO jobs!*

Frank: *No son of mine's gonna flunk out.*

Kevin: *I don't care. I hate school.*

Frank: *Well, I hate my life, but I keep on doing it! I got a mortgage, I got dependents, and I gotta go downtown every damn day to run that airport!*

Kevin: *Please, you're just a baggage handler.*

[Frank stops for a brief moment while everyone else gets nervous about what Frank is going to do next]

Frank: *(sternly) What the f*ck did you just call me?!*

On top of that, Frank expresses verbally his intentions to abuse physically his prepubescent son Bill, if something goes wrong, when Frank asks him to look after his younger sister Maureen, whom Frank always refers to as princess.

Frank: *I need you two to play nice, and don't get into any trouble. (to Bill) And I am putting you in charge of your sister today. You got that?*

Bill: *Yep.*

Frank: *Okay, if anything bad happens to her, I want you to call me at work. Okay, buddy?*

Bill: *Sure, dad.*

Frank: *Good. 'Cause then, I will come right home, and I will put you through that f*cking wall. (Bill becomes shocked) Have a great day, Princess.*

The given excerpt emphasises a great contrast between father's attitude towards his son and daughter. Apparently, Maureen is the only child who is treated adequately in Murphy's family.

Family Guy. The animated series is a parody of an American life. It is often compared with The Simpsons, and the latter has far more favourable reviews. Still, Family Guy has its unique features [4]: *the downfall of the nuclear family (challenging the parental role model, introducing the infant's world of purity, naïveté, and incapacity), the downfall of the social order (law enforcement as an arbitrary exercise of power, and the stupidity and humor of the social contract), the nature of reality (my mind ver-*

sus other minds), information as power (the role of the media and news anchors), ethical standards, the play of language, yada, yada, yada, and provocative story-telling [10] often dealing with comments on different social, political, religious, racist issues. The family looks typical: two parents, three children and a dog (see picture 3 [7]), though a dog that talks is not quite 'typical' as well as a baby who is the smartest in the family.

The mixture of family communication style is presented by father's authoritarian style of interaction, which is softened by a helicopter attitude towards him by his devoted wife, mother's liberal-permissive attitude to children and attitude of attachment of the youngest son, who is a genius but due to his young age is not understood by others.

The way Peter Griffin, the head of Griffins' family, communicates with his teenage daughter Meg reveals the fact that Peter is also an abusive father in his manner of speech. While Meg, as a typical teenager, has a very strong desire for attention, Peter does not care about her interests and has no respect to her at all.

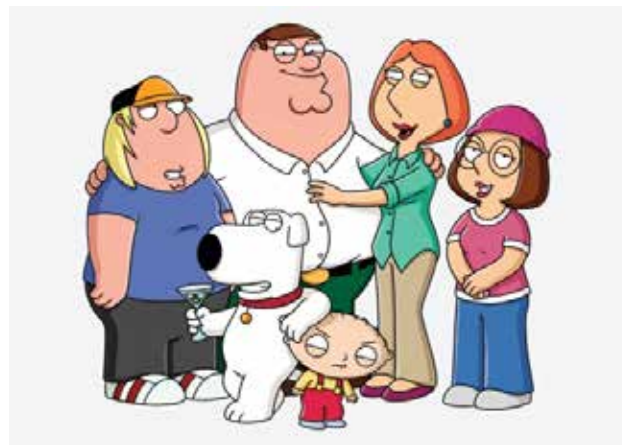
Meg: *Okay. Dad, you'll never guess what happen to me today. First Neil Goldman didn't show up for school today, which is like a dream come true because he's always asking me out and is sooo annoying; then Connie Domico invited me over to her house for a slumber party because she's celebrating because she got accepted to the college she wanted, then, Craig Hoffman asked me out again, and this time it means more to me because I'm myself and not the product of some desperate makeover.*

Peter: *Meg.*

Meg: *Yeah Dad?*

Peter: *Shut up. Can't you see? Men are talking. (Turns back to Brian and hands him the TiVo controller.) Here you go, Brian. Enjoy.*

However, the above-mentioned disrespect in Griffin family is mutual since Meg does not lis-



Picture 3. Family Guy's main characters

ten to her parents too. When Peter asks her to turn down the music, he does it just because he has to do it. He knows it won't affect the situation but he has to fulfill his parental responsibilities. On the whole, Meg treats her parents the way they treat her.

Peter (pokes his head in the room): Hey Meg. Your mother wanted me to tell you to turn down the music.

(Meg looks at Peter like she's going to beat him up again).

Peter (Closes the door a little): If not. That's cool.

The episode demonstrates parent-child communication as a failure. And though it is the father's responsibility to talk to his daughter, to set the rules

for family members in order to co-exist in a comfortable way, Peter prefers to avoid conflicts and talks to Meg about loud music only on behalf of his wife. He himself would rather not communicate with his daughter on controversial issues.

Conclusion. The animated series for adults portraying typical families, revealing problems in relationships of family members, reflect possible communication styles of ordinary families. Problematic situations depicted in the fictional world are often exaggerated. However, the run time of all three animated series proves the fact that they are popular among viewers and that fictional characters correspond to viewers' expectations.

BIBLIOGRAPHY:

1. American Dad! picture. URL: <https://www.hulu.com/series/american-dad-977c8e25-cde0-41b7-80ce-e746f2d2093f>
2. Animated television series about dysfunctional families. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Animated_television_series_about_dysfunctional_families
3. Aronsson, K. Dinner talk: Cultural patterns of sociability and socialization in family discourse. *Journal of Pragmatics*, 1999. 31(2). PP. 287–292.
4. Biderman, S. & Devlin, W.J. *The Simpsons Already Did It! This Show Is a Freakin' Rip-Off!*. In J. Wisniewski (Ed.), *Family Guy and Philosophy: A Cure for the Retarded*. Oxford: Blackwell. 2007. PP. 149–160.
5. Gubrium, J. F., & Holstein, J. A. Family Discourse, Organizational Embeddedness, and Local Enactment. *Journal of Family Issues*, 1993. 14(1). PP. 66–81.
6. F is for Family picture. URL: <https://mubi.com/films/f-is-for-family>
7. Family Guy picture. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b006mh4j>
8. Johnson, R. The Co-Construction of Roles and Patterns of Interaction in Family Discourse. *Working Papers in TESOL & Applied Linguistics*. 2007. 7(2). PP. 1–26.
9. Kaplan, D. *F is for Family* Revives Bill Burr's '70s Childhood in Animated Netflix Comedy. *New York Daily News*. December 14, 2015. URL: <https://www.nydailynews.com/entertainment/tv/f-family-revives-bill-burr-70s-childhood-article-1.2465513>
10. Sienkiewicz, M. & Marx, N. Click Culture: The Perils and Possibilities of Family Guy and Convergence-Era Television. *Communication and Critical/Cultural Studies*. 2014. 11(2). PP. 103–119.
11. Taflinger R.F. Sitcom: What It Is, How It Works. 1996. URL: <https://public.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html>
12. Tine, van S. Explaining the Seventies Malaise through "F Is for Family". March 24, 2019. URL: <https://www.shalonvantine.com/secondasfarce/2019/3/24/explaining-the-seventies-malaise-through-f-is-for-family>
13. Wilcox L.C. *The Power of Satirical Television Cartoons: The Simpsons*. University of Cape Town. 2017. 41 p.

РОЗДІЛ 2 ФІННО-УГОРСЬКІ ТА САМОДІЙСЬКІ МОВИ

УДК 811.511.141'243+81'271

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.14>

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК УМІНЬ ГОВОРІННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З УГОРСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

FORMATION AND DEVELOPMENT OF SPEAKING SKILLS AT THE LESSONS OF HUNGARIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Талабірчук О.Ю.,

orcid.org/0000-0001-9323-1390

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри угорської філології

Українсько-угорського навчально-наукового інституту

Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»

У статті розглядається одне з важливих питань методики навчання угорської мови як іноземної – розвиток умінь іншомовної мовленнєвої діяльності. Питання методики навчання угорської мови як іноземної розглядаються науковцями з кінця 60-х рр. ХХ століття. З того часу накопичено чималий досвід і на даному етапі продовжується формування методологічних засад навчання угорської мови як іноземної, що зумовлено й суспільними процесами та розвитком міжнародних зв'язків. Оскільки основним засобом спілкування є говоріння, тому й формування та розвиток умінь говоріння на заняттях з угорської мови як іноземної виступає ключовим завданням кожного викладача. У статті здійснено огляд праць Б. Гіої, Є. Бардоша, К. Пелц, К. Вебер, Г. Ковач та ін. та запропоновано практичні вправи із формування та розвитку вміння говоріння на заняттях з угорської мови як іноземної у межах навчальної аудиторії, які успішно використовуються автором публікації. Зокрема, задля збільшення комунікаційної продуктивності надано рекомендації щодо використання на заняттях з угорської мови як іноземної методу питання-відповіді, який доповнений картками із запитаннями та відповідями, що містять мовні кліше, сталі вирази та фрази для зав'язування розмови, вираження заохочення, здивування, радості, згоди чи відмови та прощання.

Проаналізовано, що серед вправ на формування та розвиток умінь говоріння на сучасному етапі розвитку методики навчання угорської мови як іноземної велика увага приділяється рольовим іграм. Запропоновано теми для діалогів, які максимально наближені до повсякденних побутових ситуацій та подано приклади ситуаційних рольових вправ, які можна використовувати на основі таких діалогів. Подано опис рольових вправ із власної практики (авторські розробки), які можна використовувати на заняттях угорської мови як іноземної зі студентами та дорослими загалом.

Ключові слова: угорська мова як іноземна, уміння говоріння, рольові ігри, метод, ситуаційні вправи.

This article analyses one of the important questions of the methodology of teaching Hungarian as a foreign language which is the development of foreign language speaking skills. Questions of methodology of teaching Hungarian as a foreign language have been considered by scientists since the late 60ies of the XX century. A huge experience was generated since then and at this moment the formation of the methodological foundations of teaching Hungarian as a foreign language still continues, due to both social processes and development of international relations. As far as the main means of communication is speaking, therefore the formation and development of speaking skills at the lessons of Hungarian as a foreign language constitutes the key task for every teacher. The research of works of B.Gioi, Ye.Bardosh, K.Peltz, K.Weber, G. Kovacs and others is described in this article; as well as the practical exercises for the formation and development of speaking skills at the lessons of Hungarian as a foreign language in the auditorium, which are successfully used by the author of the publication. Namely, in order to increase communication performance, the use of the question and answer method at the lessons of Hungarian language as a foreign language is highly recommended, this method should be supplemented with questions and answers cards containing language clichés, set expressions and phrases for beginning a conversation, for expressing encouragement, surprise, happiness, confirmation or refusal or farewell.

It is analyzed that role-playing games are very popular among exercises for the formation and development of speaking skills at the present stage of development of the methodology of teaching Hungarian as a foreign language. There are offered maximally close to everyday situations topics for dialogues and examples of situational role-playing exercises which can be used on the basis of such dialogues. There is submitted a description of role-playing exercises based on the own practice (author's elaborations), which can be totally used at the lessons of Hungarian as a foreign language with students and adults.

Key words: Hungarian as a foreign language, speaking skills, role-playing, method, situational exercises.

Постановка проблеми. Викладання угорської мови як іноземної має багаторічну історію, на противагу тому, що окремо назва «угорська мова як іноземна» з'явилася лише в другій половині ХХ століття. Уперше цю назву вжили за аналогією до інших мов (Deutsch als Fremdsprache, English as a Foreign Language) Ендре Геді (1967) та Дьордь Сийпе (1969) [3, с. 22]. З кінця 60-х рр. в Угорщині розпочався процес обговорення викладачами на конференціях та форумах як теоретичних так і практичних проблем, пов'язаних із викладанням угорської мови як іноземної. З того часу й по сьогодні увага приділяється й питанням методики навчання угорської мови як іноземної, зокрема й розвитку умінь іншомовної мовленнєвої діяльності. Серед чотирьох основних умінь (аудіювання, говоріння, письмо, читання) під час навчання угорської мови як іноземної найважче сформувати та розвивати вміння говоріння, яке є основою іншомовної комунікативної компетенції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Угорськомовна наукова думка у питаннях методики викладання угорської мови як іноземної спирається на досвід багатовікової історії методики навчання іноземних мов. Оскільки питанням формування та розвитку говоріння почали приділяти більше уваги у ХХ ст. спочатку в рамках прямого методу, згодом у межах інтенсивного та аудіо-лінгвального методів, то зрозуміло, що й для розвитку угорськомовної іншомовної компетенції більшою чи меншою мірою використовували напрацьовані техніки, прийоми та методики згаданих вище методів. Детально цей процес простежено та проаналізовано у монографіях Єнива Бардоша [2; 3]. Не зважаючи на значну кількість навчально-методичних матеріалів, пов'язаних із навчанням угорської мови як іноземної, питання формування та розвитку умінь говоріння детально розглядається кількома дослідниками, які пропонують використовувати різні техніки та вправи. Так, Бийло Гіої звертає увагу на те, що під час розвитку умінь говоріння комунікацію потрібно формувати на основі реальних мовленнєвих ситуацій. Рекомендує на заняттях з угорської мови як іноземної створювати такий навчальний процес у ході якого студент матиме змогу якомога більше говорити, водночас застерігає вчителів від миттєвого виправлення помилок мовця [3, с. 237]. Каталін Пелц обґрунтовує доцільність використання рольових ігор з метою розвитку умінь говоріння, мовно-філософською основою яких вважає теорію мовленнєвих актів Джона Ленгшо Остіна [7, с. 69]. Єнив Бардош

відстоює думку про те, що у ході занять потрібно виконувати багато комунікативних вправ, однак ці завдання повинні бути інформативними. Науковець вважає, що для партнерів по розмові повинен бути створений брак інформації, що призводить до «інформаційної прогалини», яку необхідно усунути через мовленнєву діяльність [2, с. 27]. Каталін Вебер у межах запропонованого нею когнітивного підходу рекомендує додаткові аспекти для розвитку елементарних мовленнєвих навичок у дорослих. Вона звертає увагу на те, що під час навчання угорської мови як іноземної не можна повною мірою запозичувати вправи з формування навичок говоріння із англійської літератури, що пояснюється морфологічними особливостями угорської мови. На її думку, початок розвитку навичок може бути відстрочений через морфологічну складність, і в таких випадках потрібні певні сполучні рішення, які можуть постати у формі спрощеної мовленнєвої вправи, яка інтегрує навички [8, с. 94].

Постановка завдання. Оскільки усі вищезазначені викладачі-науковці розглядають у своїх працях приклади навчання угорської мови як іноземної на території Угорщини, тобто в угорськомовному середовищі, що значно спрощує сприймання та можливості застосування мови, то викладачам, які навчають за межами територіального поширення угорської мови, потрібно брати до уваги й особливості рідної мови мовців та створювати різні види мовленнєвих ситуацій у межах навчальної аудиторії. Досліджень щодо формування та розвитку умінь говоріння на заняттях з угорської мови як іноземної україно мала, а в українськомовній науковій практиці вони відсутні взагалі. Цим і зумовлюється **актуальність** нашої статті. На сучасному етапі навчання угорської мови як іноземної необхідно напрацювати ефективну методику з формування та розвитку умінь говоріння, яка сприятиме розвитку комунікативної компетенції.

Метою нашої статті є з'ясування наявних методів з формування та розвитку умінь говоріння на заняттях з угорської мови як іноземної та представлення комплексу вправ, які використовуються автором публікації у ході власної викладацької діяльності.

Виклад основного матеріалу. Однією з основних вправ із формування вміння говоріння у межах навчальної аудиторії протягом століть був і залишається метод питання-відповіді. Як зазначає Єнив Бардош, це важливий ритмічний патерн людської мови, який можна легко проаналізувати [2, с. 119]. Каталін Пелц вказує на те, що

контрольне чи скеровуване запитання є основним інструментом для спрямування мовлення, створення або підтримки синтаксичних і семантичних відношень [7, с. 68]. Відзначимо, що за допомогою запитання ми можемо збільшити комунікаційну продуктивність того, хто вивчає мову, що особливо ефективно на початкових рівнях, коли студент тільки намагається розмовляти іноземною мовою і перебуває в дещо фрустраційній ситуації через невпевненість та важкість мови. Метод питання-відповіді можна доповнити зображеннями і якщо ідентифікувати зображення потрібно під час роботи у парі, то цей метод перетворюється у вправу з розвитку комунікативних навичок. На прикладі ряду зображень можна розповісти історію, тоді ця вправа вже слугуватиме розвиткові вмінь монологічного мовлення. На початковому рівні вивчення угорської мови як іноземної можна виготовити картки з питаннями та на звороті подати варіант відповіді. Практичний досвід свідчить, що студентам значно важче поставити правильно запитання, ніж дати на нього відповідь. Часто вони пояснюють це тим, що не знають власне про що можна запитати. Для полегшення таких ситуацій на початку заняття можна роздати всім учасникам набір таких карток із запитаннями, які містять щоденні вирази, розмовні вислови, напр. для зав'язування розмови: *Hogy vagy?; Na, milyen volt...?; Mi újság?; Jól vagy?; Na, mi a helyzet...?; Mi van?; Hogy sikerült...?; Figyelj csak, valamit szeretnék mondani*. Звичайно, щоб відповісти на ці питання, студентам потрібно хоча б трохи знати один одного, хто чим займається чи цікавиться, та загалом проявляти зацікавленість стосовно один одного, щоб мати змогу завести розмову. Важливими є також відкритість та емпатія, готовність до спілкування, бо саме ці якості сприяють і розвитку мовленнєвої компетенції. Для відповіді на питання також можна створити відповідні картки, які міститимуть такі фрази, як: *Semmi különös; Köszí, jól / remekül / rosszul / nem túl jól vagyok; Hát, az van, hogy nem csináltam még meg a...; Az a helyzet, hogy...* Використовуючи цей спосіб карток з питаннями та відповідями можна практикувати й заучування сталих виразів, кліше та фраз із інших тем. Згідно з нашим досвідом, ці картки стають у нагоді під час вивчення висловів для вираження заохочення, здивування чи радості, згоди чи відмови та прощання. Ця вправа допомагає здійснити обмін інформацією, через деякий час ці картки стають вже не потрібними для учасників навчального процесу, які їх заучують мимовільно, але вживають протягом заняття дуже часто і, як правило, невимушено. На

початку заняття студенти обмінюються фразами один з одним самостійно, без допомоги чи мотивації з боку викладача.

На сучасному етапі центральне місце серед вправ на формування та розвиток умінь говоріння займають рольові ігри, які стали дуже популярними серед тих, хто вивчають іноземну мову. Це можна пояснити тим, що дорослі розвивають свої знання у безпечній, веселій обстановці, тобто ігрова форма допомагає розвивати мовленнєву компетенцію, подолати мовленнєвий бар'єр навіть особам із інтроверсією. До переваг рольових ігор на заняттях угорської мови як іноземної Габрієлла Ковач відносить те, що «у рамках рольової гри учні можуть практикувати мову в будь-якій ситуації; вони сприяють взаємодії, підвищують навчальну мотивацію» [4, с. 167]. Рольові ігри дають можливість для вивчення мови у таких обставинах, коли виконання вправи не вимагає наявності підручника і це вже полегшує процес навчання, особливо для дорослих, які часто не хочуть навчатися так, як колись у школі. Відчуття успіху, отримане завдяки рольовій грі, також підвищує мотивацію до навчання.

На думку Є. Бардоша, до рольових ігор належать такі вправи, у яких хтось зображає або ж грає не себе, але сюди ж відносяться і вправи типу акція-реакція, які містять лише одну відповідь, тобто конвенцію [1, с. 191]. Як приклад автор наводить акцію-реакцію «*Ma van a születésnapom!*» – «*Isten éltessen*» (дослівний переклад: «Сьогодні в мене День народження!» – «Хай Бог вам продовжить життя»). Схожу думку висловлює і К. Пелц, яка вважає, що рольові ігри сприяють запам'ятовуванню сталих форм та схем [7, с. 69]. Такі сталі форми та схеми і в подальшому будуть корисними для тих, хто вивчають мову, оскільки їх легко можна включити у розмову.

Є. Бардош до рольових ігор відносить і опрацювання діалогу, тобто обмін ролями в діалогах. Зазначає, що критеріям комунікації, точніше потребі в обміні інформації, відповідає лише така рольова гра, у якій учасники знають лише власну роль та очікування [1, с. 191]. До рольових ігор відносить також й імітаційні вправи, для вирішення яких члени групи повинні вміти спілкуватися на певному рівні. К. Пелц теж звертає увагу на важливість правильно структурованого та відпрацьованого діалогу, оскільки ці вивчені діалоги допоможуть у майбутньому спілкуватися у повсякденному житті [7, с. 69].

Враховуючи думки науковців та розроблені ними критерії, вважаємо за доцільне практикувати зі студентами на заняттях з угорської мови

як іноземної з метою розвитку умінь говоріння діалоги на такі теми, які можуть траплятися і в повсякденному житті: 1) Покупка квитків на поїзд/літак/автобус та розмова з оператором з приводу питань стосовно електронних квитків; 2) Продавець-покупець у магазині; 3) Замовлення та спілкування з офіціантом у закладах харчування; 4) Виклик таксі; 5) Спілкування з адміністраторами в державних установах; 6) Запис у перукарню, до лікаря; 7) Відкриття рахунку в банку; 8) Виклик швидкої чи поліції; 9) Скарги в туроператора чи орендодавця; 10) Оренда житла, спілкування з агентом із нерухомості тощо. Ці діалоги можна опрацьовувати в парах зі зміною ролей, коли діалог знають обидва студенти, і в цьому випадку мова йде про відтворення діалогу. Діалоги такого типу можна також розігрувати у формі телефонної розмови, напр. домовитися про співбесіду, викликати таксі чи швидку допомогу, поліцію, автомеханіка, сантехніка, телекомунікаційного техника тощо. Але на основі цих діалогів також можна розробити ситуаційні рольові вправи, які ефективно використовувати для розвитку умінь говоріння, оскільки в рольових іграх учасники повинні звертати увагу на партнера, що говорить, і адаптуватися до ситуації. Погоджуємося з думкою Тімеї Ласло, що «рольова гра є центральною частиною комунікативного вивчення мови, вона представляє фазу застосування знань» [5, с. 115]. Наприклад, для згаданої вище практики телефонної розмови студентам може бути повідомлена лише ситуація, а деталі розмови вони вигадують самостійно під час розмови. У таких випадках спостерігається непередбачуваність, студенти повинні не тільки вміти висловлюватися, але й розуміти, що говорить співрозмовник. Варіанти ситуацій спонтанної телефонної розмови:

1. Ви поспішаєте на важливу зустріч у Будапешт. На автомагістралі ваше авто ламається. Зателефонуйте та викличте евакуатор.

2. Ви берете участь у дистанційному навчанні, вам потрібно вчасно авторизуватися для відео-конференції, але раптово зникає інтернет-зв'язок. Зателефонуйте інтернет-провайдеру та з'ясуйте ситуацію.

3. Ви дуже втомилися та погано себе почуваете. У цей час сусід починає голосно свердлити стіну. Зателефонуйте йому та попросіть про тишу.

4. Під час закордонного відпочинку у вас вкрали документи. Зателефонуйте у консульство та запитайте, як вам діяти в цій ситуації.

5. Через затор ви не встигаєте на прийом до стоматолога. Зателефонуйте і поясніть ситуацію.

Рольові ігри з метою розвитку умінь говоріння можна успішно використовувати на заняттях з угорської мови як іноземної, тільки варто завжди брати до уваги й коло зацікавлень учасників навчального процесу. Ситуаційні вправи зазвичай виконуються наступним чином: студенти об'єднуються в пари і отримують картку з описом ситуації. У такому випадку студенти самі вирішують, хто яку роль гратиме. Отримують час на підготовку (пр. 5 хвилин). Протягом цього часу, якщо у когось виникають труднощі із розумінням ситуації чи з варіантами реалізації її ролей, то він має змогу обговорити це з викладачем, який завжди допомагає. Після цього власне розпочинається рольова гра. Можливий інший варіант ситуаційної вправи, коли кожен студент залежно від ситуації отримує лише картку з описом своєї ролі, однак не знає опису ролі іншого студента. Такі вправи називаються *role-play* або ж дійсні рольові ігри. Нижче наводимо приклади кількох ситуаційних вправ із власної практики, які можна використовувати на заняттях угорської мови як іноземної зі студентами та дорослими загалом. Ці вправи застосовуються для вдосконалення навичок мовлення, включаючи здогадки, постановки запитань, формування думок і підсумовування:

1. Ви бажаєте влаштуватися перекладачем у транснаціональну компанію в Будапешті, але на співбесіді з'ясовується, що ця посада вже зайнята, проте вам пропонують посаду секретаря. Як ви діяти будете у цій ситуації? Приймете запропоновану роботу чи намагатиметеся переконати роботодавця, що саме ви найкраще підходите для посади перекладача? Студенти витягують картки з описом ролей (роботодавець і працівник) із маленької коробки. На підготовку дається дві хвилини. Після того, як ситуація зіграна, можна обговорити зі студентами, чому вони програли свої ролі саме так. Також можливий інший варіант, коли картка ролі містить пояснення, що напр. роботодавець жодним чином не може найняти працівника на посаду перекладача, а виключно на посаду секретаря. А в картці працівника написано, що він обов'язково повинен відстоювати прийом на посаду перекладача. Звичайно, ролі можна переписати та адаптувати відповідно до потреб даної групи.

2. Вам необхідно раптово поїхати за кордон на два тижні і ви не можете взяти з собою свою домашню тваринку. У вас обмаль часу, тому ви без попередження везете домашнього улюбленця до подруги, сподіваючись, що вона не відмовить у догляді. Однак подруга має власні проблеми та не готова прийняти тваринку на два тижні, проте

і вас не хоче образити. Як діятимуть у цій ситуації обоє? Для ознайомлення з рольовими картками та підготовку студенти отримують дві хвилини. Для програвання ситуації п'ять хвилин. Потім відбувається групове обговорення у ході якого інші учасники висловлюють власні думки, якби вони діяли у таких обставинах.

3. Ви забронювали через сайт номер у п'ятизіркового готелі для оздоровчого вікенду і оплатили усю суму заздалегідь. Однак по приїзді в готель виявляється, що опис послуг та номеру, вказаний на сайті, не відповідає дійсності. Розмовляйте з адміністратором та просить, щоб вам відшкодували 50 % від суми, яку ви сплатили. На рольовій картці адміністратора немає вказівок, тобто він може вільно імпровізувати. Ця ситуація може доповнитися ще однією особою, наприклад другом/подругою, якій розповідається про невдалий відпочинок та як вдалося чи не вдалося вирішити цей випадок. У такому випадку рольова гра вимагає щонайменше 10–15 хвилин.

З метою розвитку вмінь говоріння під час вивчення теми подорожі використовуємо рольову гру «Екскурсивод». Обираємо з групи т.зв. екскурсивода, який готується до гри заздалегідь, тобто він отримує завдання за кілька днів до заняття. Екскурсивод обирає місто Угорщини або будь-яке інше, у якому він вже був чи яке хотів би відвідати, та готує презентацію, яка містить загальну, історичну та культурологічну інформацію про місто, визначні пам'ятки, карту. На занятті він проводить екскурсію для інших учасників групи, які виступають у ролі туристів та задають уточнюючі питання. Таким чином між екскурсиводом та туристами може виникнути спонтанна розмова. Якщо у аудиторії є проектор та доступ до інтернету можна використовувати з наочною метою і віртуальні подорожі музеями. Така вправа сприятиме разом із розвитком мовленнєвої компетенції і розвитку культурологічної та країнознавчої обізнаності студентів.

З метою покращення та тренування мовних зворотів, сталих виразів з теми знайомство та назв країн, національностей і мов ефективною виявилася рольова гра «Міжкультурні зустрічі», яку авторка Ільдико Лазар пропонує використовувати для розвитку культурологічної компетентності [6, с. 22], а ми адаптували її для розвитку вмінь говоріння. Зміст гри полягає у тому, що студенти, відповідно до своїх ролей, прибувають з різних країн та беруть участь напр. у виставці картин, на якій, зберігаючи свої ролі, їм потрібно познайомитися з якомога більшою кількістю осіб, цікавитися хто вони, звідки прибули, які мають вподо-

бання, хобі тощо. Їхні ролі розписані на картках, але можна залишити одного чи двох студентів без ролей, вони будуть т.зв. спостерігачами, які повинні слухати розмови та у кінці заняття підсумувати всю інформацію, яку вони почули у ході спілкування інших. Знайомство потребує 8–10 хвилин, залежно від кількості студентів у групі, потім студенти разом із викладачем обговорюють почуту один від одного інформацію.

Ситуаційні вправи можна застосовувати й таким чином, що на картках студенти отримуватимуть завдання не у письмовій формі, а у вигляді зображень. У цьому випадку студентам потрібно розповісти ту історію, яку вони придумують на основі картин. Цей тип вправ вимагає від студентів більшої креативності, оскільки їм самим потрібно спочатку скласти ситуацію, а потім представити зв'язану відповідь. У ході цього задаються питання, формується вираження власної думки та розвивається комунікація. Картки з малюнками також можна використовувати для створення розмови в парах, у цьому випадку малюнок представляє особисту ситуацію, і кожен студент намагається розповісти окрему історію. Кожен отримує 2–3 хвилини на підготовку та 4 хвилини на розповідь. Таким чином вправа сприятиме розвитку монологічного мовлення.

За допомогою карток із малюнками можна виконати кілька ситуаційних вправ. Наприклад, ділимо студентів на групи по 3–4 людини, в залежності від кількості осіб. Кожній групі роздають по 3–4 картинки із зображенням людей. Група отримує 2 хвилини, щоб відгадати імена цих людей, професії, який їхній характер, зацікавлення. Потім викладач дає кожній групі опис ситуації, а студенти повинні розіграти її на основі раніше придуманих осіб і відповідно до отриманих характеристик. Ситуації можуть бути наступними:

1. У торговельному центрі чоловік вкрав гаманець. Це помітила дівчина. Хто як поводиться?

2. Під час прогулянки на острові Моргіт стало зле одній людині. Як поведуться навколо неї інші люди?

3. Пасажири знайомляться у купе поїзда. Під час розмови з'ясовується, що кожен має різну думку про економічну ситуацію в країні. Виникає суперечка. Хто, як поводиться?

Ситуаційні вправи можуть бути простішими, коли описується не цілісна ситуація, а лише ситуація, в яку потрапив конкретний студент. Ці вправи чітко показують розмовні навички студентів та не вимагають багато часу, адже студент отримує одну хвилину на підготовку і може говорити про ситуацію протягом двох хвилин. Після

цього відбувається обговорення з іншими в групі, як би вони поводитися в даній ситуації.

Висновки. Отже, для формування та розвитку навичок умінь говоріння на заняттях з угорської мови як іноземної викладачеві необхідно створити різні мовленнєві ситуації. На початковому етапі для запам'ятовування сталих мовних звор-

тів ефективним є традиційний метод питання-відповіді, який можна урізноманітнити наочними зображеннями та письмовими картками. Засобом створення комунікативної ситуації з метою розвитку навичок спілкування виступають рольові ігри та ситуаційні вправи, які допомагають у невимушеній ситуації засвоювати угорську мову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Bárdos Jenő. Az idegennyelvek tanításának elméleti alapjai és gyakorlata. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2000. 300 o.
2. Bárdos Jenő. Az idegen nyelvek tanítása a nyolcvanas években. *Nyelvpedagógiai tanulmányok*. Iskolakultúra-könyvek 24, Pécs, 2004. O. 16–34.
3. Giay Béla. A magyar mint idegen nyelv/hungarológia oktatásának módszertani alapkérdései. *Magyar mint idegen nyelv. Hungarológia*. Budapest, 1998. O. 245–279.
4. Kovács Gabriella. Alkalmazott színház és dráma. Út a színháztól a nyelvoktatásig. UartPress, Marosvásárhely, 2014. 184 o.
5. László Tímea. Integrált komplex kiejtéstani tanítás a francia nyelvoktatásban. Doktori disszertáció. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2014. URL: http://realphd.mtak.hu/172/3/L%C3%A1szl%C3%B3%20T%C3%ADmea_disszert%C3%A1ci%C3%B3.pdf
6. Lázár Ildikó. 39 interkulturális játék. Ötlettár tanároknak az interkulturális kompetencia és a csoportdinamika fejlesztéséhez. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2015. 91 o.
7. Pelcz Katalin. A beszédkészség fejlesztése a magyar mint idegen nyelv oktatásában. *Hungarológiai évkönyv*. IV. évfolyam. 1 szám. PTE BTK, Pécs, 2003. O. 66–72.
8. Weber Kata. Elemi beszédkészség-fejlesztés a magyar mint idegen nyelvi tanórán – kognitív megközelítésben. *Hungarológiai évkönyv*. IV. évfolyam. 1 szám. PTE BTK, Pécs, 2003. O. 92–107.

РОЗДІЛ 3 ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.111`373.7.

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.15>

ВІДТВОРЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ

REPRODUCTION OF PHRASEOLOGISMS OF BIBLICAL ORIGIN WHEN TRANSLATED INTO THE UKRAINIAN LANGUAGE

Гнедкова О.Г.,

orcid.org/0000-0002-5419-4678

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри зарубіжної філології*

*Навчально-наукового інституту філології та журналістики
Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*

Авдєєва С.О.,

orcid.org/0000-0001-6177-4753

старший викладач кафедри зарубіжної філології

*Навчально-наукового інституту філології та журналістики
Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*

Шишук І.О.,

orcid.org/0000-0002-4350-1943

студентка II курсу магістратури

*Навчально-наукового інституту філології та журналістики
Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*

У статті розглянуто визначення терміна «біблеїзм» та види біблійних висловів із Євангелія від св. Матвія. Основним джерелом біблеїзмів стають притчі Христа, Нагорні проповіді, невеликі оповідання, алегоричні за формою і морально-дидактичні за метою. Деякі біблеїзми так глибоко ввійшли в наше мовлення, що їх походження та зв'язок з Біблією стає непомітним. Наприклад, фразеологізм «Вовк в овечій шкурі» видається, на перший погляд, українським. Насправді ж цей фразеологічний вислів можна знайти в Євангелія від св. Матвія Нового Заповіту. Автори розділяють біблійні вислови за значеннєвим компонентом та наводять безліч прикладів.

Зазначено, що біблеїзми бувають різної синтаксичної будови. Зокрема, найпоширенішими є біблеїзми, які мають форму підрядного речення. Досліджені складнощі, з якими стикається перекладач при перекладі біблеїзмів. Наголошується, що перекладач повинен засобами своєї рідної мови донести до своєї аудиторії ту саму негативну, позитивну, іронічну або-будь яку іншу асоціацію, яку цей вислів викликає у іншомовній аудиторії. Тільки зрозумівши ці труднощі, можна запропонувати адекватний переклад.

Автори виділяють такі види перекладу біблеїзмів: 1) еквівалентний, коли в обох мовах присутні затверджені культурними особливостями паралельні дефініції; для рідної мови це адекватний фразеологічний зворот, що співпадає з англійським зворотом за образною основою й змістом; 2) аналоговий, тобто коли перекладач намагається підібрати сталий зворот, який у свою чергу за значенням є адекватним англійському, але за образною основою може частково відрізняється від нього; 3) калькування, застосовується тоді, коли є ціль виділити образну основу фразеологізму або коли англійський зворот не може бути перекладений за допомогою інших видів перекладу; 4) описовий переклад. Відтворюється шляхом передання змісту англійського звороту вільним словосполученням. Застосовується лише тоді, коли в мові перекладу відсутні аналоги й еквіваленти оригіналові.

Ключові слова: біблеїзм, класифікація, будова, Євангелія від св. Матвія, фразеологічний вислів, методи перекладу, переклад біблеїзмів.

The article examines the definition of the term «bibleisms» and types of biblical sayings from the Gospel of Matthew. The main source of biblical phrases are the parables of Christ, the Sermon on the Mount, short stories, allegorical in form and morally didactic in purpose. Some bibleisms have entered so deeply into our speech that their origin and connection with the Bible becomes imperceptible. For example, the phraseology «wolf in sheep's clothing» appears, at first glance, to be Ukrainian. In fact, this phraseological expression can be found in the Gospel of Matthew of the New Testament. The author divides biblical sayings according to the meaning component and gives many examples.

It is noted that bibleisms have different syntactic structures. In particular, the most common are those, which have the form of a subordinate clause. The difficulties faced by the translator when translating biblical phrases are studied. It is

emphasized that the translator must use the means of his native language to convey to his audience the same negative, positive, ironic or any other association that this expression evokes in a foreign language audience. Only after understanding these difficulties can an adequate translation be offered.

The author highlights the following types of translation of bibleisms: 1) equivalent, when there are parallel definitions approved by cultural features in both languages; for the native language, this is an adequate phraseological turn, which coincides with the English turn in terms of figurative basis and meaning; 2) analog, i.e. when the translator tries to find a fixed phrase, which in turn is adequate in meaning to English, but may partially differ from it in its figurative basis; 3) tracing, used when the goal is to highlight the figurative basis of the phraseology or when the English phrase cannot be translated using other types of translation; 4) descriptive translation. It is reproduced by conveying the content of the English phrase in a free phrase. It is used only when there are no analogues and equivalents to the original in the translated language.

Key words: biblical phrases (bibleisms), classification, structure, Gospel of Matthew, phraseological unit, translation methods, translation of bibleisms.

Постановка проблеми. Незважаючи на те, що Біблію було завершено приблизно 1900 років тому, її вплив та актуальність зберігається і донині, про що частково свідчать загальні висловлювання, що походять зі Святого Писання. Біблійні вирази складають великий прошарок фразеологічного фонду сучасної англійської та української мов. Оскільки біблеїзми широко використовуються, виникає потреба гарного та влучного перекладу рідною мовою. До того ж, питання щодо їх класифікації, структури та способу перекладу залишаються відкритими для багатьох лінгвістів-науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню біблеїзмів приділяють увагу багато вітчизняних та зарубіжних дослідників, таких як: Н. І. Андрейчук, Т. П. Клюкіна, Крістофер Ланкастер та Пол Юнан, С. С. Кузьміна, О. В. Кунін, О. М. Набока, Є. Д. Поліванов, М. Скаб, Стів Фонтенот.

В статті розглянуто два різних за своїми функціями довідників:

1. *Idioms in the Bible Explained and a Key to the Original Gospels* by George M. Lamsa [10]. У цьому словнику подано тлумачення близько тисячі біблійних ідіом, перекладених автором з арамейської мови, у біблійному контексті. Із них 85 ідіом взято з Євангелія від Матвія.

Відмінність словника Дж. Ламзи від інших тлумачних словників полягає в тому, що, по-перше, тлумачення ідіоматичних виразів у ньому ґрунтується не на різноманітних версіях англійського перекладу Біблії, а на першоджерелі – Біблії, написаної арамейською мовою («Lamsa, who was raised speaking Arameic in a community that followed customs unchanged since the time of Christ, offers fresh, accurate translations of important idioms, metaphors, and figures of speech found in Scripture» [10, с. 105]), а, по-друге, трактування значень біблійних ідіом у ньому ґрунтується на біблійному контексті без урахування подальших трансформацій.

2. *Dictionary of Bible Quotations*, compiled by Martin H. Manser [8]. У цьому словнику представлено понад 4000 цитат із канонічного пере-

кладу Біблії Короля Джеймса (Authorized (King James) Version of the Bible). Враховуючи, що нас насамперед цікавили тлумачення євангельських виразів, ми зафіксували ті 15 з 80 цитат, що були взяті з Євангелія від Матвія та супроводжувалися коментарями.

Незважаючи на чималу кількість опублікованих наукових робіт, все ще відчувається брак теоретико-методологічних досліджень перекладу біблеїзмів.

Постановка завдання. Метою даної статті є визначити поняття «біблеїзм». Проаналізувати структуру та різні підходи класифікації біблійних висловів з Євангелія від святого Матвія. Висвітлити труднощі та способи перекладу біблеїзмів. Об'єктом даного дослідження є біблеїзми, образні слова, словосполучення і фрази, які беруть свій початок з Євангелія від Матвія і ввійшли до загальнономовного узусу, поповнивши лексичний фонд української мови у статусі фразеологізмів. Предмет дослідження – Євангелія від святого Матвія (переклад Івана Огієнка). Фактичний матеріал з літературних та релігійних джерел опрацьовувався за допомогою таких методів дослідження, як історичний, описовий, зіставний, семантичного та компонентного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Класифікація біблеїзмів з Євангелія від св. Матвія. Термін «біблеїзм» був вперше представлений в словнику лексичних термінів О. С. Ахманова, на початку двадцятого століття. О. С. Ахманова визначає його як: «англ. biblical expression. Біблійне слово або вираз, яке увійшло в спільну мову» [1, с. 5]. Сучасні словники дають більш широке визначення і називаючи його «фразеологічними сполученнями і біблійними афоризмами». Хоча біблеїзми і є частиною фразеології, все ж вони мають ряд особливостей та специфічних ознак, зумовлених їх походженням, особливою семантикою та стилістичною характеристикою. До таких особливостей належить в першу чергу їх змістовна структура, в якій чітко простежуються елементи моралі та етики, що зумовлено тим, що цей шар фразеології базується на самій Біблії та її віровченні.

Євангеліє від Матвія є першою і найбільш повною книгою Нового Заповіту, відповідно, в ній зустрічається найбільша кількість біблійних фразеологізмів. Ця книга містить 28 глав. Це хроніка земного життя Ісуса Христа. У цій Євангелії досить детально подані проповіді Христа, особливо Його Нагорна проповідь, а також Його прихід і про кінець світу [9, с. 432]. Прочитавши Євангелію від св. Матвія можна розділити біблеїзми за значеннєвим компонентом, що входить до складу сталої фразеологічної одиниці:

1) **вирази, пов'язані з Богом:** *Father which is in heaven* [10, Matthew 5:48] – *Отець ваш Небесний* [10, Матвія 5:48], *the will of Father* [10, Matthew 7:21] – *воля Отця* [10, Матвія 7:21];

2) **вирази пов'язані з Ісусом Христом, Його життєвим шляхом:** *the Son of man* [10, Matthew 26:2] – *Син Людський* [2, Матфія 26:2], *King of the Jews* [10, Matthew 2:2] – *Цар Юдейський* [2, Матфія 2:2], *the Son of God* [10, Matthew 26:63] – *Син Божий* [10, Матвія 26:63], *the Son of David* [10, Matthew 9:27] – *Син Давидів* [10, Матвія 9:27];

3) **назви різних місцевостей, володінь, жител:** *Gethsemane* [10, Matthew 26:36] – *Гетсиманський сад* [2, Матвія 26:36], *Golgotha* [10, Matthew 27:33] *Голгофа* [2, Матвія 27:33];

4) **вирази, пов'язані з релігійними святами та днями відпочинку:** *Lord of the sabbath day* [10, Matthew 12:8] – *Господар суботи* [2, Матвія 12:8], *the first day of the feast* [10, Matthew 26:17] – *перший день Опісноків* [10, Матвія 26:17] *the day of judgment* [10, Matthew 10:15] – *судний день* [2, Матвія 10:15], *the coming of the Son of Man* [10, Matthew 24:27] – *прихід Сина Людського* [2, Матвія 24:27];

5) **вислови, які містять назви тварин:** *wolf in sheep's clothing* [10, Matthew 7:15] – *вовк в овечій шкурі* [2, Матвія 7:15], *wandering sheep* [10, Matthew 18:12] – *заблукла вівця* [2, Матвія 18:12], *easier for a camel to go through the eye of a needle* [10, Matthew 19:24] – *легше пройти верблюдові крізь голчане вушко* [2, Матфія 19:24], *as innocent as doves* [10, Matthew 10:16] – *невинні, як голуби* [2, Матвія 10:16], *like sheep without a shepherd* [10, Matthew 2:6] – *як вівці без пастуха* [2, Матвія 2:6], *as shrewd as snakes* [10, Matthew 10:16] – *мудрі, як змії* [2, Матвія 10:16], *as sheep in the midst of wolves* [10, Matthew 10:16] – *як вівці поміж вовків* [2, Матвія 10:16].

6) **вирази, що містять частини тіла** – *close eyes* [10, Matthew 13:15] – *закривати очі* [2, Матвія 13:15], *eye for eye, and tooth for tooth* [10, Matthew 5:38] – *око за око і зуб за зуб* [2, Матфія 5:38], *not to lift a finger* [10, Matthew 23:4] – *і паль-*

цем не поворушити [2, Матвія 23:4], *spit in the face* [10, Matthew 26:67] – *плювати в обличчя* [2, Матвія 26:67], *wash hands* [10, Matthew 27:24] – *умивати руки* [2, Матвія 27:24], *pure in heart* [10, Matthew 5:8] – *чистий серцем* [2, Матвія 5:8], *who kill the body, but are not able to kill the soul* [10, Matthew 10:28] – *хто тіло вбиває, а душі вбити не може* [2, Матвія 10:28], *hairs of your head are all numbered* [10, Matthew 10:30] – *у вас же і волосся на голові все полічено* [2, Матвія 10:30], *gather under the wings* [10, Matthew 23:37] – *взяти під крило* [2, Матвія 5:3].

8) **вираз пов'язаний з апостолом:** *kiss of Judas* [10, Matthew 26:48] – *поцілунок Іуди* [2, Матвія 26:48]

9) **вислови з компонентом грошової одиниці:** *thirty pieces of silver* [10, Matthew 26:15] – *тридцять срібняків* [2, Матвія 26:15], *hide talent in the ground* [10, Matthew 25:24] – *закопувати свій талант у землю* [2, Матфія 25:24], *until the last penny* [10, Matthew 5:26] – *до останнього шеляга* [2, Матвія 3:2].

10) **афоризми, які пов'язані з їжею** – *mustard seed* [10, Matthew 13:31] – *гірчичне зерно* [2, Матвія 13:31], *man shall not live by bread alone* [10, Matthew 4:4] – *жити не хлібом єдиним* [2, Матвія 4:4], *separate the wheat from the chaff* [10, Matthew 13:25] – *відділити полову від зерна* [2, Матвія 13:25], *pour new wine into old wineskins* [10, Matthew 9:17] – *вилити молоде вино в старі бурдюки* [2, Матвія 9:17], *salt of the earth* [10, Matthew 5:13] – *сіль землі* [2, Матфія 5:13].

11) **вирази, які пов'язані з вченням Ісуса Христа:** *give back to Caesar what is Caesar's, and to God what is God's* [10, Matthew 22:21] – *віддати кесарю кесарево, а Богові Боже* [2, Матфія 22:21], *love your neighbor* [10, Matthew 22:39] – *любити ближнього свого* [2, Матвія 22:39], *look at the speck in the eye of your brother, but do not consider the log in your eye* [10, Matthew 7:3] – *бачити сучок в оці ближнього і не бачити колоди у власному*.

О. М. Набокау своїй дисертаційній роботі «Біблеїзми з Євангелія від Матвія у мові та мовленні» пропонує іншу класифікацію фразеологізмів біблійного походження, що зустрічаються в літературі релігійного спрямування [6, с. 37]:

1. Біблеїзми, які в мовленні можуть набувати переносного значення, проте в Святому Писанні мають пряме значення, наприклад: *a voice of one calling in the wilderness* [10, Matthew 3:3] – *голос волаючого в пустелі* [2, Матвія 13:31–32], інгер. даремні поклики, що залишаються без відповіді; *fishers of men* [10, Matthew 4:19] – *ловці людей* [2,

Матвія 4:19], інгер. про людей, що мають великий вплив на інших.

2. Група фразеологічних зворотів біблійного походження, що вже в самому тексті Біблії характеризуються переносним та метафоричним значенням, а також емоційним забарвленням, які і переносять до текстів релігійного характеру: *find rest for your soul* [10, Matthew 11:29] – *знайти спокій своїй душі* [2, Матвія 11:29]; *eternal life* [10, Matthew 19:16] – *вічне життя* [2, Матвія 19:16], *sing Hosanna* [10, Matthew 21:9] – *співати Осанну* [2, Матвія 21:9], *give up a spirit* [10, Matthew 27:50] – *віддати Богу духа* [2, Матвія 27:50], *from the evil one* [10, Matthew 22:21] – *від лукавого* [2, Матвія 22:21].

3. Біблійні вирази, які містять аллюзію на певну біблійну притчу чи епізод або представляють їх: *as the days of Noah* [10, Matthew 24:37] – *як за днів Ноевих* [2, Матвія 24:37] (історичний проміжок в Старому заповіті, коли люди робили велике зло на землі та гнівили Бога); *preaching of Jonah* [10, Matthew 12:41] – *проповідь Іони* [2, Матвія 12:41] (епізод у Старому заповіді, коли через одну коротку проповідь покаялись усі мешканці міста Ніневія – від малого до велико. Внаслідок цього прийшов порятунок і зцілення для всього народу); *prophecy of Esaias* [10, Matthew 13:14] – *пророцтво Ісаї* [2, Матвія 13:14] (пророцтво полягає у тому, що люди будуть чути, та не зрозуміють, очима дивитись будуть, та не побачать. Бо згрубіло серце людей, і вухами туго чують, і очі свої стулили, щоб не побачити очима, і не почути вухами, і серцем не зрозуміти); *ten virgins* [10, Matthew 25:1] – *десять дів* [2, Матвія 25:1] (дуже знаменита притча Ісуса Христа у Новому заповіді про п'ять мудрих і п'ять нерозумних дівчат).

Будова фразеологізмів біблійного походження. Розглянувши класифікацію біблеїзмів, доцільно було б звернути увагу на їх будову. З точки зору структури, біблійні вислови можуть мати форму підрядного речення. Ці біблеїзми, як правило, вказують на різні обставини і за будовою можуть бути:

1) повним двоскладним реченням (із підметом і присудком): *бо де буде труп, там зберуться орли* [2, Матвія 24:27], *каміння кричатиме* [2, Луки 19:40];

2) неповним двоскладним реченням із пропущеним присудком, рідше – підметом: *невинні, як голуби; як віці без пастуха; як на Землі, так і на Небі* [2, Матвія 6:10], *як злодій уночі* [2, 1-Солунян 5:2].

Найпоширенішими є біблеїзми, які мають форму підрядного словосполучення. Головним

словом у таких стійких словосполученнях переважно виступають іменники та дієслова, рідше – прикметники, прислівники, числівники. За будовою вищезазначені біблеїзми можуть являти собою:

а) поєднання іменника з прикметником (або займенником, числівником): *права рука* [2, Матвія 5:30], *судний день* [2, Матвія 10:15], *вічне життя* [2, Матвія 25:46], *гірчице зерно* [2, Матвія 13:31], *Цар Юдейський* [2, Матвія 2:2], *Гетсиманський сад* [2, Матвія 26:26], *Старий Завіт*, *зблукла вівця* [2, Матвія 18:12], *гроби побілені* [2, Матвія 23:27], *хліб щоденний* [2, Матвія 6:11], *кінь чалий* [2, Об'явлення 6:8], *наріжний камінь* [2, Матвія 28:16];

б) поєднання іменника з іменником у родовому відмінку: *сінь землі* [2, Матвія 5:13], *ловці людей* [2, Матвія 4:19], *воля Отця* [2, Матвія 12:50], *книга життя* [2, Об'явлення 3:5].

Біблеїзми у формі підрядного словосполучення з дієсловом у ролі головного слова являють собою:

а) поєднання дієслова з іменником у знахідному (чи родовому) відмінку без прийменника: *кинути камінь* [2, Івана 8:7], *умивати руки* [2, Матвія 27:24], *нести хрест* [2, Матвія 27:32], *відціджувати комара* [2, Матвія 23:24], *вливати душу* [2, 1-Самуїлова 1:15];

б) поєднання дієслова з іменником (чи займенником) в іншому відмінку з прийменником або без нього: *служити двом господарям* [2, Матвія 6:24].

в) поєднання дієслова з двома або більше іменниками в різних відмінках: *пройти верблюдові кризь голчане вушко* [2, Матвія 19:24];

г) поєднання дієслова з прислівником: *помирати живою* [2, 1-Тимофія 5:8].

Не так багато і фразеологізмів із числівником: *сім чаш гніву Божого* [2, Об'явлення 16:1], *за сімома печатками* [2, Об'явлення 16:1], *тридцять срібняків* [2, Матвія 26:15], *десять талантів* [2, Матвія 25:28], *дванадцять апостолів* [2, Матвія 10:2].

Частина біблійних виразів має форму сурядних словосполучень. Здебільшого, вони складаються з двох компонентів, з'єднаних одиничним або повторюваним сполучником сурядності: *вірою і правдою* [2, Ісус Навин 24:14], *віднині і навіки* [2, Псалом 113:2], *від сходу аж до заходу* [2, Псалом 113:3], *тіло та кров* [2, Псалом 6:54], *Альфа і Омега* [2, Об'явлення 1:8], *слава та сила* [2, Об'явлення 1:6].

На сьогоднішній день не існує загальної стандартної класифікації біблеїзмів. Таким чином,

прийнято класифікувати біблійні вислови за значеннєвим компонентом, що входить до складу сталої фразеологічної одиниці. Крім того, біблеїзми можуть мати різну синтаксичну будову: виступають у формі незалежного речення, підрядного речення, підрядного чи сурядного словосполучення.

Труднощі та способи перекладу біблеїзмів. Дуже часто доводиться стикатися з труднощами перекладів текстів, що містять біблеїзми. По-перше, щоб зробити якісний переклад біблійних висловів, потрібно детально вивчити розділ Біблії, до якої належить цей вислів. Перекладачеві складно буде перекласти невідомий вираз, якщо він не буде обізнаний в передісторії виникнення даного висловлювання. По-друге, труднощі перекладу висловів з Біблії полягають в тому, що вони не несуть нейтрального забарвлення. Дуже часто один і той же біблеїзм може вживатися в позитивному або в негативному, іронічному або гумористичному значенні. Перекладач повинен зрозуміти стилістичне навантаження висловлювання, що перекладається, а так само підібрати відповідний еквівалент українською мовою, так щоб воно виявилось емоційно забарвленим.

Доктор філологічних наук О. В. Кунін пропонує наступні способи перекладу фразеологізмів біблійного походження.

Адекватний переклад – заснований на принципі відтворення біблійних одиниць повним українським еквівалентом з ідентичним значенням, лексичним складом, структурою та образністю [4, с. 152]: *unclean spirit* [10, Mark 1:23] – *нечистий дух* [2, Марка 1:23], *to serve Baal* [10, 1st Kings 16:31] – *служити Ваалові* [2, Марка 16:31], *salt of the earth* [10, Matthew 13:14] – *сіль землі* [2, Матфія 5:13], *put the words in one's mouth* [10, 2nd Samuel 14:3] – *покласти слова в уста* [2, 2-а Самуїлова 14:3], *the root of the matter* [10, Job 19:28] – *корень справи* [2, Йов 19:28] тощо.

Аналоговий переклад — це спосіб підбору українського сталого звороту, який є адекватним англійському за значенням, але при цьому може частково або повністю різнитися від нього образністю [4, с. 152]: *keep as the apple of one's eye* [10, Deuteronomy 32:10] – *берегти, як зіницю ока* [2, Повторення Закону 32:10], *dead flies cause the ointment of the apothecary sendforth a stinking savour* [10, Ecclesiastes 10:1] – *мертві мухи псують та зашумовують оливу мироварника* [2,

Екклезіяст 10:1], *tabernacle of meeting* [Exodus 39:32] – *скинія заповіту* [Вихід 39:32].

Калькування (фр. *calque* означає «копія») вид мовного запозичення, коли перекладач пробує утворити нову фразеологічну одиницю шляхом буквального перекладувідповідного іншомовного елемента: *Book of Life* [Revelation 20:15] – *книга життя* [2, Об'явлення 20:15], *there's nothing new under the sun* [10, Ecclesiastes 1:9] – *нема нічого нового під сонцем* [2, Екклезіяст 1:9].

У свою чергу О. К. Мжельська у своїй статті «Актуальні проблеми перекладу біблеїзмів» запропонувала описовий переклад. Такий переклад можна використовувати для передачі значення висловів, які не мають прямого еквіваленту у мові [5, с. 19]: *to put on a garment of figleaves* – *ховати свої гріхи за добрими справами*. Інакше кажучи, описовий переклад – це використання опису для перекладуфразеологізму або біблеїзму в джерелі шляхом його характеристики замість прямого перекладу.

На думку Т. П. Ключіної досить розповсюдженою помилкою є переклад біблеїзмів методом дослівного перекладу. Тому під час перекладу фразеологізмів рідною мовою потрібно підбирати вислови й мовні кліше, які відповідають саме менталітету й культурі мови перекладу [3].

Отже, під час перекладу біблеїзмів перекладачеві треба передати його зміст і образність, знайшовши аналогічний вираз в англійській мові чи мові перекладу й не загубивши при цьому стилістичну функцію біблеїзму. За відсутності в потрібній мові ідентичного образу перекладач змушений удаватися до пошуку «приблизної відповідності».

Висновки і пропозиції. Підбиваючи підсумки, можна стверджувати, що біблеїзми – це фразеологічні одиниці, зафіксовані в тексті Святого Письма, що виникли на основі біблійних сюжетів і слова. Євангелія від святого Матвія – плідне джерело, яке надзвичайно багате на біблеїзми. Нам вдалося з'ясувати та розглянути структуру, основні типи та шляхи перекладу біблійних виразів.

На закінчення слід зазначити, що для адекватного відтворення біблеїзмів перекладачу абсолютно необхідні широкі біблійні, культурологічні знання та вміння користуватися різноманітними способами перекладу, такими як: описовим перекладом, калькуванням, комбінованим перекладом та фразеологічним аналогом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ахманова О. С. Словник лінгвістичних термінів. М.: Радянська енциклопедія, 1966. 608 с.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: Із мови давньоєврейської і грецької на українську наново перекладена / Іван Огієнко (пер.). Видавництво ОБФ «Східноєвропейська місія», 2008. 319 с.
3. Ключіна Т. П. Особливості вживання та перекладу англійських біблеїзмів. *Збірник наукових праць «Стовпотворіння»*. 2003. №8. С. 18.
4. Кунин О. В. О переводеанглийскихфразеологизмов в англо-русскомфразеологическомсловаре. URL: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/transl-book-kunin.shtml
5. Мжельська О. К. Актуальні проблеми перекладу біблеїзмів. *Омський науковий вісник*. 2006. С. 150–153.
6. Набока О.М. Біблеїзми з Євангелія від Матвія у мові та мовленні (на матеріалі англословників та газетних текстів): Дис. канд. філол. наук: 10.02.04 / О.М. Набока. Одеса, 2006. 195 с.
7. Поліванов Є.Д. Особливості фразеології англійської мови. К.: Вища школа, 1992. С. 112.
8. Dictionary of Bible Quotations, compiled by Martin H. Manser. London, World worth Editions Ltd, Cumberland House, 1989.
9. Henry. G. Halley. Halley's Bible Handbook. Anabbreviated Bible Commentary. World Christian Ministries. Toronto, Canada, 1985. 857 p.
10. Lamsa G. M. Idiomsin the Bible Explained and a Key to the Original Gospels. USA, Harper San-Francisco, 1985. p. 130.
11. The Holy Bible, Today's New International Version TNIV / Copyright 2001, 2005 by International Bible Society. P. 1234.

УДК 81'25:811.111

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.16>

ПЕРЕКЛАД АНГЛОМОВНИХ ЮРИДИЧНИХ ТЕРМІНІВ У МОРСЬКІЙ СФЕРІ

TRANSLATION OF ENGLISH LEGAL MARITIME TERMINOLOGY

Логінова Л.В.,

*orcid.org/0000-0003-2263-9457**старший викладач кафедри філології**Одеського національного морського університету*

Хутак А.Ш.,

*orcid.org/0000-0003-2805-3406**студентка IV курсу**Навчально-наукового морського гуманітарного інституту**Одеського національного морського університету*

Закони між державами, що регулюють такі питання, як національні та міжнародні води, вважаються міжнародним публічним правом і відомі як морське право. На сучасному етапі розвитку правової діяльності держави одним із пріоритетних завдань залишається забезпечення економічного розвитку держави. У зазначеному контексті важливе місце відведено положенням міжнародних договорів, конвенцій, асоціацій, які містять інструменти та шляхи протидії злочинності, забезпечення захисту прав і свобод у комерційній міжнародній сфері, що пов'язано з перекладом. Міжнародне морське право, також відоме як морське право, відноситься до законів, що використовуються для управління міжнародними водами. Воно складається з сукупності конвенцій, правил і договорів, які використовуються для регулювання морських питань і регулювання діяльності морських організацій. Переклад юридичних текстів має свої труднощі. Він повинен точно передати думку законодавця або іншого автора та зберегти стильові особливості. Таким чином, перекладач повинен досконало і вільно володіти українською літературною мовою та специфічною термінологією. Юридичний переклад має кілька етапів, один з найбільш найскладнішим є пошук відповідної термінологічної одиниці. Проблеми перекладу юридичних термінів виникають через невідповідність термінологічних систем мови оригіналу та мови перекладу термінологічних систем мови оригіналу та мови перекладу, відсутністю системних відповідностей. Відповідаючи на впровадження в усьому світі міжнародної економічної політики, яка зосереджена на національному економічному зростанні кожної країни, світ обмірковує труднощі, пов'язані з розумінням першоджерельних понять, які включають, але не обмежуються, різноманітним в нормативному сприйнятті термінів договірних країн. Крім студентів, ця стаття може бути цінною для керівного та оперативного складу суден,

фахівців, які працюють у судноплавному бізнесі, а також для всіх членів морського співтовариства, які використовують спеціалізовану лексику та термінологію судноплавства і морського права стосовно своєї діяльності в умовах глобалізації.

Ключові слова: переклад, морське право, бізнес, комерція, торгівля.

Laws between nations governing such things as national vs. international waters are considered public international law and are known as the Law of the Seas. At the present stage development of legal activity of the state one of the priority tasks is to ensure economic development of the state. In this context, an important place is given to the provisions of international treaties, conventions, associations, which contain tools and ways to combat crime, ensure the protection of rights and freedoms in the commercial international sphere, which is related to translation. Translation of legal texts has its own difficulties. International maritime law, also known as the Law of the Sea, refers to the laws used to govern international waters. It consists of a body of conventions, regulations, and treaties used to govern nautical issues and regulate maritime organizations. It must accurately convey the opinion of the legislator or other author and preserve the style features. Thus, the translator must have a perfect and fluent command of the Ukrainian literary language and specific terminology. Legal translation has several stages, one of the most difficult is the search for the appropriate terminological unit. Problems of translation of legal terms arise due to the discrepancy between the terminological systems of the source language and the target language, the terminological systems of the source language and the target language, the lack of systematic correspondence. Responding to the implementation of international economic policy worldwide, which focuses on the national economic growth of each country, the world is considering the difficulties associated with understanding the primary source concepts, which include, but are not limited to, the diversity in the normative perception of the terms of the contracting countries. In addition to students it can be valuable for management and operational level ship's personnel, specialists working in the shipping business as well as all members of the maritime community who use specialized shipping and maritime law vocabulary and terminology in relation to their business in the context of globalization.

Key words: translation, maritime law, business, commerce, trading.

Постановка проблеми. Проблематика юридичного перекладу є те, іноді терміни втрачають зв'язок зі словами від яких вони природно утворилися, та іноді виходить нове значення, в більшості випадків набувають більш вузького значення, та поняття відходить від першоджерела.

Юридична мова повинна бути єдиною, щоб забезпечити єдність як всередині правової системи, в різних сферах юридичної діяльності, а особливого значення така важливість набуває при міжнародних спорах та претензіях. Якщо дослідити історично-перекладатський процес, проблематика національної правової системи, шляхом ратифікації міжнародного законодавства, іноді відходить від міжнародно прийнятих структур через недостатньо точний переклад.

Оскільки питання про структуру мови тісно пов'язане з її функціями, а також із завданнями і цілями її дослідження, робляться спроби структурувати юридичну мову.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В. Отто запропонував класифікацію рівнів юридичної мови, її внутрішню структуру: 1) мова законів: загальні правові норми, розраховані як для фахівців, так і для неюрислів; 2) мова судових рішень; 3) мова юридичної науки та експертиз: коментарі спеціальних питань фахівцями для фахівців; 4) мова відомчого письмового спілкування: формуляри, пам'ятки, повістки тощо; 5) адміністративний жаргон: неофіційне обговорення суперечливих питань фахівцями, усне професійне спілкування юристів. Його можна поділити за певними тематичними групами: назви ділових паперів і документів; назви суб'єктів

адміністративної, ділової, політичної діяльності; позначення видів і процесів управлінської діяльності; позначення оцінок діяльності; найменування галузей промисловості, сфер бізнесу і соціально-політичного життя. Вважаємо за необхідне [1].

Дослідження перекладу спеціалізованої термінології морської логістики має на меті з'ясувати стратегії і процедур для ефективного розуміння та комунікації у морській сфері.

Постановка завдання. Метою дослідження є висвітлення особливостей перекладу морської юридичної термінології та висвітлення труднощів, які виникають в процесі перекладу, що проявляє собою та ставить такі завдання:

- Збір та представлення англійських юридичних термінів у професії морської логістики.
- Дослідження історичного процесу юридичного перекладу.
- Представлення перекладацьких стратегій та процедур, що застосовуються при перекладі англійських термінів на українську мову.
- Важливість перекладатської діяльності в юридичній сфері.

Виклад основного матеріалу. На відміну від інших видів наукового перекладу, таких як медичний, науковий або технічний, юридичний переклад, як правило, включає в себе більше культурно-специфічних, ніж універсальних компонентів. Це значною мірою пов'язано з тим, що в юридичному перекладі певною мірою пов'язано з системністю юридичної термінології, оскільки юридичні поняття є зазвичай продуктом та творенням національної правової системи [2].

Правові системи мають свою власну історію, організаційні принципи, моделі міркувань і були розроблені для того, щоб відповідати на потреби конкретної нації. Це неминуче призводить до невідповідності міжнародних правових концепцій та національним законодавством. Існує багато публікацій з юридичної мови та юридичного перекладу, які б визнавали цей факт, але мало хто виходить за рамки простого визнання. Тому необхідно дослідити природу невідповідності більш детально.

Сагер, один з найвидатніших термінологів, визначає терміни як сховища знань та одиниці зі специфічною референцією, оскільки вони «відносяться до дискретної концептуальної сутності, властивості, виду діяльності або відношення, яких складають простір знань певної предметної галузі». Таким чином, терміни вбудовані в складні структури знань і когнітивна лінгвістика може стати в нагоді для пояснення того, як такі структури організовані і як з них випливає значення [3, с. 67].

Те, що зародження міжнародного приватного права відбувалося у морській сфері, не викликає подиву, якщо згадати, що міжнародна торгівля спочатку здійснювалася майже виключно морем.

Середземне море було головною торговельною магістраллю Західного світу, звичай, прийняті мореплавцями, які ним плавали, і купцями, яких вони обслуговували, з часом склалися в досить одноманітну систему наднаціональної морської юриспруденції. У міру того, як італійські портові міста почали процвітати в ранньому середньовіччі, кожне з них прийняло свій власний Морський Кодекс, але оскільки ці компіляції були похідними з морських звичаїв Середземномор'я, але все ж таки, всі вони були схожі між собою.

Розберемо найвидатніші нормативні акти, які вперше з'єднали світ у ланцюжок торгівлі.

Найбільш значущим з кодексів був *Consolat de Mar* – Морське консульство – докладний збірник судових рішень викладений в Барселоні, який використовувався як *corpus juris* або викладення морського права і який справив глибокий вплив на його розвиток [3]. Так, право судновласника обмежити обсяг своєї відповідальності за певні випадкові збитки – право, яке досі визнається в усьому морському світі, – як видається, було встановлено вперше в «*Consolat de Mar*».

Найпершим збірником морських законів, що з'явився за межами Середземномор'я, був «Олеронський збірник», який, як вважається, був оприлюднений Елеонорою Аквітанською. Звід став ядром морського права не тільки у Франції

та Англії, але й в Пруссії, Кастилії та інших країнах. Далі йдуть Закони Вісбі, штаб-квартири Ганзейського союзу до 1361 року, яких дотримувались як універсальні нормативи для майже усієї Європи [4].

На «Роллс» іноді посилаються як на авторитетне джерело і донині, навіть суди Сполучених Штатів Америки.

Найбільш значущою з низки національних кодифікацій морського права, прийнятих у період XVII століття, з яких Морські ордонанси Людовика XIV – змістовні положення яких були перетворені у Торговий кодекс 1807 року, однак, розглядав морське право як частину комерційного права, що підлягала застосуванню комерційними судами, а не французьким адміралтейським судом або консульськими судами, які передували йому. Результатом цього стало те, що після цього при вирішенні морських спорів стало приділятися менше уваги звичаям мореплавства [3].

Отож, з цього й починається найцікавіше – як же ж розуміли одне одного, країни з різною культурою, мовою, національним законодавством та принципами? Впровадження універсальних, міжнародних термінів специфічної морської термінології, але не завжди все так просто.

За способом формування терміни поділяються на: 1) власне юридичні терміни (*lawsuit, legislative power, incapacity*); 2) запозичені терміни – терміни, що запозичені із загальноживаних слів (наприклад, терміни «*freedom*», «*activity*»), спеціалізованих неправових термінів (наприклад, терміни «*refinement*», «*firearms*») або спеціалізованих правових термінів (наприклад, терміни «*securities*», «*anti-competitive concerted actions*», «*bankruptcy*») [4].

Юридичний переклад містить кілька етапів, одним із найскладніших є пошук відповідника певної термінологічної одиниці. Причиною цього може бути різні правові системи двох країн і мов. Проблема перекладу правових термінів виникає внаслідок невідповідності термінологічної системи вихідної мови і цільової мови та відсутності системних відповідників, причинами якої є мовні і позамовні фактори. До мовних факторів належать розбіжність мовних норм, особливість і своєрідність вихідної і цільової мови, а також розбіжність мовних картин світу. Позамовні фактори включають різний рівень розвитку певних мовних галузей [4, с. 161].

Наприклад, у вузькому розумінні «адміралтейство» відноситься до аварії, що призводить до втрати морського майна або людських жертв, включаючи аварію судна, порятунок від

небезпеки, порятунок уламків судна, загальне середнє і т.д., тоді як широке «адміралтейство», як правило, відноситься до діяльності, пов'язаної у більшості випадків з морем. Вузьке значення «морське право» означає комерційну діяльність, пов'язану з морем, таку як перевезення вантажів і пасажирів, фрахтування суден, морське страхування тощо, тоді як широке «морське право» означає діяльність, пов'язану з морськими перевезеннями та суднами, але не обмежується лише комерційною категорією. Ми повинні вибрати конкретне значення, яке вкладається в ці два слова коли ці два слова вживаються. Взагалі кажучи, під морським правом розуміється право, що існує у формі статуту, а під торговельним правом – право, що існує у формі вигляді збірника законів, і це юридична галузь. Морське право і адміралтейське право – це два самостійних поняття, на що слід звернути увагу при перекладі. Але за національним законодавством, значення всієї діяльності, пов'язаної з морем обмежується широким поняттям «морське право», в чому є невідповідність з міжнародним, та дуже звучує вивчення такого права як такого [5].

Переклад англо-американської юридичної термінології потребує обмірковування.

Розглянемо кілька стратегій перекладання.

Перше, переклад шляхом опущення.

Опущення – це вилучення з тексту оригіналу слова або слів, які не є суттєвими тексту оригіналу під час перекладу. Ця процедура може бути результатом уникнення надмірності перекладу.

Наприклад, значення слова «bill of lading» може бути повністю передано слово в слово українською мовою без пропусків як «рахунок грузу». Однак, для того, щоб всі відчували себе природно, слово «of» слід опустити, а еквівалентом має бути «товарно-транспортна накладна» або «коносамент» [6].

Ця процедура допомагає змісту перекладеного тексту звучати більш природно для українців, зберігаючи при цьому зміст оригіналу.

Друге, переклад за допомогою запозичених слів.

Запозичене слово, як впливає з назви, – це слово або словосполучення, запозичене з іншої мови для вираження або опису поняття, для якого в рідній мові немає слова, для якого немає очевидного відповідника.

Використання запозичених слів є ефективним способом заповнення мовних прогалів у значенні, одночасно сприяючи кращій комунікації людської мови. Ця стратегія особливо поширена при роботі з культурно-специфічними предметами та іноземними поняттями [7].

Візьмемо кілька наступних прикладів: «Container», «Tonnage», у процесі запозичення часто відбуваються фонологічні зміни та семантичні зміни. Вимова слова неминуче змінюється, оскільки звуки, з яких складається слово, можуть не всі існувати в мові, яка його запозичує. В результаті, наведені вище приклади перекладаються відповідно як «контейнер», «тоннаж».

Третє, переклад словосполученням зі схожим значенням.

При передачі словосполучення мови оригіналу мовою перекладу перекладач прагне створити словосполучення, яке є типовим для мови перекладу, і в той же час зберігаючи при цьому значення, пов'язане зі словосполученням мови оригіналу [8].

Четверте, транспозиційний переклад.

Очевидно, що деякі складні іменники можуть бути перекладені дослівно українською мовою. Однак є й такі, що не мають прямого еквівалента у українській мові. Цей прийом вносить граматичні зміни при перекладі з мови оригіналу на іншу, він полягає в заміні слова класу іншим словом без зміни значення. Зі стилістичної точки зору, транспонований вираз не має того ж значення, але зміст залишиться тим самим, головне – вибрати форму, яка найкраще відповідає контексту. Однак слід зауважити, що це найважча стратегія перекладу, яку тільки можна згадати, та, насправді, не найкраща, бо губиться поняття слова оригіналу.

П'яте, переклад шляхом додавання інформації.

Ця стратегія призначена для додавання слова в речення, щоб зробити його більш зрозумілим, проте зміст тексту повинен залишатися таким же, як і в оригінальному тексті [9].

Досліджуючи стратегії перекладу юридичної, морської термінології, слід зауважити о стандартах. Якщо говорити про юридичну мову, поняття термінів якої має бути стандартизованою та загальнообов'язковою для документації.

Що можна зробити для подолання перешкод на шляху до уніфікації? Вважається, що на національному рівні слід налагодити більш тісний зв'язок між приватними організаціями, такими як Асоціація юристів, Асоціацією морського права, з одного боку, та урядовими установами, зокрема, Міністерством транспорту і зв'язку та інше.

У міжнародній сфері слід налагодити більш тісний зв'язок між приватними та державними установами, зокрема, між С.М.І. та ІМКО, ЮНСІТРАЛ та ЮНКТАД [10, с. 6].

Такий зв'язок призведе до взаємної довіри і кращого розуміння проблем, з якими стика-

ються як національні, так і міжнародні урядові установи, а також різні зацікавлені групи з перевезенням вантажів і пасажирів водним транспортом. Краще розуміння, в свою чергу, призведе до більшої міжнародної уніфікації морського права.

Висновки. Отже, в даній статті ми розібрали основні досягнення перекладатської діяльності в історії та стратегії її розвитку.

А також узагальнили важливість законодавчої стандартизації, налагодження більш тісних зв'яз-

ків між приватними організаціями та урядовими установами.

Морська логістика є ключовою діяльністю, що забезпечує здатність країни здійснювати міжнародну торгівлю, особливо у випадку відкритої, торговельної економіки. У глобальному масштабі на морські перевезення припадає понад 80% від загального обсягу світової торгівлі товарами; тому знання стандартизованої морської мови – англійської, має вирішальне значення для досягнення найкращого спілкування між «кораблем» і «берегом».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Walter O. Die Paradoxie einer Fachsprache. Der öffentliche Sprachgebrauch: Band. II. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. R. 44–57.
2. Коваленко А. Я. Науково-технічний переклад 2-е вид., виправл. Тернопіль : Видавництво Карп'юка, 2004. С 284.
3. Strevens, P. (1988). ESP after twenty years: A re-appraisal. In M. Tikoo (Ed), ESP: State of art (1-13). SEAMEO Regional Language Centre
4. Valeontis K. & e. Mantzari (2006), The Linguistic of Terminology: Principles and Methods of Term Formation, 1st Athens International Conference on Translation and Interpretation. Translation: Between Art and Social Science, pp.13–14 October 2006.
5. Ковтун О. В. Особливості перекладу англійських авіаційних термінів українською мовою : матеріали III міжн. наук.-практ. конф. “Соціокультурні та етнолінгвістичні проблеми галузевого перекладу в парадигмі євроінтеграції”, 2–3 квітня 2010 р. Київ : АграрМедіаГруп, 2010. С. 182–186.
6. Mellinkoff D. The Language of the Law. Boston: Little, Brown and Co, 1963. 526 p
7. Byrne J. Technical Translation: Usability Strategies for Translating Technical Documentation. Dordrecht: Springer, 2006. 280 p.
8. Tirkkonen-Condit S., Mäkisalo J., Immonen S. The translation process – interplay between literal rendering and a search for sense. Across languages and culture. V. 9 (1). 2008. P. 1–15.
9. California Western International Law Journal, Vol. 9, No. 2 [1979], Art. 13 «international uniformity in the maritime law».

УДК 81-116

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.17>

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ СКЛАДНИК ЛІНГВОЕТНІЧНОГО БАР'ЄРУ І ЙОГО ВРАХУВАННЯ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ

ETHNOCULTURAL COMPONENT OF THE LINGUISTIC AND ETHNIC BARRIER AND ITS CONSIDERATION IN THE TRANSLATION PROCESS

Овчаренко Л.М.,

orcid.org/0000-0002-1152-3582

викладач кафедри української та іноземних мов

Національного університету фізичного виховання і спорту України

У статті зроблена спроба висвітлити актуальні питання впливу етнокультурної складової лінгвоетнічних відмінностей на зміст і загальну якість перекладу з однієї мови на іншу. Водночас, проаналізовані також ключові аспекти запропонованої до розгляду проблеми, зокрема – розкриті загальна структура та специфічні особливості лінгвоетнічних бар'єрів, притаманних для тієї чи іншої національної культури. Автор на конкретних прикладах доводить, що етнонаціональна культура і мова органічно пов'язані. І тому, зазначається у пропонованій статті, у процесі двомовної комунікації відбувається, разом і водночас, також і міжкультурна комунікація. Автором вона розглядається як результат професійної роботи перекладача, в ході якої відбувається подолання лінгвоетнічних бар'єрів,

що є невідмінною умовою якісного перекладу з однієї мови на іншу. А, отже, наголошується у статті, запорукою успішності і адекватності перекладу є знання етнолінгвістичних особливостей, етнонаціональних характеристик фольклору, звичок та звичаїв різних народів. Автор зазначає, що навіть коли суб'єкти спілкування володіють однією і тією ж мовою, вони часто не можуть повноцінно порозумітися, причиною чого є розходження деяких форм і змістів етнонаціональних культур. Автором пропонується поставлену тему висвітлювати в рамках дотримання ідентичності змістів обох текстів: який є об'єктом перекладу і який є результатом цього перекладу за умови подолання в них етнолінгвістичних бар'єрних чинників, що створюють проблеми у цій делікатній сфері. У статті розглянуті деякі дієві шляхи і практичні методи подолання лінгвоетнічного бар'єру у процесі перекладацької роботи. Таким чином, у пропонованій статті розглянуті ключові питання актуального нового наукового напрямку і, водночас, новітньої дисципліни – «міжетнічна міжкультурна мовна комунікація» у контексті сучасної лінгвістики, а саме: шляхів і методів оптимального усунення «етнолінгвістичного бар'єру» в процесі перекладу з однієї мови на іншу.

Ключові слова: етнокультурний складник; лінгвоетнічна адаптація; лінгвоетнічний бар'єр; міжкультурна комунікація; вихідна мова; мова перекладу.

The article attempts to highlight current issues of the influence of the ethnocultural component of linguistic and ethnic differences on the content and overall quality of translation from one language to another. At the same time, the key aspects of the proposed problem are analyzed, in particular, the general structure and specific features of linguistic and ethnic barriers inherent in a particular national culture are revealed. The author uses specific examples to prove that ethno-national culture and language are organically connected. Therefore, it is emphasized in the proposed article that in the process of bilingual communication there is, together and at the same time, also intercultural communication. The author considers it as a result of the professional work of a translator, during which the linguistic and ethnic barriers are overcome, which is a prerequisite for quality translation from one language to another. And, therefore, it is emphasized in the article, the key to the success and adequacy of translation is the knowledge of ethnolinguistic features, ethno-national characteristics of folklore, habits and customs of different peoples. The author notes that even when the subjects of communication speak the same language, they often can not fully understand, which is due to differences in some forms and meanings of ethno-national cultures. The author proposes to cover the topic within the framework of the identity of the contents of both texts: which is the object of translation and which is the result of this translation, provided that they overcome ethnolinguistic barriers that create problems in this delicate area. The article discusses some effective ways and practical methods of overcoming the linguistic and ethnic barrier in the process of translation. Thus, the proposed article examines the key issues of the current new scientific direction and, at the same time, the newest discipline - "interethnic intercultural language communication" in the context of modern linguistics, namely: ways and methods of optimal elimination of the "ethnolinguistic barrier" in the process of translation from one language into another.

Key words: ethnocultural component, linguoethnic adaptation, linguoethnic barriers, intercultural communication, source language, target language.

Постановка проблеми. Питання "лінгвоетнічного бар'єру" в плані його подолання шляхом адаптації культурного компоненту до особливостей мов, які задіяні в процесі перекладу, поставлені давно. На цьому наголошували більшість провідних вчених-лінгвістів. Зокрема, Б. Матезіус і В. Прохазка [8, с. 263–264] та інші чеські дослідники процесів перекладу постійно підкреслювали, що "переклад" – це не тільки заміна мови. Це ще й, водночас, функціональна заміна елементів культури. Численні заміни такого роду особливо часто супроводжують переклад художньої літератури, для якої найбільш притаманні образність і найвищий рівень культурного компоненту [4, с. 108–110]. Саме переклади творів художньої літератури у всі періоди цивілізаційного розвитку людства, в тому числі – і насамперед сьогодні, коли активізувалися перекладацькі студії, були і є максимально запитувані і вкрай актуальні. Вони продовжують перебувати у центрі уваги як теорії перекладу, так і його (перекладу) практичного здійснення. І в нашій статті на конкретних прикладах зроблена спроба показати, як це проявляється не просто у контексті заміни знаків однієї мови, вірніше кажучи – носіїв однієї лінгвокультури іншою, а з максимально можливим

збереженням відповідного етнокультурного компонента. У статті наголошується, що зазначений компонент є важливим ключовим складником, який необхідно постійно враховувати для подолання "лінгвоетнічного бар'єру". Тільки такий підхід, наголошується у статті, дає змогу спочатку вникнути у сутнісну основу тексту, що перекладається, і лише після цього більш конкретно зрозуміти і сприйняти образи, думки і картини дійсності, створені автором, а тепер адекватно відтворені перекладачем.

Аналіз досліджень. Вивчення проблем подолання лінгвоетнічного бар'єру стало більш предметним і активним з кінця 20-го ст., тобто в епоху бурхливого розвитку новітніх технологічних комунікацій і засобів зв'язку. Це було зумовлено також інтенсифікацією міжнародних відносин і співробітництва. Разом з тим, слід констатувати той факт, що дослідження такої вельми локальної теми, як врахування етнокультурного складника лінгвоетнічного бар'єру у процесі перекладу, майже відсутні. Ця тема лише побіжно чи опосередковано розглядалася як вченими-лінгвістами, так і науковцями-етнологами. Деякі з їх праць використані автором статті, зокрема таких зарубіжних авторів, як згадані вже вище Б. Матезіус

і В. Прохазка [11], а також А. Найда-Юджин [10], М. Хайдеггер [19], Д. Гудков [4], В. Макаров [9], А. Садохін [14], Ю. Степанов [16].

Певну увагу питанням адекватності перекладів у плані подолання лінгвістичного бар'єру тією чи іншою мірою приділили у своїх дослідженнях такі українські науковці: А. Боднар і Т. Верещагіна [2], Т. Гончаренко і Т. Нетецька [3], В. Жайворонок [5], Т. Кияк [6;7], І. Корунець [8], О. Ребрій [12], В. Ризун [13].

Провідні вітчизняні фахівці-лінгвісти розпочали, щоправда, досліджувати окремі аспекти висвітлюваної у нашій статті проблеми, наголошуючи, зокрема, що між етнокультурною комунікацією і викладанням іноземних мов діє взаємодоповнюючий зв'язок. Це пояснюється тим, що вивчення іноземної мови є, фактично, прямим контактом з іншою етнонаціональною культурою через її головний носій – національну мову. Дійсно, іноземна мова містить у собі ключові елементи певної етнонаціональної культури, лінгвістично кодує їх. За кожним словом і поняттям закріплюється суб'єктивне, притаманне лише даній мовній культурі, своєрідне відображення навколишнього світу [4, с. 16–18]. Разом з тим, з'явилися і продовжують розроблятися нові комплексні методики вивчення етнолінгвістичних особливостей міжкультурної комунікації у процесі вивчення іноземних мов [7, с. 73, 74]. Це теж може слугувати базою у вирішенні проблеми подолання лінгвістичного бар'єру у процесі перекладацької діяльності. Актуальні аспекти нашої теми висвітлює у ряді своїх праць відомий вчений-лінгвіст О. В. Ребрій. Так, зокрема, він слушно зазначає, що нерідко при перекладі спостерігається невідповідність визначень певних соціально-культурних ситуацій, які спричиняються різними національними, етноментальними чи морально-етичними нормами. Так, для перекладу один і той же факт об'єктивної дійсності може стати суттєвим суспільним чинником як для англійців, так і французів, однак лише у різних етнічних соціально-культурних умовах [12, с. 147]. В цілому позитивно оцінюючи цей доробок українських вчених-лінгвістів і відзначаючи їх працю, на жаль, слід констатувати, що означена проблема до сьогодні ще не стала об'єктом комплексного і всебічного дослідження, хоча вона залишається вкрай актуальною і гостро запитана практикою міжнародного співробітництва.

Постановка завдання. Пропонована стаття орієнтована на висвітлення і аналіз найбільш властивих розходжень у мовних (мовленнєвих, якщо точніше) картинах світу та мовно-лінгві-

стичного сприйняття дійсності у представників різних лінгвоетнічних спільнот і пошуку шляхів нейтралізації засобами перекладу етнокультурних бар'єрів, здатних викликати збої чи спотворення у процесі опосередкованої двомовної комунікації. Основними завданнями автор визначив такі:

– проаналізувати ключові, найбільш суттєві прояви впливу етнонаціональних соціально-культурних чинників на зміст і сам процес перекладу з однієї мови на іншу;

– вказати на вузлові моменти висвітлюваної проблеми, повернувши до них увагу всіх, хто професійно займається міжнародною мовно-культурною комунікацією, і насамперед, перекладацькою діяльністю;

– окреслити основні шляхи і методи подолання негативного впливу етнокультурних чинників на якість перекладу.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що прагнення зрозуміти чужі культури, чи їх носіїв, розібратися в культурних відмінностях і схожостях існує стільки часу, скільки існує культурне та етнічне розмаїття людства. До того ж, слід зазначити, що в процесі перекладу з однієї мови на іншу проблема дотримання змістовно-сислової цілісності, збереження культурного компоненту теж існує давно. Особливо ця складна проблема загострилася і актуалізувалася в сучасну епоху електронних носіїв мови та інтенсифікації міжнародного спілкування у глобальному масштабі.

У цьому контексті уявляється виправданим говорити про мовну свідомість як факт етнокультурного значення. Мова виступає тут як одна з форм фіксації цієї спадщини, оскільки саме вона розфарбовує, так би мовити, концептуальну модель світу в етнокультурні кольори за допомогою системи своїх знань та породжуваних ними асоціацій. За допомогою мов картина світу може змінюватися, поглиблюватися і т. д. Тобто тут діє відома тріада – "мова – дійсність – людина", де центром є людина як суб'єкт сприйняття, причому під людиною сприймаючою ми розуміємо не лише інтерпретатора-реципієнта, але й – об'єкт творчості; творця свого творіння [14, с. 137–139].

Хотілося б приділити трохи уваги у контексті подолання лінгвоетнічного бар'єру – проблемі, а вірніше – способам, створення світової мови на прикладі "есперанто". Створив її ще у 1887 р., як допоміжний засіб спілкування, поляк Л. Заменгоф (псевдонім – D-ro Esperanto – той, що сподівається; звідси й назва мови). В її лексиці використано корені індоєвропейських мов – романських, германських і слов'янських. Граматика спрощена:

іменники мають закінчення "o" (sano – "здоров'я"), прикметники- "a" (sana – "здоровий"), прислівники "e" (sane – "здорово"). Дієслова змінюються за часами, способами і станами. Слова утворюються за допомогою однозначних суфіксів, префіксів і словотворення. Графіка побудована на латинській основі [17, с. 53]. Ця нова мова, яка вирізняється простою граматику, за задумом її творця, можливо, дійсно (принаймні так здавалося на початку) забезпечила, хоча б формально, рівноправне становище між тими, хто нею говорив, оскільки ні для кого не була б рідною. Але сьогодні "есперанто" у багатьох асоціюється з невдалою спробою створити мову міжнародного спілкування з метою кардинального подолання лінгвістичного бар'єру між людьми – носіями різних мов. Але, як засвідчила історія і лінгвістична практика, жодна із штучних мов, в тому числі – "есперанто", так і не стала по-справжньому "lingua franca", тобто мовою міжетнічного (міжнаціонального) спілкування. Адже мова – це не просто інструмент для обміну інформацією. Насправді її функція глибша – вона формує певну ідентичність. Через рідну мову люди передають те, ким вони є у дійсності, звідки вони походять, куди йдуть і у що вони вірять. Мови є носіями і світоглядних особливостей народів і ще багато чого, пов'язаного з людською сутністю та ментальністю. Футурологи припускають, що розвиток науки і технологій поступово перетворить людство на певну цілісність. Однак, цілком очевидно, що ми так і не заговоримо однією якоюсь мовою. До того ж, за наявності досконалих портативних синхронних перекладацьких пристроїв, прототипи яких вже є в наявності, це перестане бути проблемою.

До того ж, тут слід додати, що спроби встановити якийсь загальний "лінгвістичний закон", а творці штучних мов шукали чи намагалися винайти його, виявилися марними. Звичайно, не можна не погодитись, що певні лінгвістичні закономірності можуть проявлятися в одній конкретній мові, певній групі мов, чи в усіх без винятку мовах. Такі лінгвістичні закономірності, властиві всім мовам, належать до категорії "лінгвістичних універсалій". Починаючи з 19-го століття були спроби встановити єдиний "лінгвістичний закон", за яким визначався б загальний розвиток усіх мов світу. Але ці пошуки були безпідставними, бо загальний розвиток кожної мови зумовлений її суспільним функціонуванням, а не якимось окремим, хоч би й універсальним законом [18, с. 178].

Німецький вчений і мислитель 20-го століття М. Хайдеггер справедливо назвав мову "домівкою

буття" [19, с. 34]. Це яскраве і влучне визначення відображає суть і особливість мови як універсальної форми, що віддзеркалює у собі всі духовні набуття народу, який є носієм цієї мови, весь його історичний досвід, усі сфери його життєдіяльності. Національна мова відображає специфіку певної етнічної культури, а відтак, і особливість історичного буття народу. Все це означає, що мова є суттєвим засобом і, водночас, найбільш наочним показником національної самоідентифікації [15, с. 453–455].

Отже, ми мусимо постійно усвідомлювати, наскільки складним є процес подолання лінгвістичного бар'єру, яких він вимагає ґрунтовних знань, етичного такту і толерантності.

У сучасну епоху ми спостерігаємо значну активізацію у лінгвістиці антропологічного підходу до проблем лінгвоетнічної адаптації, комплексного врахування людського фактору у подоланні лінгвоетнічних бар'єрів. І характерно, що мова виразніше виступає ключовим знаком приналежності її носіїв до певної етнокультурної спільноти. Мовний і культурний пласти носіїв мови відразу ж фіксують появу нових слів, які швидко й усвідомлено поширюються серед комунікантів. Далі вони, зазвичай, тиражуються мас-медіа, рекламними виданнями, використовуються певними групами людей, проникають у різні соціальні кола носіїв мов різних країн. Це все підтверджує ту закономірність, що у мові існують форми, які відображають різноманітні особливості взаємовідносин як людей різної етнічної приналежності, так і цілих національних держав. Адже людина живе у певному культурно-мовному соціумі, в якому діють багатоманітні ієрархічні організовані зв'язки між людьми, які ґрунтуються саме на лінгвістичній основі – мовному середовищі [1, с. 15, 35].

Як ми вже зазначали вище, особливе місце в контексті розкриття нашої теми посідає художній переклад, адже він має у своєму змісті найбільш потужний і складний за всіма своїми чинниками "культурний компонент". На думку фахівців, художній переклад – це одна з найважливіших складових лінгвістичної міжкультурної комунікації [4, с. 41].

Що стосується постаті перекладача, то він виступає, по-суті, в ролі передавальної ланки між двома іншомовними культурами. І тут відкривається часто наскільки глибоке значення цієї самовідданої і благородної праці, що перекладач стає в один ряд з власне автором оригіналу, а то й перевершує його [6, с. 59].

Головна мета – взаємопроникнення і взаємозбагачення культур, незважаючи на всі лінгво-

етнічні бар'єри, може бути досягнута лише тоді, коли перекладач буде, так би мовити, викладатися у своїй роботі до кінця і високо підняти планку творчості. Цього настійливо вимагає те, що в художньому перекладі (а особливо – поетичному) відразу постають проблеми точності і буквализму. Тобто, можна перекласти будь-який текст дуже точно і дуже буквально, однак, це не буде мати нічого спільного ні з літературою, ні з культурою, ні, нарешті, із стилем та манерою письма автора. Аби цього не трапилось, перекладач повинен у буквальному розумінні слова впроваджувати себе в культуру чужого етносу і засобами своєї власної культури, у поєднанні з художньою уявою, об'єднувати у перекладі образні і семантичні особливості оригіналу з традиційними формами власної рідної мови та притаманною їй образною символікою. І головне – вгадати і постаратися передати дух і сутність оригіналу [9, с. 97–98]. Якщо проаналізувати структуру "лінгвоетнічного бар'єру", то слід зазначити, що він складається з низки різнорідних чинників. Але слід вказати, насамперед, на розбіжність системи вихідної (початкової) мови далі-(ВМ) і системи перекладеної мови, тобто мови, на яку перекладають (далі ПМ). Зазначена розбіжність проявляється, в першу чергу, в неспівпадінні мовних норм, тобто "узусів"¹ носіїв ВМ і ПМ. На практиці культура більшою чи меншою мірою інтегрується у мові чи стереотипах мовної поведінки, які мають змішану лінгвокультурну природу [8, с. 38]. Практика засвідчує, що у структурі лінгвоетнічного бар'єру всі чинники діють одночасно. Разом з тим, слід мати на увазі, що система і норма мови пов'язані з культурою не напряму, а опосередковано. Оскільки духовна культура кожного народу (нації) виражається у його рідній мові, то система і норми мови здійснюють вплив на цю культуру. Відмінності мовних систем носіїв ВМ і носіїв ПМ можуть зробити дослівний переклад неможливим. Так, зокрема, на протиставленні двох мовних категорій, однієї з яких немає в іншій мові, побудований зміст багатьох художніх творів. Тут діє складний механізм адаптації текстів, втілених у різномовні форми, але споріднених за своїм змістом. Тобто тут діє своєрідний фільтр рідної мови. Він пропускає те, що реально існує у мові і функціонує у мовленні, і "відфільтровує" ті елементи, які реально у даній мові не існують і у мовленні не вживаються [13, с.26]. На практиці, як зазначають фахівці-лінгві-

сти, внаслідок відмінностей у нормі та узусі ВМ і ПМ відмова від використання у перекладі найбільш близького за змістом відповідника слову оригіналу відзначається регулярно. Ось такі приклади для ілюстрації: Constellation Milky Way: "Молочний шлях" у перекладі з англійської. А в українців назва цього сузір'я – "Чумацький шлях": така назва склалася історично – це був зор'яний орієнтир для українських чумаків, які їздили в Крим по сіль. Або наступне: To be born with a silver spoon in the mouth. А українською мовою – "народитися в сорочці", а не "з срібною ложкою в роті", як у англійців. Нерідко використання найточнішої відповідності цілком можливе, але більш узуальним виявляється інший варіант. Так, наприклад, в англійському оригіналі: "East or West home is best (буквально – "Схід чи захід, а вдома найкраще"). Для порівняння – український відповідник: "В гостях добре, а вдома краще". І далі ще такі характерні приклади:

– Mother tongue: буквально – "язик" (анатомічний орган рота), а українською вживаємо у значенні – "рідна мова".

– To learn by heart: буквально – "вчити серцем", українською – "вчити напам'ять".

– Mother in law – мати "за законом", а українською – "свекруха".

– Son in law – "син за законом", українською – "зять".

Daughter in law – "донька за законом", українською – "невістка".

Властиво те, що фрази у нашій мові у значній мірі більш стереотипні. А поняття "стереотипу" тісно пов'язане з поняттям "узусу", який відображає мовні звички носіїв цієї мови. Саме у сфері узусу найбільш яскраво проявляється зв'язок мови і культури. Так, на думку відомого вченого-лінгвіста Ю. С. Степанова, принципи відбору мовних засобів із загальнонаціонального мовного здобутку та їх організація лежать у сфері соціального, "не в мові, а поза нею, в організації самого суспільства" [16, с. 24].

Слід зазначити, що при перекладі художньої прози, а саме в ній домінує вплив культурного компоненту в етнолінгвістичному бар'єрі, який є предметом розгляду у нашій статті, виникають основні труднощі. Так, відтворення тут оригіналу при перекладі узуально нерівноцінними засобами спотворює стилістичні параметри тексту. Розходження узусів, діючих у структурних носіях лексики ПМ, стосується не лише особливостей вживання окремих слів з культурним компонентом. Вони діють також в стійких словосполученнях, особливо – в специфічно національних

¹ Узус (лат. usus "застосування, звичай, правило") – загальноприйняте носіями даної мови вживання мовних одиниць, (слів, стійких зворотів, форм, конструкцій). Поняття тісно пов'язане з поняттями мовної норми і мовної системи.

фразеологізмах. Як одну із специфічних ознак останніх, фахівці вказують на їх "неперекладаність". Однак, ця ознака вже знаходиться в іншій площині досягнення цілі (адекватного перекладу), оскільки "буквальний" зміст, тобто пряме номінативне значення слів, що входять до складу ідіом, вже не сприймається носіями мови. Частіше за все це відбувається внаслідок втрати реалії, що виражається конкретним словом, наприклад:

– *A saintis words and cat's claws* (буквально – "святі слова і котячі кігті. – Українському аналогу відповідає вислів: "м'яко стеле та твердо спати").

– *To keep changing one's mind* (буквально – "змінювати думку занадто часто". Аналог в українців: "П'ять п'ятниць на тиждень").

– *Pie in the sky* – "пиріг у небі". Це означає щось реально недосяжне, що в підсумку спонукає до чогось дійсно доступного – за українським висловлюванням: "Краще синиця в руці, ніж журавель в небі".

– *To keep body and soul together* (буквально – "тримати тіло і душу разом". А українська аналогічна фраза має такий зміст: "Ледве зводити кінці з кінцями").

Отже, як можна переконатися на конкретних прикладах, у фразеологізмах з етнокультурним компонентом значення виражають особливі риси народу, його пристрасі та національні звичаї.

У світлі вищесказаного що хотілося б додати про згадуваний нами "узус". Основне тут те, що він має розглядатися як сутнісна форма правил мовної поведінки людини. Їх дотримання являє собою необхідну передумову для того, аби вона – ця сутнісна форма стала елементом суспільної практики у такій делікатній сфері і адекватно сприймалася суспільством.

І ще про один важливий чинник лінгвоетнічного бар'єру – розходження преінформаційних запасів носіїв ВМ і ПМ. Він виникає у зв'язку з недостатністю у носіїв ПМ спектру знань, які створюють культурно-історичне тло твору на ВМ. Іншими словами, зазначений чинник пов'язаний із розходженням запасів етнолінгвістичних знань, що використовуються при сприйнятті та інтерпретації текстів.

Кожний із факторів (чинників) культурного компоненту лінгвоетнічного бар'єру має свою специфіку, свої "антикомунікативні" властивості. Це перешкоджає спілкуванню носіїв ВМ і ПМ без участі якогось мовного посередника. Відповідно і нездійснена належним способом нейтралізація того чи іншого із цих чинників по-різному (з різною негативною силою) відбивається на двомовній комунікації з перекладом, на його

якості. І перекладачеві доводиться долати лінгвоетнічний бар'єр, зіштовхуючись з одвічною проблемою перекладу, безпосередньо пов'язаною з таким завданням, як адекватне відтворення національних особливостей оригіналу. Радикальним способом вирішення даного питання є, знову ж таки, спосіб адаптації. Суть його полягає в тому, що в процесі літературної комунікації мовного контакту, так би мовити, "відправника" і "отримувача" за допомогою літературного тексту перекладач зближує дві контактуючі соціально-культурні сфери. Художній твір, як продукт однієї із сфер його відображення, потрапляючи в іншу, чужу сферу пристосування, адаптується до семантичних і стилістичних структур тексту оригіналу. Таку адаптацію прийнято називати лінгвістичною [13, с. 52].

Таким чином, у процесі якісного, фахового перекладу адаптується, в першу чергу, те, що заважає розумінню оригіналу і що вже в адаптованому вигляді не спотворює образну систему твору. Адаптація, в основі якої лежить пристосування художнього твору до відображення об'єктивної дійсності в залежності від соціально-культурних умов суспільного буття народу (нації), на мову якого здійснюється переклад, називається соціально-культурною адаптацією твору. Вона тісно пов'язана з еквівалентністю соціально-культурних ситуацій. Її мета – динамічна еквівалентність між висловлюваннями оригіналу і перекладу [10, с. 161].

Висновки. На заключення, підсумовуючи висвітлене у статті, ми приходимо до висновку, що кваліфікований перекладач повинен приступати до перекладу складних текстів лінгвоетнічного характеру лише за умови наявності в нього спеціальної підготовки для роботи над ним.

Ми переконалися в тому, що необхідність нейтралізації кожного з чинників лінгвоетнічного бар'єру детермінується його власною "антикомунікаційною" специфікою. Сутність останньої виражається у тих перешкодах для двомовної комунікації з перекладом, які виникають у випадках, коли той чи інший чинник лінгвоетнічного бар'єру не нейтралізований чи нейтралізований недостатньо мірою.

Узагальнюючи викладений у пропонованій статті матеріал, маємо відзначити, що в лінгвоперекладацькій роботі проблема адекватної передачі відображених у відповідних текстах елементів національної культури – найбільш складний і ще недостатньо вивчений компонент перекладацької діяльності. Це все має бути предметом подальших досліджень вчених-лінгвістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Актуальні питання вітчизняної етнополітики: шляхи модернізації і врахування міжнародного досвіду. К., 2004. 312 с.
2. Боднар А.Я., Верещагіна Т.О., Проблеми міжкультурної комунікації у викладанні іноземної мови ВНЗ. *Наукові записки. Т. 71. Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота*. Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2007. С. 16–18.
3. Гончаренко Т.Е. Нетецкая Т.Н. Практические методики обучения аспектам межкультурной коммуникации на занятиях английского языка. *Образование в многокультурном обществе: традиции и инновации* : материалы V Междунар. сем. Симферополь, 2006. С. 73–74.
4. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003. 288 с.
5. Жайворонок В.В. Українська етнолінгвістика. К., 2007. 262 с.
6. Кияк Т.Р., Науменко А.М., Огуй О.Д. Теорія і практика перекладу. Німецька мова. Вінниця, 2006. 592 с.
7. Кияк Т.Р. Фахові мови як новий напрям лінгвістичного дослідження. *Іноземна філологія*. Львів, 2009. Вип. 121.
8. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця, 2003. 448 с.
9. Макаров В. Лингвистические аспекты межкультурной коммуникации в проблематике художественного перевода. *Этничность и власть* : материалы VI Междунар. семинара (14–16 мая 2007 г., г. Ялта, Алушка). Симферополь, 2008.
10. Найда Юджин А. К науке переводить. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978.
11. Празький лінгвістичний гурток. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 томах, т. 2. К., 2007.
12. Ребрій О.В. Евристичний підхід до прийняття рішень в перекладі. *Філологічні трактати: науковий журнал*. Суми: СумДУ, 2010. Т. 2, вип. 1. С. 147.
13. Ризун В.В. К вопросу о социально-культурной адаптации художественного произведения. *Теория и практика перевода*. К., 1982.
14. Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации. М., 2005. 310 с.
15. Соціальна і гуманітарна політика: підручник / (авт. кол.: В. П. Трощинський, В.А. Скуратівський, М.В. Кравченко та ін.) ; за заг. Ред. Ю.В. Ковбасюка, В.П. Трощинського. К. : НАДУ, 2016. С. 453–455.
16. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания. 2-е изд., перераб. М., 1975. 271 с.
17. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. К. : Гол. Редакція УРЕ, 1979. Т.4. Есперанто. С. 53.
18. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. К. : Гол. Редакція УРЕ, 1981. Т.6. Лінгвістичний закон. С. 178.
19. Хайдеггер М. Бытие и время = Sein und Zeit. Харьков : Фолио, 2003.

HANDLING DIFFICULTIES OF TRANSLATING IDIOMS AND METAPHORS

ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ ІДИОМ ТА МЕТАФОР

Опир М.,

orcid.org/0000-0002-0233-7227

*Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages
Lviv National Environmental University*

Dobrovol'ska S.,

orcid.org/0000-0002-2389-4890

*Candidate of Economic Sciences, Acting Associate Professor,
Chief of the Department of Foreign Languages
Lviv National Environmental University*

Panchyshyn S.,

orcid.org/0000-0001-9444-4232

*Senior Lecturer at the Department of Foreign Language
Lviv National Environmental University*

The article outlines peculiarities and difficulties faced by translators when dealing with idioms and metaphors. Idioms and metaphors are of wide use in any language and a skillful translator should be accurate in translating them in order not to impair the effect of such phrases as their aim is to make language more vivid, more expressive and bright. A particular attention is paid to the skills and competences translators need to develop in order to provide the adequate translation of phraseological units. They should well know rules of the language, as well as the reality in the society of the language carriers, because these factors significantly influence the pragmatic aspect of translation and show the translator's proficiency. The work describes methods and techniques which can be used to provide an adequate translation, as well as commandments for professional translators. Among the most used methods, the following are worth consideration, namely descriptive translation, searching equivalent in the target language, equivalent idiom, absolute equivalents, relative equivalent. The authors provide several examples of using the different ways of translating idioms and metaphors from the English language into Ukrainian. A great focus is made on the cultural component which significantly influences the essence and idea of idioms and therefore, should be considered in translating. In that context, the work outlines two models of developing profession competence of translators. Comparison of the two models confirms their intention to practical aspects of translation by highlighting in particular the personal skills that a translator should develop. It is however also necessary to pay attention to the explicit ability to achieve equivalence at lexical, semantic, textual (discursive), pragmatic, cultural level that is required from a translator. It is concluded that translation of idioms is rather complicated as it needs developing translation competence and skills, alongside linguistic competence, which is taken to represent knowledge of and ability to use the formal resources from which well-formed, meaningful messages may be assembled and formulated.

Key words: idiom, metaphor, source language, target language, phraseological unit, translation.

У статті окреслено особливості та труднощі, з якими стикаються перекладачі при роботі з ідіомами та метафорами. Ідіоми та метафори широко вживаються у різних мовах, і перекладач повинен бути особливо уважним при їх перекладі, щоб не зруйнувати очікуваний ефект від вживання таких фраз, оскільки їхня мета – зробити мову яскравішою, виразнішою та живою. У роботі особливу увагу приділено навичкам і компетенціям, які необхідно розвивати перекладачам, щоб забезпечити адекватний переклад фразеологічних одиниць. Вони повинні добре знати правила мови, а також реалії суспільства носіїв мови, оскільки ці фактори суттєво впливають на прагматичний аспект перекладу та свідчать про майстерність перекладача. У роботі описуються методи та прийоми, які можуть бути використані для забезпечення належного перекладу та основні постулати професійних перекладачів. Серед найбільш використовуваних методів варто звернути увагу на такі як описовий переклад, пошук еквівалента в цільовій мові, використання фразеологічного аналога, абсолютний еквівалент, та відносний еквівалент. Автори статті пропонують кілька прикладів використання перелічених способів перекладу ідіом і метафор з англійської мови на українську. Велика увага приділяється культурному компоненту, який суттєво впливає на зміст та ідею ідіом, а отже, має бути врахований при їх перекладі. У цьому контексті в роботі окреслено дві моделі розвитку професійної компетентності перекладачів. Порівняння двох моделей підтверджує їхню спрямованість на практичні аспекти перекладу, висвітлюючи, зокрема, особисті навички, які має розвивати перекладач. Однак також необхідно звернути увагу на здатність досягти еквівалентності на лексичному, семантичному, текстовому (дискурсивному), прагматичному та культурному рівнях. Зроблено висновок, що переклад ідіом є досить складним завданням, оскільки воно потребує розвитку перекладацької компетенції та навичок, а також лінгвістичної компетенції, яка сприймається як знання та вміння використовувати формальні ресурси, з яких можна зібрати та сформулювати змістовні повідомлення.

Ключові слова: ідіома, метафора, мова оригіналу, цільова мова, фразеологічна одиниця, переклад.

Problem setting. The issues of translation have always been of great concern. Translation requires deep knowledge of grammar, phonetics, history and culture. The translation activity is dependent on a sound knowledge of both languages and cultures, people's traditions, rites, beliefs or behaviors. Translating a text, one should well know rules of the language, as well as the reality in the society of the language carriers, because these factors significantly influence the pragmatic aspect of translation and show the translator's proficiency. Among difficulties of translating a text, a challenging task is to deal with idiomatic expressions. Idioms are of great importance in each language as they make it brighter, more expressive and authentic. Using idioms enriches vocabulary and helps others get better comprehension of the idea.

Translation of idioms is rather complicated as it needs developing translation competence and skills, alongside linguistic competence, which is taken to represent "knowledge of and ability to use the formal resources from which well-formed, meaningful messages may be assembled and formulated" [3, p. 109].

Today, it is considered that translation between two languages is mostly a matter of cultural transfer and mediation. Developing translation competence is intrinsically connected with learning both the source language and the target language culture. The linguistic and cultural differences identifiable between the source language and the target language are equally important, and cultural conflicts between the representatives of the respective groups are more difficult to handle by a translator than the differing linguistic structures or inherent patterns. This is why the translator should master both linguistic and intercultural competences in the two languages, along with proactive attitudes, as well as sound knowledge of history, economy, and politics of the countries or ethnic groups involved.

Analysis of recent scientific papers. The problem of translating idioms is considered in the works of both domestic and foreign scientists, particularly O.I. Bilodid, L.P. Bilozerska, A.S. Diakov, V.I. Karaban, I.V. Korunets, Z.B. Kudelko, Lakoff, Maasen, Avădanei, Chițoran, Toury, Campbell and others.

Many researchers stress on the significant impact of culture on metaphors and idioms. According to Lakoff and Johnson, "a culture may be thought of as providing, among other things, a pool of available metaphors for making sense of reality" and "to live by a metaphor is to have your reality structured by that metaphor and to base your perceptions and actions upon that structuring of reality." [7, p. 12]. The premise of these two forefathers of the "concept-

tual metaphor" theory is that metaphor is not only a stylistic feature of language but that thought itself is metaphorical in nature.

The aim of the paper. The work is devoted to studying the problems of translating English idioms and metaphors into Ukrainian and skills which are necessary to succeed in that activity.

The research aims to study the essence, to define the peculiarities and outline the methods of translating idiomatic expressions.

Presenting the main material. To get better comprehension of the notion of idiom, the definitions of the concept are worth analyzing. P. Simpson says that idioms come from metaphors which have become phrases [11, p. 53]. According to Palmer, idiom is like a group of words or phrase that cannot be understood by the combination of the word themselves [10, p. 71]. Some researchers consider that idioms are expressions or phrases, which meanings differ from the immediate meaning of each separate word making the phrase [14]. For instance, the English idiom "milk and water" has the direct meaning "молоко і вода", but the idiom is translated as "щось пусте, беззмістовне (життя, книга, розмова)"; "hammer and tongs" having the direct meaning "молоток та щипці", but the idiom is translated as "з усієї сили". To grasp the idea of idioms, one should know the context it is used in. Many idioms which are currently used in communication can be found in the works of one of the most famous playwrights William Shakespeare, e.g. "something is rotten in the state of Denmark" – "щось трапилося, щось не так"; "one fell swoop" – "одним махом"; "flesh and blood" – "плоть і кров"; "vanish into thin air" – "розчинитися в повітрі"; "brevity is the soul of wit" – "стислість, сестра таланту". One more example is found in the novel "The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde" by Robert Louis Balfour Stevenson, i.e. the idiom "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" is used to mean a person who changes his/her behavior from kind to evil ("людина-перевертень, в якій перемагає то добро, то зло").

Different researchers say that metaphors are essential for our perception of reality, helping us apprehend new concepts by using familiar domains. These are used to explain an unknown situation when other linguistic devices prove powerless or at least insufficient. According to Avădanei, metaphor is present in "absolutely all perceived dimensions of human existence" being not a matter of words but rather conceptual in nature [1, p. 16]. It serves as the primary mechanism helping people comprehend abstract concepts and perform abstract reasoning. Maasen and Weingart define metaphors as "messengers of

meaning”, a phrase which can be likewise assigned to idioms as they both describe complex entities in condensed form [8, p. 9]. Lakoff says that metaphors “allow us to understand a relatively abstract or inherently unstructured subject matter in terms of a more concrete or at least more highly structured subject matter.” [6, p. 245].

In Chițoran’s view, speakers of different communities are characterized by cultural differences which should be considered, especially when these speakers / language users come in contact. Communities differ in their environment, climate, cultural development, etc., but basically, human societies are linked by a common biological history. The objective reality in which they live is definitely not identical but it is by and large similar [4, pp. 69-70]. Nevertheless, our world is made up of things we deal with every day. Thus, we need to communicate about them, and to position ourselves in relation to these things, people or objects. It is a feature that is typical of all human societies, and therefore different language systems are translatable, as the perception of human reality is characteristic of all humans regardless of the culture they belong to.

As to translation of metaphors, an interesting theory is provided by Nili Madelblit, i.e. the ‘Cognitive Translation Hypothesis’, according to which two types of conditions in the translation process are identified, namely Similar Mapping Condition (SMC) and Different Mapping Condition (DMC). Madelblit states that “the difference in reaction time is due to a conceptual shift that the translator is required to make between the conceptual mapping systems of the source and target languages”, and this is the reason why metaphorical expressions are more complicated and time-consuming to translate if they refer to a different cognitive domain as compared to that of the equivalent expression in the target language [9, p. 493]. Thus, a translator’s task is getting more difficult when they have to look for a different conceptual mapping (a different cognitive domain) for a metaphorical expression. A different cognitive equivalent for metaphors in the source language that has to be identified in the target language makes the translator’s work much more intricate, and the result, in the second situation of different mapping condition, may very rarely be a metaphor. Most often, it is a paraphrase, a simile, a footnote (the translator’s explanation of the concept, or altogether omitted).

A lot of idioms and metaphors are used in everyday life and the speakers pay no attention that the word by word translation doesn’t express their intended original sense. To reach maximum adequacy of translating idioms and metaphors from English into Ukrainian, a translator should be skillful to apply different meth-

ods and techniques of translation. Among the most used methods, the following are worth consideration. *Descriptive translation* is the method which can be used if no equivalent is found in the target language (e.g. “a cat is out of the bag” – “ні для кого не секрет”; “keep one’s nose clean” – “триматися подалі від гріха”; “to cut off with a shilling” – “залишити без спадку”; “a white elephant” – “непотрібний подарунок, обуза”; “make two bites of the cherry” – “ділитися чимось дуже малим”). *Searching equivalent in the target language* is another method used in case the two languages have borrowed the idiom from the same source (“at any price” – «будь-якою ціною»; “an early bird” – “рання пташка”; “hang by a hair” – “висіти на волосині”; “the tip of the iceberg” – “вершина айсберга”; “a needle in a haystack” – “голка в стозі сіна”; “there is no smoke without fire” – “немає диму без вогню”; “strike while the iron is hot” – “куй залізо, поки гаряче”). One more method is to use the *equivalent idiom* in the target language with involves different images to carry the same meaning. Such method is mostly used to translate proverbs, e.g. “an early bird catches the worm” – “хто рано встає, тому Бог дає”; “as the tree so the fruit” – “яблуко від яблуні недалеко падає”; “better an egg today than a hen tomorrow”, “better one small fish than an empty dish” – “краще синиця в руках, ніж журавель в небі”, “better be born lucky than rich” – “не народись красивою, а народись щасливою”. *Absolute equivalents* are used in case of international idioms: “have a place in the sun” – “мати місце під сонцем”; “have a roof over your head” – “мати дах над головою”; “a gentleman’s agreement” – “джентльменська угода”; “a wolf in sheep’s clothing” – “вовк у овечій шкірі”; “all’s well that ends well” – “все добре, що добре закінчується”; “better late than never” – “краще пізно, ніж ніколи”. A *relative equivalent* is used when idiom is slightly changed when translating from English into Ukraine, e.g. “a driving force” – “рушійна сила”; “all is not gold that glitters” – “не все те золото, що блищить”; “one’s heart stands still” – “серце завмерло”; “be as busy as a bee” – “трудитися, як бджола”; “and so on and so forth” – “і так далі, і тому подібне”; “appearances are deceptive” – “зовнішність оманлива”.

Hence, as Toury noted, a translator is faced with at least two languages and two cultures / cultural traditions and patterns [13, pp. 83-100]. The inherent cultural aspects that are found in a source text must be treated with utmost care in order to find the most appropriate rendering into the target language, employing the right techniques. In that context, one should mention the Campbell’s research based on applied linguistics methodologies. He analysed translation com-

petence of non-native speakers' translation from their mother tongue into English. Following his data analysis and interpretation, Campbell designed a three-layered model of translation competence: 1) *textual competence* (the ability to produce target language texts with "structural features of formal, written English"); 2) *disposition* (translators' behaviors in choosing different words when contracting target language texts). The parameters he advances are: persistent vs capitulating; and prudent vs risk-taking. Combinations of the above categories will create four types of disposition: a) persistent and risk-taking; b) capitulating and risk-taking; c) persistent and prudent; d) capitulating and prudent; 3) *monitoring competence*, consisting of two sub-categories: self-awareness, and editing [2, p. 73]. Nevertheless, this model overlooks the essential issue of translation equivalence (grammatical, semantic, pragmatic, cultural, etc.). In particular, the cultural and pragmatic characteristics of different languages are extremely important, even for the very speakers of a certain language.

Another model was proposed by Sofer, who brought forward ten commandments for professional translators: 1. A thorough knowledge of both source language and target language; 2. A thorough "at-homeness" in both cultures; 3. Keeping up with changes in the language and being up-to-date in all of its nuances and neologisms; 4. Always translating from another language into one's native language; 5. Being able to translate in more than one area of knowledge; 6.

Possessing ease of writing or speaking and the ability to articulate quickly and accurately, either orally or in writing; 7. Developing a good speed of translation; 8. Developing research skills, being able to retrieve reference sources needed in producing high quality translation; 9. Being familiar with the latest technological advances; 10. Being able to understand the type of potential one's language specialty has in a certain geographic area [12, pp. 33–37].

When comparing the two models, their intention to practical aspects of translation is vividly observed by highlighting in particular the personal skills that a translator should develop. It is, however, also necessary to pay attention to the explicit ability to achieve equivalence at lexical, semantic, textual (discursive), pragmatic, cultural level [5, pp. 104–113] that is required from a translator.

Conclusions. To sum up, translating idioms and metaphors is apparently a complicated task. A choice of the appropriate kind of translation depends on peculiarities of the idiom which should be understood and which essence should be transferred in the target language. Idioms and metaphors are of wide use in any language and a skillful translator should be accurate in translating them in order not to impair the effect of such phrases as their aim is to make the language more vivid, more expressive and bright. To conclude, the principal aspect in translating such lexical units is to consider the equivalent of an idiom or a phraseological unit when passing it in another language.

BIBLIOGRAPHY:

1. Avădanei, Șt. (1994). *La început a fost metafora*. Iași: Virginia.
2. Baker, M. (1992). *Other words. A coursebook on translation*. London – New York: Routledge.
3. Campbell, S. (1998). *Translation into the Second Language*. New York: Addison Wesley Longman.
4. Common European Framework of Reference for Languages (2001). December 11, 2015. Retrieved from http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf. (Accessed 10 October 2022)
5. Chitoran, D. (1973). *Elements of English Structural Semantics*. Bucuresti: E.D.P. Translation of metaphors and idioms – mission impossible?
6. Katan, D. (2004). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
7. Lakoff, G. (1993). *The Contemporary Theory of Metaphor*. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
9. Maasen, S., & Weingart, P. (1995). *Metaphors – messengers of meaning. A contribution to an evolutionary sociology of science*. *Science Communication* 17, pp. 9–31.
10. Mandelblit, N. (1996). *The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory*. In M. Thelen, & B. Lewandowska-Tomaszczyk (Eds.), *Proceedings of the Maastricht Session of the 2nd International Maastricht-Łódź Duo Colloquium on "Translation and Meaning" Part 3* (pp. 483–495). Maastricht: Hogeschool Maastricht, School of Translation and Interpreting.
11. Palmer, F. R. (1981). *Semantics*. Cambridge University Press.
12. Simpson, P. (2004). *Stylistics. A resource book for students*. London and New York: Routledge.
13. Sofer, M. (1996). *The Translator's Handbook*. Rockville, MD: Schreiber Publishing.
14. Toury, G. (1978). *The nature and role of norms in literary translation*. In J.S Holmes et al. (eds) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, pp. 83–100.
15. URL: <https://uk.profpereklad.ua/osoblivosti-perekladu-idiom/> (Accessed 10 October 2022).

TRANSPOSITION APPLICATION IN THE UKRAINIAN TRANSLATION OF "CORALINE" BY NEIL GAIMAN

ЗАСТОСУВАННЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАНСПОЗИЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ «КОРАЛІНИ» НІЛА ГЕЙМАНА

Ostapenko S.A.,

orcid.org/0000-0002-3915-4854

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

*Head of the Department of Foreign Philology, Ukrainian Studies and Social and Law Disciplines
Mykhailo Tuhon-Baranovskyi Donetsk National University of Economics and Trade*

The objective of the article is to study the transformation of transposition application which allow the translator to reproduce a foreign text as accurate as possible, taking into account the principle of similarities and differences of two languages.

The research is based on "Coraline" by Neil Gaiman and its Ukrainian translation performed by O. Mokrovolskyi.

The main scientific results are obtained applying a set of general scientific and special methods of research, namely: analysis and generalization of scientific literature on the problems of translation transformations; theoretical generalization, analysis and synthesis; comparative, descriptive, contrastive, and analytical methods.

Having studied the available literature on this issue, the author states that as a result of transposition in translation, words can either move from one part of speech to another (full transposition) or remain within the same part of speech (partial transposition), changing only certain formal-grammatical functions performed by different grammatical categories of each part of speech.

The analysis made it possible to reveal the different types of full and partial transpositions application in the translation of "Coraline" by Neil Gaiman into Ukrainian. The most frequent are nominalization and adverbialization, which O. Mokrovolskyi uses while adjectives and non-finite forms of verb rendering with the help of a noun and an adverb. It is also stated that the absolute majority of transpositions are interdirectional, when parts of speech of the source language and the target language are interchanged.

It is illustrated that transposition of parts of speech in literary translation is accompanied by transformations of other types: adding or omission of words, concretization and generalization of the meaning of words, restructuring the sentences, etc. Due to the fact that both English and Ukrainian languages contain multifunctional grammatical forms and syntactic constructions, transpositions in their pure form are rare. Adequacy of the translation is achieved thanks to the complex application of translation transformations, including transpositions.

Key words: transposition, nominalization, adverbialization, adjectivation, verbalization, interdirectionality.

Метою статті є дослідження застосування трансформації транспозиції, яка дозволяє перекладачеві максимально точно відтворити іншомовний текст з урахуванням принципу подібності та відмінності двох мов.

Дослідження базується на творі «Кораліна» Ніла Геймана та його українському перекладі О. Мокровольського.

Основні наукові результати отримано із застосуванням комплексу загальнонаукових і спеціальних методів дослідження, а саме: аналізу та узагальнення наукової літератури з проблем перекладацьких трансформацій; теоретичного узагальнення, аналізу і синтезу; порівняльного, описового, порівняльного та аналітичного методів.

Вивчивши наявну літературу з питання дослідження, автор стверджує, що в результаті транспозиції в перекладі слова можуть або переходити з однієї частини мови в іншу (повна транспозиція), або залишатися в межах однієї частини мови (неповна транспозиція), змінюючи лише певні формально-граматичні функції, які виконують різні граматичні категорії кожної частини мови.

Аналіз дав змогу виявити різні типи застосування повних і неповних транспозицій у перекладі «Кораліни» Ніла Геймана українською мовою. Найпоширенішими є номіналізація та адвербалізація, які О. Мокровольський вживає при відтворенні прикметників і неособових формах дієслова за допомогою іменника та прислівника. Також зазначено, що абсолютна більшість транспозицій є взаємоспрямованими, коли частини мови мови оригіналу та мови перекладу взаємозамінюються.

Проілюстровано, що транспозиція частин мови в художньому перекладі супроводжується трансформаціями інших видів: додаванням або вилученням слів, конкретизацією та узагальненням значення слів, перебудовою речень тощо. У зв'язку з тим, що як англійська, так і українська мови містять багатофункціональні граматичні форми і синтаксичні конструкції, транспозиції в чистому вигляді зустрічаються рідко. Адекватність перекладу досягається завдяки комплексному застосуванню перекладацьких трансформацій, у тому числі транспозиції.

Ключові слова: транспозиція, номіналізація, адвербалізація, ад'єктивація, вербалізація, взаємоспрямованість.

Problem statement. In recent years, intensive development has been observed in the field of translation studies. The reasons for this are the development of international relations, globalization, and tendency

towards integration. Literary translation is one of the best manifestations of interliterary and intercultural interaction. Fiction translation can be considered an art, because the aesthetic effect of the translated text

is achieved by painstaking creative work, which consists in the successful selection and apt application of linguistic means. This type of translation requires a sophisticated artistic taste of the translator, a broad outlook, and perfect command of both foreign and native languages.

One of the main tasks of a translator is the ability to apply translation transformations adequately so that the target text reveals the essence of the original text as accurately as possible. Translation transformations are interlanguage transformations, rearrangement of elements of the source text, operations of re-expression of meaning or paraphrasing in order to achieve a translation equivalent.

Transposition of parts of speech is one of the types of translation transformations, which is used due to the various linguistic and speech differences of the English and Ukrainian languages. It is the transition of a word from one lexical-grammatical class or category to another in the process of translation [2] and is used to achieve translation adequacy. Full transposition of the word in the target sentence determines its transition due to translation to another part of speech. Partial transposition is associated with intercategory transitions within the same part of speech.

Analysis of recent research and publications.

Comparing the texts of the source language and target language, it can be noted that some fragments of the source text are translated word-for-word, and some – with a significant deviation from the literal correspondences. Particularly attention-grabbing are those places where the target text is not at all similar to the derivative in terms of its linguistic characteristics. So, in our linguistic consciousness there are some possible correspondences, deviations from which we perceive as interlanguage transformations. Transposition, as one of the common types of transformations, plays an important role in the structuring of sentences and the formation of categories of the translated text and expands the expressive possibilities of the target language, since the semantic and stylistic structure of the sentence is often enriched as a result of transposition. Transposition technique is applied in order to achieve the adequacy of the translation. The issue of translation adequacy and related problems are researched in the works of such scientists as Z. Hetman, A. Hudmanian, V. Demetska, R. Zorivchak, V. Karaban, T. Kyiak, N. Klymenko, S. Maksimov, M. Novikova, O. Cherednychenko and many others.

Such researchers as V. Karaban, T. Kyiak, L. Naumenko, A. Hordieieva pay attention to the reasons for using different types of transformation in general and K. Nedbailo, S. Ostapenko – transposition in particular.

The need to transpose parts of speech when translating from English to Ukrainian is due, first of all, to differences in the systems of the two languages, which are explained by a number of factors, namely: the Ukrainian language may lack a grammatical category characteristic of the English language; linguistic categories that exist in both languages do not completely coincide in terms of meaning; the norms of combining units in two languages are often different; the syntactic structures of the English and Ukrainian languages is often different. So, due to objective reasons, transpositions occur because of differences in the grammatical structure of two languages.

The story “Coraline” was not an object of many scientific researches. Such linguists as O. Naumchyk, O. Krekhelieva study it from the literary point of view. O. Mokhnachova investigates artistic features of the story, the study of which should be aimed at increasing the reading level interest of students. L. Cheban analyses strategies of narratology applied by O. Mokrovolskyi in the translation of “Coraline”.

However, the problem of grammatical transformations in general and transposition application in particular remains relevant, as transformations at any level are an integral part of translation activities and any professionally performed literary translation includes certain types of transformations used in order to improve the level of translation competence.

The **purpose** of the article is to study the transformation of transposition application that allows the translator to reproduce a foreign text as accurate as possible, taking into account the principle of similarities and differences of two languages.

The research is based on “Coraline” by Neil Gaiman and its Ukrainian translation performed by O. Mokrovolskyi.

The main scientific results are obtained applying a set of general scientific and special methods of research, namely: analysis and generalization of scientific literature on the problems of translation transformations; theoretical generalization, analysis and synthesis; comparative, descriptive, contrastive, and analytical methods.

The outline of the main research material. In translation studies, it is stated that the object of translation is a specific work (original text), on the basis of which another work is created in another language (translated text). Achieving the "translation adequacy" requires from the translator to perform numerous and qualitatively interlingual transformations – the so-called translation

transformations – in order for the translation text to convey all the information contained in the source text.

Despite the fact that until now the concept of transformation is interpreted by linguists ambiguously, in general terms, translation transformation is defined as a transformation that can be used to make the transition from original units to translation units.

All the transformations, despite the existing variety of classifications, most linguists divide into two main ones: grammatical and lexical ones. Moreover, one must take into account the fact that often these two types of transformations are combined with each other. The distinguishing of these translational transformations is carried out on the basis of various reasons that cause these transformations.

The need for grammatical transformations is caused, first of all, by the difference in the structure of two languages, which manifests itself in full or partial discrepancies.

The notion of transposition is considered as one of the different types of translation transformations. In our study, the transposition in the process of literary translation is understood as the replacement of the word forms of the source language with the word forms of the target language, which differ in grammatical meaning, part of speech characteristics and/or lexical-grammatical categories. As a result of transposition in translation, words can either move from one part of speech to another or remain within the same part of speech, changing only certain formal-grammatical functions performed by different grammatical categories of each part of speech. Various types of transpositions are applied in order to transfer the semantic and stylistic features of the corresponding source language lexemes with target language lexemes adequately, taking into account their speech features, norms and traditions of communication.

In the case of full transposition, the word of the original sentence is replaced in the translation with a word of another part of speech. In the case of partial transposition, there is a replacement of grammatical forms characteristic of certain grammatical categories, in particular, the categories of gender, number, tense, and the syntactic function of the derived unit may change without changing its part of speech.

The classification of words by parts of speech cannot be considered only grammatical, but also has its own lexical side. The meaning of each word is associated in our consciousness with belonging to one of the lexical-grammatical classes (parts of speech), since the categorical meaning of a part of speech is present in the content of any word [5].

Transposition proves that each part of speech has its own categorical meaning, which, despite the transition to another part of speech, is usually preserved in the semantic structure of the word of the translated sentence. By establishing connections between separate parts of speech, the process of transposition contributes to the selection of the general meaning of the class of units that are translated into another class, as well as the general meaning of the class into which the derived sentence of the source language is transposed. The main role in the translated text is played by the meaning of the transposed word of the target language text. Thus, transposition into the class of nouns leads to the dominant position of the meaning of objectivity, transposition into the class of adjectives leads to the focus of the characteristic, attributive meaning, and transposition into the class of verbs – to the emphasis of the meaning of the process or action. As a rule, the semantic connection between the original and transposed language units is preserved, only some partial semantic shifts occur, which are of a different nature and are caused by the categorical meaning of the corresponding part of speech [3].

Depending on the category to which or the function of which the word (its base) is transferred, K. Nedbailo [4] notes specific processes of transition: substantivation (that is, transition to the class of nouns); adjectivation (transition to the class of adjectives); verbalization (transition to the verb class); adverbialization (transition to the class of adverbs); pronominalization (transition to the class of pronouns).

Let's consider in detail the application of various types of transposition on an example of "Coraline" by Neil Gaiman [7] and its Ukrainian translation performed by O. Mokrovolskyi [1].

Transposition is manifested in translation of "Coralina" in all its types. The most frequent is **nominalization**: *ridiculous* – *безглуздя*, *over-enthusiastic* – *надмірний ентузіазм*, *uncomfortable* – *дискомфорт*, *to be able to read* – *вміння читати*, *being brainy* – *завдяки розуму*, *coaching* – *вишкіл*, *show off* – *позерство*, *gusty and adventurous* – *відважність та серйозність*, *dark* – *темрява*, *to raise* – *поява*, *silly* – *дурість*, *guilty* – *вина*, *grateful* – *вдячність*. In most examples adjectives and non-finite forms of verb are rendered into Ukrainian with the help of a noun.

The **adjectivation** is observed in the following examples: *Matilda's mother and father* – *Матильдиними батьками*, *any difference* – *даремні*, *wire fence* – *дротяним парканом*, *morning* – *вранішня*, *china* – *порцеляновий*, *father's office* – *тато-*

вого кабінету, *pyjama bottoms* – піжамні штани. This is especially common while nouns in the Possessive Case or noun clusters translating.

In the expressions *very good* – дуже смачно, *reverse* – навпаки, *no difficulty* – не важко, *first day at school* – вперше прийшла до школи, *straight* – наввтяжку, *wonderful* – чудово, *speedy* – швиденько, *spellbound* – приголомшено, *the trouble* – найгірше, *second* – вдруге, *whispered* – пошепки, *by halves* – абияк, *slowing down* – повільніше – English nouns and adjectives are rendered into Ukrainian with the help of adverbs, which justifies such type of transposition as **adverbialization**.

And in the examples *into trouble* – устругнути, *don't be daft* – не дурійте, *the suspect* – занідозрили, *softer, quieter* – стих, зм'як, *silent* – мовчав, *breaths* – віддихатися, *a word of warning* – попередити, *hissing noise* – засичало, *the light* – світить, *wrong* – помиляєшся, *grey* – посивіла – **verbalization** is applied (nouns and adjectives are translated by a verb).

In the process of transposition application, the lexical-grammatical class and categorial status of the word and its structural-semantic characteristics change. So, for example, turning into a verb, a noun loses the meaning of objectivity and acquires the meaning of a process, state or action, which is accompanied by a change in the corresponding grammatical categories: it acquires categories of aspect, tense, voice, etc., characteristic of a verb, and its syntactic functions also change. Let's compare:

but the rats in this place are all spies for her – але ці щури в цьому місці всі **шпигують** для неї

The noun *spies* is transposed into the verb *шпигують*. *Spies* in an English sentence is a part of a nominal predicate, in Ukrainian *шпигують* is a simple verbal predicate.

In the next example: *She looked around the room.* – *Дівчинка роззирнулася по кімнаті.* – the pronoun *she* is transposed into the noun *дівчинка*. Differences between a noun and a pronoun – the name of specific objects, phenomena – make the translated sentence more specific than the original sentence: the translator names the character.

Thus, the consequences of transpositions are reflected both on the lexical-semantic, as well as on the morphological and syntactic levels, which function in constant interaction in each national language, as well as when translating from one language to another. The interrelationship of different levels of language in the process of transposition shows that the word does not “live a separate life”, but exists in the full range of its forms and associative connections.

It should be noted that there are many examples of partial transposition application – the use of non-finite forms of verbs in the novel, which are reproduced in translation by finite forms of the verb. In this case, we can state changes at the morphological level:

you will not even think about ever going back – ти й думати забудеш про те, щоб колись **повернутися** туди до себе; *she did not remember seeing before* – вона не могла пригадати, що **бачила** доци; *set the snow flying* – і **полетів** сніг; *nothing to find here* – нічого ти тут не **знайдеши**; *cat let the rat go* – кіт **відпустив** пацюка; *while holding it down* – це й **придавив**.

In all the examples gerund, participle and infinitive are rendered by finite forms of the verb.

There are also cases when verbs in Passive Voice are rendered into Ukrainian by the Active Voice:

Coraline was woken by the mid-morning sun, full on her face. – **Розбудило** Кораліну сонце – вдарило просто в обличчя.

And vice versa (Active Voice is rendered by Passive):

a pair of bright-orange boots she found at the bottom of the cupboard – ясно-жовтогарячі черевики, які **знайшлися** на дні гардеробу

K. Nedbailo [4] states that transposition in the process of translation can be irreversible, when there is a regular process of transposition of one specific part of the speech to another, and not vice versa. For example, adverbs in translation can be transposed into particles: *they seemed very approximate* – дерева ставали **геть** приблизні, *now you're back from your walk* – коли ти **саме** повернулася з прогулянки; *her long white fingers fluttered gently* – її довгі білі пальці **ледь** затріпотіли.

The absolute majority of transpositions are interdirectional, when parts of speech of the source language and the target language are interchanged. So, on the one hand, pronouns are usually transposed into nouns: *Then he looked embarrassed* – Тут «**інший тато**» збентежився; *she kept walking* – **Кораліна** йшла все далі; *it ran for almost a metre* – **гризун** забіг десь на метр; *even her footsteps* – навіть **Коралініні** кроки.

On the other hand, nouns can be transposed into pronouns: *and then the cat picked the rat* – **тум він** хан пацюка в пащечку; *the girl could see herself* – **вона** бачила себе.

It should be noted that interdirectionality of transposition of parts of speech in the process of translation is one of its main principles, therefore it is more common than irreversible transposition. Interdirectional transposition is determined by the communicative and nominative requirements of

the language, which is reflected in the fiction texts translations.

Transposition in translations of literary texts differs in many ways from transposition in the texts of other styles. This is primarily due to the fact that fiction has not only the function of a message, but also the function of expressive and emotional impact on the reader. Using the technique of transposition, the translator of a literary text often makes various types of deviations from the original text, which is confirmed by the following example: *its tail was down and between its legs – хвіст телінався скоцюрблений між його задніх ніг*.

In the original, there is no counterparts of the words *скоцюрблений* and *задніх* and the translator introduces them into the text in order to convey the meaning of the sentence more emotionally. The expression *was down* is transposed into the finite form of the verb *телінався*, which is much more expressive than its counterpart in the original text.

The same we can observe in the following examples: *was black – запанувала повна чорнота, a complete nitwit – тупе, мов колода, as if he had just said too much – ніби похопився, що занадто розбазікався і вибавкав зайве*.

Since it is precisely in translations of fiction that the rejection of literalism is most observed, transpositions are often accompanied by other changes in the linguistic design of the translation compared to the original, for example: *The other mother stared down at Coraline. – «Інша мати» згори вниз видивлялася на дівчинку*. Particle of the phrasal verb *down* was rendered with help of characteristic of the Ukrainian language adverb *згори вниз*.

In the next examples: *went up on tiptoes – зп'ялася навшипиньки, either way – хай там як, all was quiet – тут панував спокій* – transpositions facilitate the reader's perception of the text due to the use of the usual expressive features of the native language in the translated text.

Experienced translators, avoiding literalism, try to preserve both the content and stylistic characteristics of the original. In order to “solve this task”, the grammatical means in the translated text that differ from those used in the source text are applied. Because of this, there are often cases of transposition of several parts of speech in one small context in order to convey the content and stylistic features of the original sentence adequately. The application of transpositions is also explained by the fact that there are cases when a word of a certain part of speech of the English sentence, although it has a formal counterpart in the Ukrainian language, is still not used by the

translator. Instead, the translator deliberately uses in the translation a word of another part of speech, formally different, specific in this function for the Ukrainian artistic context. A kind of “stringing” [4] of transpositions of different types takes place:

A ball of glass, up on the mantelpiece. – На коминковій полиці стояла якась скляна куля.

The noun *glass* is translated by the adjective *скляна*, preposition *up* is rendered with help of the verb *стояла*. The mentioned transformations are accompanied by the lexical transformation of **concretization** of meaning and syntactic transformation of **replacement**. At the same time the translator applies **decompression** (an article *a* is rendered by indefinite pronoun *якась*). These details of translation are explained by the fact of the incomplete correspondence of English and Ukrainian syntactic units.

In the next example: *kept a watchful silence – сторожко мовчали* – O. Mokravskyi applies verbalization (the noun *silence* is translated by the verb *мовчали*) alongside with adverbialization (the adjective *watchful* is translated by the adverb *сторожко*).

In the expression *snuffing noise – голосно чвакнуло* – the noun *noise* is rendered with help of the adverb *голосно* and the participle *snuffing* – by the finite form *чвакнуло* (partial transposition).

Partial transpositions can also be observed in the following word combination translation: *my meaning – мене зрозумів* – possessive pronoun *my* is translated by objective pronoun *мене*, and gerund *meaning* (non-finite form of verb) – by the finite form *зрозумів*.

The translator's application of different types of translation transformations at the same time involves his use of various types of transposition of parts of speech both in relation to words and in relation to word combinations and individual sentences.

Conclusions. Summing up all of the above, we can conclude that transposition application proves once again that literary translation is freer than the translation of texts of other genres. Transposition is used to make the target text easier for the reader to understand. The result of correctly performed transpositions is that the translated text is not comprehended as foreign, but is close to the language system which is native to the addressees of the translation.

The analysis made it possible to reveal the different types of full and partial transpositions application in the translation of “Coraline” by Neil Gaiman into Ukrainian. The most frequent are nominalization and adverbialization, which

O. Mokrovolskyi uses while adjectives and non-finite forms of verb rendering with the help of a noun and an adverb. It is also stated that the absolute majority of transpositions are interdirectional, when parts of speech of the source language and the target language are interchanged.

Transposition of parts of speech in literary translation is accompanied by transformations of other types: adding or omission of words, concretization and generalization of the meaning of words, restructuring

the sentences, etc. Due to the fact that both English and Ukrainian languages contain multifunctional grammatical forms and syntactic constructions, translational transpositions in their pure form are rare. Adequacy of the translation is achieved thanks to the complex application of translation transformations, including transpositions. The study of transposition application in the translation of texts of other styles and genres is the object for further research of the transformation of transposition.

BIBLIOGRAPHY:

1. Гейман, Ніл. Кораліна / переклад з англ.: Олександр Мокровольський. Київ: KM Publishing, 2016. 192 с. URL: <https://coollib.com/b/500449-nil-geyman-koralina/read>
2. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську: навч. посібник. Вінниця: Нова книга, 2011. 136 с.
3. Недбайло К. М. Причини та наслідки транспозиції в англо-українському перекладі. *Нова філологія*. Вип. 28. Запоріжжя: Вид-во Запорізького нац. ун-ту, 2007. С. 235–239.
4. Недбайло К. М. Транспозиції частин мови в перекладі з англійської мови на українську: (на матеріалі художніх текстів): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. філ. наук: 10.02.16. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. URL: https://otherreferats.allbest.ru/languages/00600610_0.html
5. Недбайло К. М. Транспозиція іменних частин мови у перекладі англійських художніх текстів українською мовою. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика"*. Вип. 2. 2005. С. 147–150.
6. Остапенко С. А. Застосування трансформіації транспозиції в українських перекладах роману Вальтера Скотта «Айвенго». *Нова філологія. Збірник наукових праць*. № 83. 2021. С. 195–199.
7. Neil Gaiman. Coraline. HarperCollins, 2012. 208 p. URL: <https://books-library.net/files/books-library.online-12292249Ms7Q9.pdf>

УДК 81'25:791.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.20>

МОВНІ ТА ПОЗАМОВНІ АСПЕКТИ ЛОКАЛІЗАЦІЇ МУЛЬТСЕРІАЛІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА ПРИКЛАДІ АНГЛОМОВНОГО МУЛЬТСЕРІАЛУ MY LITTLE PONY: FRIENDSHIP IS MAGIC)

LINGUISTIC AND EXTRALINGUISTIC ASPECTS OF ENGLISH ANIMATION SERIES LOCALIZATION IN UKRAINIAN (BASED ON "MY LITTLE PONY: FRIENDSHIP IS MAGIC")

Підгрушна О.Г.,

orcid.org/0000-0001-6407-4322

кандидат філологічних наук,

асистент кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті надано комплексне висвітлення проблеми відтворення аудіовізуальної продукції, а саме, анімаційного мультсеріалу, та досліджено як мовні, так і позамовні труднощі перекладацького процесу. Мультсеріал розглядається як мультимодальний текст, сенс якого формує взаємодія та взаємозалежність двох каналів комунікації (вербального та невербального) та двох семіотичних модальностей (візуальної та аудіальної). Визначальними рисами, що впливають на процес перекладу сучасного мультсеріалу визначено: залучення подвійної (дитячої та дорослої) аудиторії, мовна гра, алюзивний потенціал та інтертекстуальність, взаємодія вербального та візуального планів вираження, формальні обмеження обраного різновиду кіноперекладу. У статті запропоновано категоризувати різні бічні проблеми перекладу аудіовізуальних творів на лінгвістичні, синематичні, жанрові та технічні аспекти, що

зумовлено комплексною природою самого аудіовізуального тексту. У рамках кожного аспекту узагальнено та досліджено конкретні перекладацькі виклики, що виникають у процесі локалізації мультфільму, а саме: відтворення промовистих власних назв, квазіреалій та лінгвостилістичних особливостей; експресивного потенціалу, подвійних значень та алюзій; мовновізуальних каламбурів та дієгетичних пісень; та дотримання визначених технічних вимог до субтитрування та дублювання. Неадекватне відтворення цільового аудіального тексту пов'язані як із недостатньою увагою до мовностилістичних характеристик та експліцитних і імпліцитних сенсів породжених взаємодією різних планів вираження першотвору, так і з низьким або недостатнім рівнем володіння технічними засобами обраного різновиду кіноперекладу. Виявлено, що нівелювання характерних мовних, стилістичних та жанрових рис мультсеріалу в процесі локалізації призводять до обмеження цільової аудиторії перекладу та мають негативний вплив на комерційний успіх аудіовізуального продукту.

Ключові слова: аудіовізуальний переклад, мультимедійний переклад, переклад, анімація, локалізація, відтворення мультимодальних текстів, Мій маленький поні.

The article aims to provide a comprehensive analysis of the issues in audiovisual translation, namely animated series, considering both linguistic and extralinguistic challenges of the translation process. An animated series is considered a multimodal text, where the meaning is formed by the interaction and interdependence of two communication channels (verbal and non-verbal) and two semiotic modalities (visual and aural). The dual audience engagement, wordplay, allusiveness and intertextuality, verbal and visual modes interaction, and formal limitations of the film translation technique are the defining features that influence the translation process of an animated series. Problematic aspects of animated series localization are categorized into linguistic, cinematic, genre, and technical. Within the framework of each aspect, specific translation challenges arising in the process of animated series localization are summarized and researched, namely the recreation of speaking names, quasi-realities, linguistic and stylistic features; expressive potential, double meanings and allusions; linguistic and visual puns and diegetic songs; as well as compliance with specified technical requirements for subtitling and dubbing. Inadequate recreation of the target audiovisual text is associated both with insufficient attention to linguistic and stylistic characteristics, and explicit and implicit meanings generated by the interaction of different modes of expression and also with an inadequate level of mastery of the technical means of dubbing and subtitling. It was determined that the disregard of the characteristic linguistic, stylistic and genre features of the animated series in the process of localization leads to the limitation of the target audience of the translation and affects the commercial success of the audiovisual product.

Key words: AVT, multimedia translation, recreation, animation, localization, multimodal texts translation, My Little Pony.

Постановка проблеми. Проблема перекладу аудіовізуальної продукції не перестала привертати увагу дослідників, адже охоплює широке коло питань, що потребують як теоретичного осмислення, так і практичного вирішення. Однією з таких проблем є відтворення мультимодальних текстів, що належать до різних жанрів, зокрема, анімаційних фільмів. Анімаційні або мультиплікаційні фільми (чи мультфільми) – це особливий жанр кіномистецтва, твори якого містять кадри послідовних фаз руху мальованих зображень (традиційних чи цифрових) або об'ємних об'єктів. З 1908 року, коли перші мальовані фільми вперше побачили світ, до сьогодні, анімація перетворилася на потужну індустрію розваг: у Європі тільки для показу в кінотеатрах щороку випускають орієнтовно 55 повнометражних анімаційних фільмів [4]. Проте, лідером у світі мультиплікації є США, представлений такими всесвітньо відомими гігантами, як-от студії Дісней, Піксар чи Ілюмінейшнз. Обсяги анімаційної продукції є величезними й охоплюють незчисленні мультфільми й мультсеріали для телебачення та стримінгових платформ. Не меншим є і попит на таку кінопродукцію та на її переклади в неангломовних країнах, зокрема й в Україні. Сучасні мультфільми характеризуються низкою специфічних рис, як-от орієнтація на подвійну аудиторію. Увагу дітей насам-

перед привертає яскравий візуальний елемент, а дорослу глядацьку аудиторію анімація залучає за рахунок глибшого, підсвідомого впливу: завдяки інтертекстуальності, підтекстам, натякам на загальновідомі факти, культурні концепти та специфічному використанні мови [7]. Відтак і адекватне відтворення мультсеріалу, не в останню чергу, забезпечить комерційний успіх перекладного продукту на іншокультурному та іншомовному ринку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій із проблематики відтворення мультиплікаційних фільмів у площині англо-українського перекладу показує, що дослідники зосереджуються на вивченні особливостей дубляжу анімації; особливих перекладацьких труднощах, як-от ідіолекти, власні назви, гумористичні елементи тощо; певних стратегіях і методах перекладу анімації (зокрема, Бухольц Н., Гудманян А., Матківська Н., Мельник А., Полякова О.). Досить часто, наукові розвідки, що стосуються перекладу мультсеріалів концентруються саме на детальному аналізі відтворення мовних елементів поза контекстом модальностей комплексного аудіовізуального тексту та не приділяють достатньої уваги особливостям застосування методів кіноперекладу. Очевидно, що окреслена проблематика є багатогранною та ще не здобула всеохопного осмислення в українському перекладознавстві.

Постановка завдання. Ця розвідка має на меті дослідити переклад мультсеріалу як цілісного мультимодального тексту з урахуванням взаємодії мовних та позамовних аспектів, що впливають на процес та результат його локалізації. У такому контексті, вбачається за необхідне: окреслити характерні риси мультсеріалу як об'єкту перекладу, виявити та типізувати основні виклики, що виникають у процесі перекладу мультсеріалу, проаналізувати й порівняти підходи до вирішення труднощів відтворення мультсеріалу у процесі перекладу з огляду на обраний метод кіноперекладу та узагальнити здобутки і втрати результатів перекладу з погляду їх відповідності оригінальному тексту.

Матеріалом дослідження послужив мультсеріал «Мій маленький поні: Дружба це диво» [6] та його український дубляж (сезони 1–4, 9 перекладені та озвучені студією Майстер-Відео на замовлення телеканалу ПлюсПлюс; сезони 5–8 – студією 1+1) та фанатські субтитри (сезони 1, 2, 4, 5, 7). Анімаційний мультсеріал «Мій маленький поні» є помітним явищем сучасної попкультури, що породив справжню імперію та зібрав цілі покоління шанувальників. Франшиза зародилася ще в 1986 році [2], проте справжньої популярності набула її третя «реінкарнація» 2010 року – мультсеріал «Мій маленький поні: Дружба – це диво» (*My Little Pony: Friendship Is Magic*), створений на основні комп'ютерної анімації. Цільова аудиторія серіалу є досить широкою, хоча з першого погляду й видається, що це типовий дитячий мультфільм для дівчаток (та, можливо, їхніх мам). Проте, після детальнішого ознайомлення, очевидно, що мультсеріал є досить своєрідним та кидає виклик типовим гендерним ролям та стереотипам [13, с. 90]. Цікаво, що вже після першого сезону мультфільм привернув значну увагу різновікової аудиторії, зокрема й чоловічої [11]. Мультсеріал залучає набагато ширшу аудиторію вдало поєднавши типову «дівчачу» та «хлопчачу» естетику, нешаблонних персонажів, свіжий мовний і ситуативний гумор, елементи бойовика й детективу (швидкий перебіг подій, розслідування, переслідування та боротьба зі супротивниками) [5]. Не в останню чергу залученню різновікових та різностатевих груп глядачів сприяє і багате візуальне поле анімаційного серіалу, як-от різноманітні алюзії та натяки на медійні твори популярної культури [14]. Адже, для дорослого глядача, пошук та розпізнавання таких прихованих елементів – це своєрідна інтелектуальна гра. Творці мультфільму цілеспрямовано створили такий мультимодальний наратив, що «вийшов

за межі початкової комерційної мети» (дитячої аудиторії) та звертається до кожного глядача, що «знайомий із сучасною попкультурою інтернету та опанував її коди» [8]. Тож, аналізований аудіовізуальний текст можна вважати показовим прикладом сучасного мультсеріалу, що містить усі його типові риси.

Виклад основного матеріалу. Головною особливістю роботи із будь-яким аудіовізуальним текстом є те, що кожен такий твір – це мультимодальний наратив. Тобто, текст, що органічно поєднує вербальний та невербальний канали комунікації із двома семіотичними модальностями – візуальною та аудіальною [15, с. 24]. Саме взаємодія різних планів вираження і формує цілісність та зміст вихідного повідомлення. А серед специфічних рис, що притаманні саме мультфільмам виділяють такі: використання розмовної мови, використання «дитячої» мови, образна мова, каламбури та мовна гра із залученням візуального елемента, наявність елементів інших мов і регіональних діалектів вихідної мови, культурні підтексти та інтертекстуальність, присутність виховного / навчального елемента, присутність романтичного елемента та використання пісень [9]. З одного боку, до перекладу анімаційних фільмів можна застосувати стратегії, що використовують під час перекладу дитячої літератури, адже ці тексти ріднять подібні труднощі, як-от потреба задовольнити подвійну цільову аудиторію, враховувати рівень дитячого сприйняття, віднаходити творчі рішення до відтворення маркерів вихідної культури, мовних ігор та гумору [10]. Цілком слушно, адже кожен текст, що орієнтується на специфічну аудиторію, вимагатиме від перекладача творчого підходу, використання функціональних еквівалентів та, певною мірою, прагматичної адаптації. Проте, з іншого боку, справедливо зауважити, що аудіовізуальні тексти, на відміну від текстів літературних, обмежені часовими, просторовими та візуальними рамками та позбавляють перекладача багатьох практичних можливостей.

Зважаючи на вищевикладене, вважаю за доцільне умовно розділити труднощі і виклики, які трапляються перекладачеві під час роботи над аудіовізуальним твором на чотири групи: **лінгвістичні** (пов'язані із відтворенням суто вербальних елементів, реалізація яких меншою мірою залежать від інших модальностей кінотексту), **синематичні** (пов'язані із відтворенням вербальних елементів серіалу, що реалізуються у зв'язку із відеорядом та/або звуковою доріжкою), **жарові** (пов'язані із задоволенням очікувань цільових реципієнтів) та **технічні** (пов'язані

із вимогами конкретного різновиду кіноперекладу). Безумовно, такий поділ є досить умовним і не має ієрархічної структури, адже на практиці окреслені аспекти тісно переплітаються та взаємодіють. Розгляньмо далі ці групи труднощів та пов'язані із ними перекладацькі виклики на окресленому практичному матеріалі.

Серед викликів *лінгвістичного* характеру в мультсеріалі домінують промовисті власні назви, квазіреалії та лінгвокультурні особливості вигаданого світу, ідіолекти персонажів. Усі оніми, що фігурують у мультсеріалі, від імен персонажів до назв специфічних для вигаданого світу явищ, є промовистими. Промовисті власні назви не лише надають образну характеристику означуваним істотам, предметам та явищам, а й створюють підґрунтя для численних візуальних та мовних гумористичних обігравань. Реалізація функцій промовистої назви у тексті залежить від її семантичного потенціалу, що й створює потрібні асоціації в уяві реципієнта. Це – саме той випадок, що потребує творчих шляхів вирішення, відтворення прихованого сенсу, зокрема для дитячої аудиторії, адже «характеристичне власне ім'я одразу ж допомагає їй визначити аксіологічну природу персонажа як позитивну або негативну» [16, с. 187]. У перекладі промовистих власних назв і в дубляжі, і в субтитрах, переважає транскодування. Почасти, за першої згадки оніму, субтитри, окрім перекладу основного тексту, пропонують ще й пояснення-коментар, що з'являється у верхній частині екрану¹: *Twilight Sparkle: [wincing] I've... been sent... from Canterlot... / Твайлайт Спаркл: Мене... прислалаи... з Кантерлота... / Твайлайт Спаркл: Мене... при... слали... з... Кантерлота... щоб... (Canterlot = Камелот + canter (легкий галоп))*. Варто зазначити, що в окремих випадках у перекладах відтворено еквівалентом прикметник або іменник, що є елементом промовистого імені, наприклад: *Big McIntosh / Великий Мак / Кременний Мак*. Переважна більшість власних назв на позначення імен персонажів та географічних назв транскодовано без додаткових пояснень чи спроб експлікувати «промовистий» елемент: *A.K. Yearling / А.К. Йорлінг / А.К. Їрлінг; Cloudsdale / Хмародейл / Клаудсдейл*; відтворена способом калькування як-от: *The Wonderbolts / Дивоблискавки / Блискогроми (Wonderbolts = Wonder[ful] + Thunderbolts – Дивовижні Блискавки)*; значно рідше зустрічаємо спроби творчого переосмислення промовистих онімів: *Grand Galloping Gala / Свято гранд*

галоп / Грандіозна Гарцююча Гала. Проте, не вдається простежити послідовності чи узгодженості у виборі конкретного способу перекладу промовистої назви ні в дубляжі, ні в субтитрах.

Лінгвокультурні особливості вигаданого світу реалізуються на семантичному рівні та мають на меті протиставити реальний світ людей фантастичному світу поні. Одна з характеристик такої лексики в серіалі полягає у заміні лексичних елементів на позначення людини, як-от *-one* чи *-man* на лексичний елемент на позначення жителів вигаданого світу: *-pony, -filly, -colt*, тощо. У перекладацьких підходах до відтворення таких елементів більшою мірою спостерігаємо тенденцію до нейтралізації відносного до світу поні семантичного елементу: *everypony / усі поні, ви / ви всі; anypony / хтось іще / мені одній; somepony / хоч хтось / комусь; porpony / жоден поні / ніхто*. Проте, спорадично, коли дає нагоду контекст та технічні обмеження кіноперекладу, зустрічаємо і випадки відтворення семантичного елементу: *pony folk / серед нас, поні / наша поні-громада; fillies and gentlecolts / леді поні і джентльпоні / поні та панове; one-pony theater / театр однієї поні / театр одної поні*. Схожим чином у мультсеріалі та його перекладах функціонують ідіоми: *an old ponies' tale* (пор.: *old wives' tale*) / *стара казка / стара поняча казка; I know it like the back of my hoof (hand)! / знаю її як свої копитця! / знаю її як свої чотири копита*. Особливої уваги заслуговують квазіреалії світу поні. Більшість із них створено схожим способом: заміна одного з елементів лексичної одиниці на інший елемент, що корелює зі світом вигаданим, наприклад: *wing power / криловати / криловати (wingpower – букв. крило-потужність); pony rox – вісна / вітрянка; hoofball / хуфбол / хуфбол*. Серед способів перекладу визначаємо транскодування, калькування та експлікацію. Проте, як і в разі перекладу власних назв, прослідкувати залежність способу перекладу від характеристик цільової лексичної одиниці не вдається. Більш того, деякі квазіреалії мають різні еквіваленти у різних серіях, що створює дисгармонію у сприйнятті цілісного мультсеріалу цільовим глядачем: *cutie mark – чудовий знак, відзнака, к'юті марка / міточка, мітка долі, відзнака*.

Ідіолекти у мультсеріалі покликані підкреслити й, навіть, дещо перебільшити характери героїв. Наприклад, Пінкі Пай, ексцентрична та гіперактивна естрадниця, має грайливу мову, що сповнена двозначностей, римунання, алітерацій, неологізмів, каламбурів, надмірного використання прикметників та помилкові найвищі ступені порівняння, як от: *Pinkie Pie: Oh thank*

¹ Тут і надалі приклади подано у форматі *текст оригіналу / текст дубляжу / текст субтитрів*, якщо не вказано інше.

you, *Twilight*, it's the most wonderful-est gift ever. / **Пінкі Пай:** Дякую Твайлайт, це незрівнянно казковий подарунок! / **Пінкі Пай:** О, дякую, дякую, Твайлайт! Це найбільш найкращий подарунок у світі! Ідіолект Пінкі Пай один із небагатьох, що майже без опору переходить у мову перекладу, оскільки засоби його створення є досить виразними і в українській мові. Проте, в субтитрах спостерігаємо більш послідовний підхід до відтворення його характерних рис. Рейнбов Деш, що захоплюється екстремальним спортом та уособлює сміливість, і мову має відповідну – прослідковується широке використання звуконаслідувань та сленгізмів: **Rainbow Dash:** So some punks poked a little fun at you and you got stage fright, big deal. / **Рейнбов Деш:** Якісь дурні поглузували з тебе і ти тепер боїся публіки. Начхай! / **Рейнбов Деш:** То якісь покидьки понасміхалися над тобою, тепер у тебе страх публіки. Ну й що? Помітно, що версія мовлення персонажу в дубльованому перекладі тяжіє до нейтральнішого регістру в порівнянні із субтитрами. Реріті, що має образ елегантною та дещо манірною світською левицею, використовує лексичні одиниці піднесеного регістру та почасті вводить у мову французькі слова: **Rarity:** Oh my stars, darling! Whatever happened to your coiffure?! / **Рерімі:** О, мої зірки! Люба, що сталося з твоєю зачіскою?! / **Рерімі:** Святі зорі, любонько! Що трапилось із твоєю зачіскою? Проте, в обох версіях перекладу мовлення Реріті не відображає тих особливостей, що були притаманні оригіналу – французькомовні вкраплення нівельовано, а регістр знижено до нейтрального. Чи не найскладнішою для іншомовного відтворення виявляється ідіолект Еплджек, робітничої конячки в прямому й переносному сенсі, що характеризується рисами притаманними діалекту жителів південно-східних штатів Америки [12]. Проте, в обох перекладах мовлення персонажу цього не відображає: **Applejack:** I gotta skidaddle on home quick. I'm powerful late for, uh, fer somethin'. Uh, g'night. / **Еплджек:** Краще мені тікати додому. Я так спізнююсь...кудись. Па-па! / Еплджек: О, трясця. Ви бачили, котра година? Я мушу скакати додому швидко, я добряче запізнююсь до, ем...чогось. Добраніч! Проблема відтворення ідіолектів стоїть ще гостріше, коли специфіка вимови персонажів стає джерелом гумору в мультсеріалі. Зокрема, один з епізодів ґрунтується на тому, що Реріті й Еплджек намагаються наслідувати мову одна одної. В іншому епізоді Еплджек втрачає свій специфічний ідіолект і починає говорити нейтральним регістром. Проте, ні дубляж, ні субтитри не відобразили гри ідіолектами в перекладі.

Жанрові труднощі полягають, головню, в забезпеченні легкості сприйняття дитячою аудиторією – виборі простих лексичних одиниць відповідних регістрів та відтворенні мовних ігор, алюзій та натяків, що залучають до перегляду дорослих глядачів. В дубляжі мультсеріалу, на відміну від субтитрів, помітна тенденція до притлумлення лексичних одиниць, що потенційно мають образливий або двозначний інвективний характер, як-от тут: **Gilda:** Dash doesn't need to hang with a dweeb like you now that I'm around. You're dorkin' up the skies, Stinkie Pie, so make like a bee and BUZZ OFF. / **Гільда:** Деш не варто спілкуватись з такою малечю, адже є я. Ти тут зайва, дуренька Пінкі. Тож забирайся звідси. / **Гільда:** Деш не потрібні такі випунки як ти, коли я є поруч. Ти засмічуєш небо, смердючко Пай. Будь як бджілка — дзижчи звідси! (*Stinkie Pie — Смердючка Пай (гра слів)*). Можна припустити, що стандартні вимоги до лексичного наповнення мультфільму на українських телеканалах, де трансливали дубльований переклад, більш суворі, ніж у вихідній культурі. Відтак, текст дубляжу пройшов, певною мірою, цензурування. Субтитри ж створювали фанати для фанатів. Проте, об'єктивно, стилістичний потенціал дубляжу, порівнюючи з субтитрами, значно нижчий. Справедливо зазначити, що у дубляжі від студії 1+1 спостерігається більша схильність до використання сленгізмів та стилістично зниженої лексики: **Spike:** Is that new? I like it. / **Спайк:** Щось новеньке? Прикольно! / **Спайк:** Щось нове? Незлецько.

Гра слів поєднує в собі труднощі й лінгвістичного, і синематичного характеру, оскільки покладається на специфіку вихідної мови та реалізується у поєднанні із подіям, що зображає відеоряд на екрані. Проте, у разі мультсеріалу, мовні ігри є не поодиноким чи факультативними елементами, а якраз жанровою ознакою. Зокрема, як уже було зазначено, промовисті імена персонажів неодноразово стають елементом гри слів. Проте, через те, що семантичні смислотвірні елементи онімів не відтворено, а транскодовано, така гра значно менш відчутна, а то й зовсім зникає в перекладі: **Rainbow Dash:** They don't call me "Rainbow" and "Dash" for nothin'! / **Тріксі:** Seems like anypony with a dash of good sense would think twice before tussling with the Great Trixie. / **Рейнбов Деш:** Не дарма ж мене звать спритною Рейнбоу! / **Тріксі:** Коли усі побачать, що вміє Тріксі, тебе називатимуть невдахою. / **Рейнбов Деш:** Мене не звать «Рейнбоу» і «Деш» просто так. / **Тріксі:** Коли Тріксі поряд, єдине ім'я, яким тебе зватимуть — «невдаха». (*Нагадуємо: Rainbow Dash – Райдужний Ривок*).

Буквально кожна серія насичена випадками гри слів, що широко використовують всю палітру мовних та стилістичних засобів, як от: **Twilight Sparkle**: *I'm just here to check on the decorations, and then I'll be out of your hair!* **Rarity**: *Out of my hair? What about your hair?!* / **Твайлайт Спаркл**: *Я лише перевірю оздоблення і зникну з твоїх очей.* **Рерімі**: *З моїх очей? А як же твої очі?!* / **Твайлайт Спаркл**: *Я зайшла тільки для того, щоб перевірити оформлення, і вже щезаю з Ваших очей.* **Рерімі**: *З моїх очей? І покажетесь такою на очі іншим?* або: **Nurse Redheart**: *It was a mishap with some of the baked goods.* **Pinkie Pie**: *No, not baked goods, baked bads.* / **Медсестра Редхарт**: *Вони отруїлися гарячою випічкою.* **Пінкі Пай**: *Ні! Погана випічка, погана!* / **Медсестра Редхарт**: *Харчове отруєння якоюсь здобою.* **Пінкі Пай**: *Ні... Не здобою... Нездобою!* В обох випадках реалізація гри слів залежить і від обізнаності глядача із макрокотекстом: у першому прикладі Твайлайт приходиться до Рерімі із зіпсованою зачіскою, у другому – поні потруїлися мафінами, які спекли з неїстівних інгредієнтів. У цілому, субтитри більш вдало відтворюють гру слів, насамперед, завдяки орієнтації не на семантичний, а на прагматичний аспект кожної ситуації. Проте, не рідкісні випадки, у яких гра слів і двозначності фактично нівелюються в перекладі й зберегти вдається лиш пряме значення лексичних одиниць: **Discord**: *I know a trick that'll turn Celestia's castle into cheese. Do you think it's a "gouda" idea?* [laughs] *That's just the first of many cheese jokes if we go down this path.* / **Дискорд**: *Я знаю як перетворити замок Селестії на сир. Як тобі ця сирна ідея? І це тільки один із багатьох сирних жартівів.* / **Дискорд**: *Я знаю одне закляття, яке оберне замок Селестії на сир. Як думаєш, це гарна ідея? Це лишень перший із безлічі сирних жартівів, якщо ми підемо цим шляхом.* Тут ні обігравання схожих за звучанням прикметника *good* та назви сиру *gouda*, ні двозначність фрази *cheesy joke* у перекладі не відтворені. Хоч пропозиція і звучить у перекладах як нонсенс, проте, зважаючи на характер цього персонажу, такі фрази цілком в його стилі, тож є всі шанси, що цільовий глядач на відчує значного дисонансу. А ось тут використано прийом деформації ідіоми *to beat a dead horse*: **Twilight Sparkle**: *AJ, think you're beating a dead... tree!* / **Твайлайт Спаркл**: *Ей Джейсі, ти лупцюєш засохле... дерево.* / **Твайлайт Спаркл**: *Джекі, здається, ти лупцюєш мертву... яблуню.* (Лупцювати мертву кобилу — марнувати час і зусилля (англ. фразеологізм). Оскільки на відео Еплджек якраз таки б'є копитами по дереву, то

фактично, в обох варіантах Твайлайт просто констатує факт, а гра слів не переходить у переклад.

Мультсеріал має надзвичайний алюзивний потенціал, що, насамперед, націлений саме на дорослу аудиторію, адже процес «розгадування» зашифрованих натяків та підтекстів – це інтелектуальна забава, що приносить естетичне задоволення дорослому глядачеві. Багато алюзій створено суто завдяки відеоряду та/або аудіодоріжці, і в таких випадках перекладач не має можливості експлікувати чи пояснити приховані контексти своєму глядачеві. Наприклад, в одній із серій, отруйні лози, що захопили Споконвічнозелений ліс, своїм виглядом нагадують паразитів-лицехватів із культового фільму «Чужий» 1979 року. В іншій, персонажі бігають один за одним під музику, що дуже нагадує відому мелодію із шоу Бені Гіла, яку часто використовують як саундтрек для комедійних погонь. Як і в разі перекладу художнього твору, алюзії, що базуються на (умовно) універсальних знаннях та популярних у всьому західному світі явищах, під силу розшифрувати цільовому глядачу. Наприклад, одна із серій повністю будується на таких алюзіях: поні магічним чином потрапляють у книгу коміксів та отримують нові «супергеройські» імена: **Masked Matter-Horn!** **Fili-Second!** **Zapp!** **R-Radiance!** **Mistress Mare-velous!** **Saddle Rager!** **You're the... Power Ponies!** / **Матерія у Масці, Секунда, Енергія, Блиск, Міс Диво! Страшна Лють. Ви ж Могутні Поні!** / **Магічна Маска! Блискавична! Електра! С... Сяюча! Супердівчина! Лютий Месник! Ви — Могутні Поні!** Назва команди апелює до Могутніх Рейнджерів (*Power Rangers*), що відомі в Україні ще з мультфільмів 2000-х років, а імена персонажів – до супергероїв студії Марвел та ДіСі. Обидва переклади не сповна відображають алюзивний потенціал імен, проте впізнаваності алюзій цільовими глядачами сприяє відеоряд – зображення костюмів та ефектів суперсил, якими оволоділи персонажі. Також, алюзії, що покладаються на універсальні стереотипи та поведінку людей, більшою мірою без опору переходять у мову перекладу. Як ось тут, де спостерігається прямий натяк на чоловіка, що неодноразово ночував у коридорі, бо жінка вигнала його з ліжка: **Spearhead**: *This is my latest piece – "A Thousand Nights in a Hallway".* **Princess Cadance**: *Wow, I guess nighttime in a hallway can be pretty dark.* **Spearhead**: [seriously] *There is none more dark.* **Shining Armor**: [baffled] *Yeah. Totally.* / **Cnirxed**: *Це мій останній шедевр: «Тисяча ночей у коридорі».* **Принцеса Каданс**: *Ого, схоже, що ночі у коридорі дуже темні.* **Cnirxed**: *Темнішими*

не бувають... **Шайнінг Армор:** *Так... Справді... / Спірхед:* *Ось мій останній шедевр. "Тисяча ночей у передпокої!"* **Принцеса Каденс:** *Ого, бачу, ніч у передпокої така темна.* **Спірхед:** *Темніше не буває.* **Шайнінг Армор:** *Ага, ще б пак.* Зокрема, завершеності епізоду надає відеоряд – після останньої фрази принцеса Каденс, дружина Шайнінг Армора, показово закриває очі.

Проте, алюзії, що включають лексичний елемент, навіть коли першотвір відомий цільовій культурі, можуть і не реалізуватись у перекладі, як-от тут: **Pinkie Pie:** *I've got my eye on them. Something's rotten in... whatever the name of this village is that we're in right now!* / **Пінкі Пай:** *Я пильнуватиму. Щось тут не те в... байдуже як це їхнє місто називається.* / **Пінкі Пай:** *Я не спущу з них своїх очей. щось гниле в цьому...селі, як би воно там не називалося, в якому ми зараз!* Фраза Пінкі – це майже пряма цитата всевітньо-відомої репліки з «Гамлета»: «*Something is rotten in the state of Denmark...*», що українською відома у версії: «*Прогнило щось у Данськiм королівствi*». Як бачимо, лише у субтитрах спробували створити паралель із цитатою українською мовою. У дубляжі ж вона і зовсім невпізнана. Схожа ситуація з іншими алюзіями як на класичні літературні твори у мультсеріалі, так і на певні явища світу реального, наприклад: **Fluttershy:** *Oh, even tweets don't make sense any more!* / **Флатершай:** *О, я навіть забула мову пташок...* / **Флатершай:** *Навіть чиркання більше не розумію.* Окрім прямого свого значення, ця фраза натякає на «твіт» (*tweet*) – коротке повідомлення у мікроблогах на платформі Твітер й іронізує над тим фактом, що почасти ці повідомлень абсолютно беззмістовні. В обох перекладах реалізовано лише пряме значення фрази.

Серед труднощів **сінематичного** характеру в анімаційному серіалі можемо виділити такі: мовновізуальні каламбури та дігетичні пісні. Мовно-візуальні каламбури передбачають ситуації, коли цілісність сприйняття ситуації та її комунікативний ефект реалізується у безпосередній взаємодії між вербальним та візуальним елементом кінотексту. Такі випадки є справжнім викликом для перекладача, адже певні лексичні одиниці мають бути обов'язково відтворені у тексті перекладу, скільки вони позначають те, що показано на екрані. До прикладу, у одному з епізодів Еплджек має пекти разом із Пінкі Пай мафіни, але недочуває, тож плутає інгредієнти. Спершу у перекладі не виникає особливих проблем: **Pinkie Pie:** *Can you get me some chocolate chips?* **Applejack:** *Chips... got it.* / **Пінкі Пай:** *(...)а ти неси*

шоколадні чипси. **Еплджек:** *Картопляні чипси.* / **Пінкі Пай:** *А ти принеси мені шоколадні чипси.* (...) **Еплджек:** *Картопляні чипси.* Проте, далі віднайти співзвучні лексичні одиниці, що корелюватимуть із відеорядом стає складніше: **Pinkie Pie:** *A cup of flour.* **Applejack:** *A cup o' sour? Well, lemons are sure sour.* / **Пінкі Пай:** *Стакан борошна!* **Еплджек:** *Стакан кислоти? Що ж, певно підійдуть лимони.* / **Пінкі Пай:** *Стакан борошна!* **Еплджек:** *Стакан спорожнити? Десь я бачила стакан з лимонним соком.* І, під кінець діалогу, ситуація балансує на межі перекладності: **Pinkie Pie:** *One last thing. Wheat germ.* **Applejack:** *Wheat worms? Oh, that must be fancy talk for earthworms.* / **Пінкі Пай:** *Останні складник: пшоно!* **Еплджек:** *Фу, черв'яки.* *О, певно потрібні дощові черв'яки.* / **Пінкі Пай:** *Останній інгредієнт: пшеничні паростки.* **Еплджек:** *Пшеничні черв'яки? А, це у них так, мабуть, кажуть про дощових черв'яків!* Очевидно, що, як і в разі відтворення «класичних» каламбурів, такі ситуації також вимагають прагматичної адаптації та неабияких творчих здібностей від перекладача. З наведеного прикладу бачимо, що і дубльованому, і субтитрованому варіанті бракує природності (адже, об'єктивно, важко сплутати на слух слова «пшоно» і «черв'яки»), що пояснюється потребою припасовувати визначені лексичні одиниці цільовою мовою під відеоряд оригіналу. Проте, хоч і за рахунок часткових втрат, все ж вдається зберегти мовновізуальний зв'язок у перекладі.

Мультсеріал дуже багатий на пісні, що органічно вплетені у сюжет та виконують ролі діалогів та монологів персонажів мультфільму. Пісні у мультсеріалі становлять значний перекладацький виклик і тому, що також пов'язані із відеорядом: текст може його ілюструвати, доповнювати або вступати у конфлікт задля створення гумористичного ефекту. Для дубльованого перекладу, пісні треба відтворити так, щоб вони лягали на музику, тобто, щонайменше відтворювали ритмічний малюнок оригінальної пісні. Для субтитрування, загалом, буде достатньо й підрядкового перекладу, що відтворить зміст пісні. Проте, у перекладах бачимо дещо іншу ситуацію, й саме у субтитрованій версії пісні римовані, зберігають ритміку оригіналу й цілком можуть лягти на оригінальну музику: **Rarity:** *"Don't be so big-hearted and bold // Treating strangers like they're friends // This town's too big and cold"* / **Pepimi:** *«Pepimi, // годі усіх втішати, ти найвна, // Незнайомців вважаєш друзями. // Це місто надто велике і непривітне».* / **Pepimi:** *«Pepimi, Така відкрита ти дарма // до чужинців, наче друзів – // У серці в них зима!»*

Технічні труднощі припускають необхідність дотримуватись стандартів дублювання та субтитрування, що забезпечують адекватний цільовий результат, який легко сприймати на слух (у разі дублювання) або читати (у разі субтитрування). При підготовці перекладеного тексту до дублювання перекладач має брати до уваги три типи синхронізації тексту із відеорядом: фонетичної (ліп-синк), кінетичної та ізохронії [1]. Вагається, що дитяча аудиторія є менш вимогливою до стандартів синхронізації, але мультфільм, як було розглянуто вище, зазвичай орієнтується й на дорослу аудиторію. Дещо полегшує справу те, що при роботі з мультсеріалами, ліп-синк, тобто синхронізація руху губ персонажів зі звуками мови, є менш релевантною, адже персонажі тут мальовані й, навіть в оригіналі, ці рухи припасовані до звуків досить умовно. Проте, вимоги кінетичної синхронізації (поведінки персонажів із подіями на екрані) та ізохронії (довжини вимовленої фрази та фактичного процесу) актуальні і для мультсеріалів. У суто технічній площині, дубляж від 1+1 досконаліший за дубляж від ПлюсПлюс, оскільки в ньому майже не спостерігається порушень ізохронії (зокрема, ситуацій, коли голос персонажа все ще звучить, коли на відео явно видно, що він уже не говорить). Також, у дубляжі від ПлюсПлюс почасти можна зустріти порушення змістової когерентності, тобто невідповідності між текстом перекладу та тим, що відбувається на екрані, наприклад в оригіналі звучить вітання *Good afternoon*, а у дубльованій версії: *Доброго вечора*, хоча на картинці цілком чітко світить сонце і видно блакитне небо. І, можливо, така похибка пройшла б непоміченою, якби за пів хвилини від іншого персонажа не прозвучала пропозиція: *Aren't you gonna stay for brunch*, дубльована фразою: *А ви з нами не поснідаєте?* В іншому епізоді, Спайк торкається зіпсованої зачіски Твайлайт і підсміюється зі словами: *It's kinda pretty once you get used to it!* У дубльованій версії фраза звучить так: *Дуже добре що ти так придумала*, що виглядає недоречно, адже хвилину тому глядачі бачили, як Рейнбов Деш, власне, їй зачіску і розтріпала. Також, у дубляжі зустрічаються й огріхи самого процесу переозвучення, як-от пропущені окремі фрази, короткотривала відсутність одного з голосів персонажів, або ж голосами одних персонажів раптово починають говорити інші, що, в цілому, негативно впливає на сприйняття мультсеріалу.

Вимоги до субтитрування також передбачають синхронізацію, проте трохи іншого характеру: на рівні просторовому та часовому. Традиційно,

субтитри мають розміщуватися знизу по центру екрану, складатися із максимум двох рядків до 39–42 символів кожен, а швидкість читання (зміни) субтитрів має складати до 17 символів за секунду (13 – для дитячої аудиторії) [3, с. 345]. Загалом, спостерігаємо хаотичність технічного оформлення субтитрів та їхньої презентації: подекуди їх подано двома рядками, подекуди одним, що займає всю площу екрану від краю до краю. Такі довгі рядки не лише погіршують сприйняття, а й порушують правило щодо кількості символів. Також не завжди витримана і швидкість зміни субтитрів, через що глядач може не встигати прочитати весь текст. Проте, як уже зазначалось, субтитри створені фанатами мультсеріалу й не претендують на довершеність та професійність. Потенційний реципієнт субтитрів знає це, тож буде готовий до певних недосконалостей цільового тексту. До того ж, використання субтитрів передбачає домашній перегляд, тож, за потреби, цільовий глядач має змогу поставити відео на павзу та прочитати текст (що теж, безперечно, має негативний вплив на сприйняття цілісності твору). Подекуди і в субтитрах зустрічаються порушення змістової когерентності, ось, наприклад, Флатершай описує королівський сад і говорить, що там є *hummingbirds that can really hum*, and *buzzards that can really buzz*, а на відео спостерігаємо відповідних пташок, що видають відповідні звуки. Проте, у перекладі заради відтворення гри слів пожертвували зв'язком із відеорядом: *Колібри, що справді можуть вколоти! І грифові сипи, що дійсно сиплять!* Варто також окреслити й винахідливість технічних рішень перекладачів під час оформлення субтитрів. Зокрема, репліки різних персонажів подано кольорами, що відповідають домінуючим кольорам персонажів, як-от помаранчевий у Еплджек, зелений у Спайка, тощо. Окрім того, творчим рішенням субтитрування можна вважати й умілу гру з розміром шрифтів: більші літери для підвищення голосу або крику та поступове зменшення літер або маленькі літери для відтворення шепоту.

Висновки. Порівняльний аналіз англомовного мультсеріалу та його перекладів українською мовою методами субтитрування та дублювання дозволив зробити низку висновків. Обидві версії мультсеріалу – дубльована та субтитрована – лише почасти відтворюють особливості та характерні мовні, стилістичні й жанрові риси оригінального аудіовізуального твору. Через нівелювання конотативного потенціалу власних назв, нейтралізації стилістичних елементів, як-от ідіолектів, експре-

сивної лексики, текстів пісень, мовних ігор та недостатньо дбайливе ставлення до алюзивного потенціалу оригінального мультфільму, дубльована версія фактично повністю втрачає елемент залучення дорослої глядацької аудиторії і служить адекватним відображенням лише тої площини мультфільму, що націлений на дітей. Субтитрована версія мультсеріалу, хоч і створена нефахівцями, більшою мірою прагне охопити й відтворити всі смислотворчі шари оригінального твору, послуговуючись досить нетрадиційним для субтитрування способами, зокрема вбудованим коментарем-поясненням. Проте, через низьку популярність обраного методу кіноперекладу та окреслені технічні огріхи, цільова аудиторія субтитрованої версії обмежена фанатами мультфільму, яким цікаво ближче ознайомитись зі нюансами оригінального серіалу та різновіковими глядачами, що мають на меті вивчати англійську мову і обрали цей мультсеріал для перегляду в оригіналі із субтитрами для кращого розуміння аудіодоріжки. Не в останню чергу, через те що обидві наявні версії перекладу українською мовою самообмежують свою цільову аудиторію, цей мультсеріал і не отримав в Україні такої шаленої популярності, як у англомовному світі.

Також, проведені дослідження дали змогу охарактеризувати поняття «мультфільм» із перекладознавчої перспективи, і визначити, його як мультимодальний текст, що апелює до подвійної аудиторії та характеризується низькою лек-

сико-стилістичних та жанрових особливостей, які реалізуються у взаємодії вербального каналу комунікації із візуальною модальністю. При роботі із мультфільмом та задля досягнення адекватного цільового результату перекладачу варто зважати на такі аспекти: 1) мовно-стилістичні характеристики мультфільму, що почасти потребують творчого переосмислення для збереження комунікативно ефекту; 2) жанрові вимоги та очікування й потреби цільової аудиторії – і дитячої, і дорослої; 3) взаємодія словесного плану вираження із відеорядом, що формує остаточне прагматичне значення кожного епізоду; 4) формальні вимоги й обмеження, що висуваються до оформлення субтитрів та/або тексту для дубляжу, що мають безпосередній вплив на сприйняття фінального продукту реципієнтами. Насамкінець, варто окреслити, що запорукою адекватного відтворення цільового авдіального тексту є осягнення перекладачем мовностилістичних характеристик та експліцитних й імпліцитних сенсів породжених взаємодією різних планів вираження першотвору, а також майстерне володіння не тільки перекладацькими прийомами, а й технічними засобами обраного виду кіноперекладу.

Перспективи дослідження полягають у детальнішому порівняльному та кількісному аналізі конкретних перекладацьких прийомів та способів, що потенційно можуть вирішити окреслені труднощі в процесі субтитрування та дублювання анімаційного мультсеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Chaume F. Synchronization in dubbing. *Topics in Audiovisual Translation*. 2004. P. 35–52.
2. Connelly S. Ponyville Confidential: The History and Culture of My Little Pony, 1981–2016. McFarland & Company, 2017. 264 p.
3. Diaz J. Subtitling. *Handbook of Translation Studies*. / ed. by Y. Gambier & L. van Doorslaer. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2010. Volume 1. P. 344–349.
4. Dudok A. Europe Produces an Annual Average of 55 Animated Films, but Europeans Overwhelmingly Prefer U.S. Features. URL: <https://www.cartoonbrew.com/business/europe-produces-an-annual-average-of-55-animated-films-but-europeans-overwhelmingly-prefer-u-s-features-212163.html> (дата звернення 18.10.2022).
5. Emanuel L. Meet the bronies: The men (and women) who love My Little Pony. Bristol, UK: Northcliffe Electronic Publishing, 2014.
6. Faust L. My Little Pony: Friendship Is Magic. Hasbro Studios, 2010–2019.
7. Hairianto D. The Unanticipated Audience of Animated Films. *Medium*. 2014 URL: <https://medium.com/@hairianto/the-unanticipated-audience-of-animated-films-2749127a4763> (дата звернення 18.10.2022).
8. Licari-Guillaume I. Expect the Unexpected: My Little Pony: Friendship is Magic and the Creation of a Double Audience. *Transatlantica*. 2019. 2. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/14963> (дата звернення 18.10.2022).
9. Lozano J. Bringing all the Senses into Play: the Dubbing of Animated Films for Children. *Palimpsestes*. 2017. 30. P. 99–115.
10. O'Connell E. What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books. *Meta*. 2003. 48 (1–2). P. 222–232.
11. Robertson, V. Of ponies and men: My Little Pony: Friendship is Magic and the Brony fandom. *International Journal of Cultural Studies*. 2014. Volume 17. Issue 1. P. 21–37.

12. Smed M. Idiolects in three dubs of My Little Pony: Friendship is Magic : master's thesis. University of Vaasa, 2016. 84 p.
13. Valiente, Ch., Rasmusson, X. Bucking the Stereotypes: My Little Pony and Challenges to Traditional Gender Roles. *Journal of Psychological Issues in Organizational Culture*. 2015. 5(4). P. 88–97.
14. Veale, K. Capital, dialogue, and community engagement – My Little Pony: Friendship Is Magic understood as an alternate reality game. *Transformative Works and Cultures*. 2013. Vol. 14.
15. Zabalbeascoa P. (2008). The Nature of Audiovisual Text and its Parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation*. 2008. P. 21-37.
16. Ребрій О.В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.

УДК 811

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.21>

АНАЛІЗ ЗАСОБІВ ПЕРЕКЛАДУ ПРЕЗЕНТНИХ ФОРМ CONTINUOUS УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

ANALYSIS OF PRESENT CONTINUOUS VERB FORMS TRANSLATION MEANS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE

П'ятничка Т.В.,

orcid.org/0000-0001-7597-1897

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов та інформаційно-комунікаційних технологій

Західноукраїнського національного університету

Авраменко Н.В.,

orcid.org/0000-0002-0698-8991

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов та інформаційно-комунікаційних технологій

Західноукраїнського національного університету

Дуда О.І.,

orcid.org/0000-0003-1586-8884

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов та інформаційно-комунікаційних технологій

Західноукраїнського національного університету

Стаття присвячена детальному аналізу засобів перекладу форм дієслова Present Continuous українською мовою. Дослідження доводить, що цільова мова пропонує багатий та різноманітний інструментарій, який використовується носіями для передачі значення тривалості та часу дій. Вивчивши та проаналізувавши приклади художньої літератури, автори з'ясували, що в мові перекладу зазначений вище граматичний час виражається: теперішнім часом, минулим часом доконаного і недоконаного виду, майбутнім часом доконаного і недоконаного виду, а також іменниками, прислівниками, дієприслівниками та іншими граматичними і лексичними засобами. Особливу увагу у роботі приділено нюансам перекладацьких трансформацій, а також встановлено, що іноді лексичні засоби вираження переважають над морфологічними, що зумовлено аналітичною структурою будови сучасної англійської мови. Науковий доробок доводить, що тексти оригіналу та перекладу характеризуються функціональним перерозподілом сем, а саме тривалість і час передаються не одним, а кількома засобами. Переклад присудка з англійської мови на українську включає врахування таких ознак, як стан, вид, особа, часова характеристика дії, модальність, форми множини чи однини. Вдале органічне поєднання лексичних, морфологічних, граматичних компонентів мови та способи їх організації в єдине складне синтаксичне ціле, відповідно до законів мови перекладу та мови оригіналу, забезпечують можливість реалізації тотожної семантики.

Широкий діапазон засобів перекладу Present Continuous українською мовою є, як показав аналіз, по-перше, результатом об'єктивних відмінностей функціонування презентних часів у цих двох мовах, по-друге, об'єктивною потребою вираження змісту всіма засобами української мови, по-третє, наслідком суб'єктивного тлумачення різних мовних ситуацій, а також творчим потенціалом, компетентністю та індивідуальністю перекладача.

Ключові слова: засоби перекладу, перекладацькі трансформації, функціональний перерозподіл, часова характеристика дії, семантика.

The article is devoted to the detailed consideration of means of the Present Continuous tense verb form translation into the Ukrainian language. The study proves that the latter provides a great number of ways which can be chosen to convey meaning of duration and time. As a result of the analysis of the studied material, the authors have found that in the target language this grammar tense is expressed by the present tense, past tense of perfect and imperfect forms, future tense of perfect and imperfect forms as well as nouns, adverbs etc. Particular attention has been drawn to the nuances of translation transformations of the continuous constructions. On the basis of the analysed examples of the fiction discourse it has been established that sometimes lexical means prevail over the morphological ones that is caused by the analytical structure of Modern English. It is denoted that texts of the original and translation are characterized by a functional redistribution of sems, namely, duration and time are conveyed not by one, but by several means. The paper highlights that translation of a predicate from English into Ukrainian includes the consideration of such features as state, form, person, temporal characteristic of action, modality, plural or singular forms. A successful organic combination of lexical, morphological, grammatical components of the language and methods of their organization into a single complex syntactic whole, in accordance with the laws of the target language and the original language, provide an opportunity for the implementation of identical semantics. A wide range of means of translation of Present Continuous into Ukrainian is, as the analysis showed, firstly, the result of objective differences in functioning of the present tenses in these two languages, secondly, the objective need to express the content using all means of the Ukrainian language, thirdly, a result of subjective interpretation of various language situations, as well as the creative potential, competence and individuality of a translator.

Key words: means of translation, translation transformations, functional redistribution, temporal characteristic of action, semantics.

Постановка проблеми. Складність художнього перекладу полягає в тому, що різні мови та культури презентують неповторні й унікальні способи мислення, способи відображення навколишнього світу у свідомості, а відповідно і неординарність його сприйняття. Це пояснює розуміння того, що дослівна інтерпретація неспроможна передати всю глибину й різнобарвність художнього твору, а отже зміст і нюанси семантичного наповнення. Мова художньої літератури специфічна і важко піддається системному перекладацькому трактуванню.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художній переклад є об'єктом дослідження перекладознавців чи не з самої появи перекладу як виду діяльності людини. Теоретичні та практичні засади перекладу художнього дискурсу перебувають в полі зору як вітчизняних, так і зарубіжних вчених, серед них: В. Бублик, В. Березинський, О. Галич, М. Дудченко, Ю. Жлуктенко, Р. Зорівчак, В. Комісаров, І. Корунець, В. Коптілов, З. Коцюба, О. Медвідь, М. Москаленко, Т. Онопрієнко, В. Скар, О. Скоробагатова, Є. Старинкевич, Л. Черноватий, К. Швачко, Ж. Мунен, Ю. Найда, Дж. Голмс, Я. Рецкер, Р. Якобсон та інші. Проте, окремі аспекти художнього перекладу все ще залишаються недостатньо висвітленими. Переклад, як форма креативної діяльності людини, потребує постійного удосконалення та розвитку, оскільки поєднує різні культури, мислення, світосприйняття і відмінне формування змісту думки та форми її вираження. Це пояснює той факт, що кількість наукових доробків в царині перекладознавства зростає з року в рік.

Постановка завдання. Переклад не завжди піддається чіткій регламентації, оскільки ідентичні відповідники або взагалі відсутні в цільовій мові, або не досить повно і влучно передають

задум оригіналу. У таких випадках, шукаючи шляхів компенсації можливих втрат у змісті, автори перекладів вдаються до вибору різних засобів, залежно від кожного конкретного випадку. **Завданням та метою** даної статті є простежити різноманітний інструментарій української мови, який використовується фахівцями-перекладачами для передачі семантики тривалості дії, відображеної у мовленнєвих ситуаціях художнього дискурсу.

Виклад основного матеріалу. PrC не має прямого відповідника в українській мові і вимагає творчого підходу для реалізації цієї видо-часової форми в українських перекладах. Як і для Present Simple, основним засобом перекладу PrC українською мовою є граматична форма теперішнього часу.

1. Present Continuous (PrC) – теперішній час

1. You reckon we oughta – Як ти думаєш, може, write a letter to whoever's треба написати листа leaving us these things? [6, тому, хто залишає нам ці речі [1, с. 58].

2. "You are not listening to a – Ти зовсім не слухаєш word I am saying, Jim," cried мене, Джиме! – скрик-Sibil, "and I am making the нула нараз дівчина. А я most delightful plans for сную для тебе такі захопливі плани на майбутнє your future" [9, p. 69]. [4, с. 68].

Форми PrC перекладаються українською мовою теперішнім часом, коли виражаються дії, котрі безпосередньо здійснюються, тривають у момент мовлення (*are not listening, are making*) або протягом ширшого відрізка часу (*is leaving*), що належить теперішньому.

2. PrC – майбутній час недоконаного виду

Зіставний аналіз оригінальних творів англійською мовою та їх перекладів показує, що вибір майбутнього часу недоконаного виду для перекладу PrC є переважно контекстуально зумовленим. Намагаючись зберегти дух оригіналу

і досягти комунікативної еквівалентності, перекладачі вживають у цільовій мові майбутній час недоконаного виду.

1. *I'm just trying to tell* – Ох ти вперта ж. Я тобі you the new way they're просто пояснюю, що пер- *teaching* the first grade, шокласників відтепер *stubborn* [6, p. 31]. **навчатимуть** за новим способом [1, с. 18].

2. – He won't be awake – До ранку не прокинеться. until morning. – А ти весь час *сидітимеш* – Oh. *Are you sitting up* біля нього? [1, с. 269]. with him? [6, p. 338].

Приклад 1 є цікавим і реалізацією часової семантики в тексті оригіналу, і способом її передачі українською мовою. Щоб пояснити цю трансформацію, звернемося до ширшого контексту, звідки взято приклади. З контексту першотвору зрозуміло, що брат намагається пояснити сестрі переваги нового методу навчання, який уже запроваджується у перших класах, а у найближчому майбутньому за ним працюватимуть усі учні (*It'll be in all the grades soon*). Саме цей факт і є найвагомим тут. З прагматичної точки зору, перекладач досягає найповнішого вираження семантики контексту (*вчать і навчатимуть*) використовуючи у цільовій мові майбутній час недоконаного виду разом з лексичним індикатором *відтепер*, що є водночас своєрідним рудиментом *are teaching* (за граматичним значенням) і стартовою точкою (відтепер і надалі) для майбутньої тривалої дії (за змістом).

У прикладі 2, тривалість дії та її орієнтація на майбутнє передається часовою формою PrC. Додатковий акцент на футуральність робить присудок попереднього речення *won't be awake*, а маркер *until morning* орієнтує на майбутні дії, виражені в I та II реченнях

Отже, текстам оригіналу і перекладу властивий функціональний перерозподіл сем, а саме тривалість і час передаються не одним, а кількома засобами.

3. PrC – майбутній час доконаного виду

Для реалізації семантики англійської граматичної категорії PrC українською мовою досить часто використовується майбутній час доконаного виду.

1. Dill leaned over and Діл нахилився до мене sniffed me. – Jean-Louise і понюхав. – Джін... Finch, you *are going to die* Луїзо... Фінч, ти *помреш* in three days [6, p. 52]. через три дні [1, с. 35].

2. Atticus, *are we going to win* it [6, p. 99]? – Аттікус, а ми *виграємо* цю справу [1, с. 72]?

3. *I'm trying to tell* you the Я *спробую* ознайомити facts of life [7, p. 269]. вас із деякими фактами [2, с. 306].

Приклади, наведені вище, а також інший проаналізований фактологічний матеріал, що стосується способів перекладу PrC, дають підстави констатувати наступне:

- конструкція *to be going + інфінітив* перекладається українською мовою, як правило, дієсловом майбутнього часу доконаного виду, тобто те значення, що в англійській мові розподіляється між двома компонентами (*to be going* – значення футуральності, *to die, to win* – інфінітив (померти, вигравати) – смислове значення) передається українською мовою однією видо-часовою формою (*виграємо, помреш*).

- конструкція *to be V_{ing} + інфінітив* перекладається також поєднанням дієслова майбутнього часу доконаного виду та інфінітива. Слід відзначити, що переважно це стосується сполучень, у яких в PrC вживаються слова *to try, to hope, to think*.

4. PrC – іменник

Порівняння текстів першотвору, у яких для вираження теперішності вживається PrC, з варіантами їх перекладів засвідчує, що перекладачі для передачі українською мовою змісту дії, вираженого цією часовою формою, віддають перевагу іменникам або сполученням іменників з прийменниками. Такий вибір, очевидно, зумовлений тим, що іменник як частина мови називає як конкретні предмети, так і різноманітні явища, процеси, дії.

1. In the garden scene it had У сцені в садку цей голос all the tremulous ecstasy забринів усім тим tre- that one hears just before петним екстазом, що ми dawn when nightingales чуємо в передранішнім *are singing* [9, p. 54]. *сніві* соловейка [4, с. 53]

2. When you *are hearing* а Якщо вас хапають кольки matter between party and при *вислуховуванні* одної party, if you chance to be і другої сторони, ви кри- pinched with the colic, витеся, мов шукарі, ваша you make faces like mum- терпеливість рветься mers, set up the bloody [5, с. 557]. flag against all patience [8, p. 1406].

3. You never open your lips *За роботою* ви ніколи while you *are painting*, and й уст не розтуляєте, а it is horribly dull standing мені тут стій і ще пока- on a platform and trying зуй приємну міну [пер. to look pleasant [Wilde, Р. Доценко, с. 21]. p. 22].

Зіставлення прикладів з оригінальних творів та їх перекладів ще раз підтверджує той факт, що втілюючи англійський текст у матерії української мови, автори передають не “букву”, а суть першотвору. У перекладах враховується співвідношення мовних засобів для вираження основної ідеї. Присудки в PrC *are singing, are hearing, are painting* виражають не стільки дію у її розвитку, скільки

стан, у якому перебуває підмет у певний момент. Для повного сприйняття змісту оригіналу (приклад 1) важливо не те, що соловей співає у певний момент. Акцент робиться на характеристиці співу, трепетному стані пташки, з яким порівнюються хвилювання дівчини, що співала у садку.

Необхідності досягнення найповнішої ідентичності із задумом оригіналу підпорядкований і переклад PrC прийменником з іменником у реченні 3. У цьому прикладі найважливіше, *що* одному персонажеві не дозволяє розтулити уста, а другого змушує показувати “присмну міну”.

5. PrC – минулий час доконаного виду

Трансформація PrC → мин. час док. виду може спричинитися різними психолінгвальними факторами, що домінують в конкретній ситуації у мовах оригіналу та перекладу.

1. – We're *bringing* back – Міс Моді, ми *принесли* your things, Miss Maudie, ваші речі, – сказав Джем. said Jem. – Шкода [1, с. 69].

– We are awfully sorry [6, р. 95].

2. – You are more like – Ти більше схожа на Atticus than your mother, he Аттікуса, ніж на свою said. маму. Крім того, ти вже

– You *are* also *growing* *вироста* із своїх штанців *out* of your pants a little [1, с. 75].

[6, р. 102].

З контексту цілком зрозуміло, що часова форма PrC у прикладі 1 вжита не для вираження процесу дії, що відбувається в момент мовлення про неї, чи протягом певного періоду в теперішньому. У даному випадку PrC передає напруженість моменту, емоційний стан дітей, що прагнуть виразити своє співчуття, підтримку. Автор оригіналу за допомогою граматичної категорії PrC акцентує увагу на моральному аспекті, на співпережитті, не вживаючи дієслів, які їх виражають: ми тут, ми принесли ваші речі і готові зробити для вас будь-яку іншу послугу. Не процес, а результат виражає PrC у прикладі 2, що підтверджується і словом “a little”.

6. PrC – минулий час недоконаного виду

Цей спосіб передачі PrC також становить інтерес, оскільки пов'язаний з кореляцією різноморальних семантичних нюансів.

– I don't believe you know – Здається, ви ні слова a word of what you *are* не зрозуміли з того, *reading*, she said once що *читали*, – сказала when he had lost his place вона, коли він затнувся [7, р. 198]. [2, с. 143].

Відсутність рівноцінного для PrC еквівалента в українській мові часто ставить перекладача перед дилемою: зміст чи форма. У даному випадку переклад близький до оригіналу із збереженням семантики мовних одиниць звучав би

приблизно так: *ви ні слова не знаєте з того, що читаєте*. Така фраза, однак, за змістом виражала б думку: *ви постійно не можете / вам не вдається зрозуміти того, що читаєте, бо ви не готові до сприйняття такої інформації*, що суперечить задумові автора оригіналу, який має на увазі, що герой схвилюваний близькою присутністю дівчини і його емоційний стан не дозволяє йому думати про те, що він читає. Тому автор перекладу вдало використовує минулий час недоконаного виду, щоб виразити суть ситуації – юнак не може усвідомити щойно прочитаного через зрозумілу з контексту причину.

Цей приклад є одним із свідчень того, що носії кожної мови вибирають свої засоби для вираження тих чи інших дій, ознак, процесів, станів.

7. PrC – дієприслівник

Обставинні підрядні речення англійської мови, які починаються сполучниками since, when, while, as перекладаються українською мовою дієприслівниками або дієприслівниковими зворотами. Така реструктуризація не впливає на реалізацію змісту, в даному випадку на вираження семантики одночасності.

It is quite true, I never talk when I *am working*, and never listen either, and it *must be* dreadfully tedious for my unfortunate sitters [9, р. 22].
Це щира правда – я ніколи не розмовляю сам, *працюючи*, і не слухаю, що кажуть інші, а це, мабуть, страшенно набридає моїм бідолашним натурникам [4, с. 21].

Вдале органічне поєднання лексичних, морфологічних, граматичних компонентів мови та способи їх організації в єдине синтаксичне ціле, згідно законів цільової мови та мови першотвору дають можливість для реалізації ідентичної семантики.

8. PrC – інші граматичні засоби та лексичні одиниці

Відсутність в українській мові абсолютного еквівалента для реалізації Continuous спонукає перекладачів до пошуку інших засобів вираження українською мовою процесуальності й експресивності, властивих цьому часовому аспекту. До граматичних засобів здатних певною мірою відтворити експресивно-емоційні конотації PrC, відносяться прислівники, що можуть особливо точно виразити психологічний стан персонажів у той чи інший момент/період часу.

1. He held me close. “Scout,” he said softly, “don't let Jem get you down. He is having a rough time these days. I heard you back there” [6, р. 300].
Він пригорнув мене до себе і сказав тихенько. – Не треба сердитися на Джема, Всевидько. Йому тепер нелегко. Я чув як він на тебе награвив [1, с. 237].

У даному випадку дослівний переклад спотворив би семантику речення. Навіть більш вільна інтерпретація змісту речення із збереженням відповідності граматичних категорій (*наприклад: Він переживає цими днями тяжкі часи*) призвела б до мовленнєвих огріхів. Отже, трансформація “дієслово в PrC + група додатка (*is having a rough time*) → прислівник (*нелегко*)” у даному випадку не лише доцільна і логічно виправдана, а й необхідна для вдалої інтерпретації змісту речення цільовою мовою.

В окремих випадках для кращої передачі задуму оригіналу в мові перекладу використовуються інші слова, близькі за значенням до лексичних одиниць, вжитих у першотворі.

2. My dear Dorian, it is quite true. I *am analysing* women at present, so I ought to know [9, p. 50].
Любий Доріане, це щира правда. Якраз тепер я *студіюю* жіноцтво, отож, мушу знати [4, с. 50].

3. “Baby,” said Calpurnia, “I just can’t help it if Mister Jem’s *growing up*” [6, p. 145].
– Дитино, – заспокоювала Келпурнія, – містер Джем *стає дорослим* і тут нічого не вдієш [1, с. 109].

4. – Go away, Harry,” cried the lad.
– Ідіть, Гаррі! – скрикнув юнак. – Мені треба побути на самоті. Безіле, ви теж залиште мене. Чи ж ви не бачите, що в мене *серце крається* [4, с. 84].

Приклади підтверджують, що завдяки введенню лексичних одиниць в український художній текст досягається ідентичність змісту і зберігається *часова відповідність* з оригіналом. Художньою знахідкою перекладача можна вважати фразу “студіюю жіноцтво” у прикладі 2 (справді, тут невдалим був би вираз “я аналізую жінок”). Декомпресія у прикладах 2, 3 сприяє відтворенню денотативного значення часової форми PrC та кращого вираження властивої цій формі емоційної конотації.

Використання фразеологічного звороту *серце крається* (приклад 4) дає перекладачеві можливість зберегти метафоричність виразу, щоб більш образно і експресивно передати емоційний стан героя засобами, властивими цільовій мові.

Передача темпорального ефекту, що створюється в англійській мові формою PrC, іншими граматичними засобами та лексичними одиницями особливо актуальна при перекладі фразеологічних одиниць, оскільки вона репрезентує два з трьох основних способів (за визначенням Р. Зорівчак [1, с. 155]) семантико-стилістичних функцій фразеологічної одиниці оригіналу: віднайдення у мові-рецепторі повних або часткових еквівалентів для фразеологічної одиниці оригіналу (у нашому випадку приклад 4) та дескриптивна перифраза (приклад 1).

Висновки. Отже, інша (порівняно з оригіналом) лексика вживається в українській мові безперечно не лише заради збереження ідентичного часового плану, а також для розширення смислових зв’язків і кращого вираження задуму першоджерела засобами, більш властивими цільовій мові, для повнішого відтворення мовою перекладу експресивно-емоційної конотації англійського художнього мовлення. Таким чином, у перекладах досягається як ідентичність з першотвором за змістом, так і природність звучання українською мовою.

Широкий діапазон засобів перекладу PrC українською мовою є, як показав аналіз, по-перше, результатом *об’єктивних відмінностей функціонування презентних часів у цих двох мовах*, по-друге, об’єктивною потребою вираження змісту всіма засобами української мови, по-третє, наслідком суб’єктивного тлумачення різних мовних ситуацій, а також творчим потенціалом, компетентністю та індивідуальністю перекладача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зорівчак Р. *Реалія і переклад*. Львів: Львівський держ. ун-т, 1989. 216 с.
2. Лі Гарпер. Убити пересмішника / пер. М. Харенка. Київ: Дніпро, 1975. 272 с.
3. Лондон Дж. Мартін Іден / пер. М. Рябової. Київ: Дніпро, 1970. Т.6, С. 5–331.
4. Уайльд О. Портрет Доріана Грея / пер. Р. Доценка. Київ: Дніпро, 1968. 232 с.
5. Шекспір В. Коріолан / пер. Д. Павличка. Київ: Дніпро, 1986. Т.5, С. 527–641.
6. Lee H. To kill a Mocking Bird. Kiev: Dnipro Publishers, 1977. 344 p.
7. London J. Martin Eden. Kiev: Dnipro Publishers, 1954. 433 p.
8. Shakespeare W. The Tragedy of Coriolanus / The Riverside Shakespeare. Chicago, 1972. P. 1392–144.
9. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. Kiev: Dnipro Publishers, 1978. 232 p.

**LEGAL ENGLISH AND ADAPTED LEGAL TEXTS IN THE ASPECT
OF TRANSLATION INTO UKRAINIAN****ЮРИДИЧНА АНГЛІЙСЬКА МОВА ТА АДАПТОВАНІ ЮРИДИЧНІ ТЕКСТИ
В АСПЕКТІ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ****Rybina N.V.,***orcid.org/0000-0001-6260-9039**PhD in Philology,**Associate Professor at the Foreign Languages Department
West Ukrainian National University***Koshil N.Ye.,***orcid.org/0000-0003-2539-3122**PhD in Philology,**Associate Professor at the Foreign Languages Department
West Ukrainian National University***Hyryla O.S.,***orcid.org/0000-0002-6645-4959**Senior Lecturer at the Foreign Languages Department
West Ukrainian National University*

The article is devoted to the study of the peculiarities of legal English and adapted legal texts in the aspect of translation into Ukrainian from English-language sources. The authors note that the translation of English legal texts into Ukrainian requires in-depth knowledge of the subject area to which the translation relates in general, as well as understanding the meaning of terms in English and knowledge of terminology in the native language in particular. It was established that while translating legal literature from English into Ukrainian, the interaction of the actual term with the context is important, thanks to which the meaning of the word is revealed. The authors also claim that if a separate word is used as a term in the system of another special field of knowledge, then it is also unambiguous, semantically clearly separated from its meanings, which are manifested both in non-terminological functions in general and in terminological functions in particular, but in another field of knowledge. As a result of the research, it was found that legal terms have specific features and possibilities of translation from English to Ukrainian, which is sometimes similar to the corresponding phenomena in the translation of terms from other fields. The article claims that the main problem of translation of legal terms and phrases is their ambiguity not only between different branches of science, but also within the legal sphere of the text, both original and adapted. The style of most legal texts should not cause additional associations and distract attention from the essence of the document, it lacks any individual author's signs. The authors note that the entire legal text is characterized by a number of stylistic features, which are expressed in a great saturation of special terminology in the presence of special idioms and combinations of expressions and phraseological combinations, not used or rarely used in the general literary language, in the use of set-phrases in the official office style, in the use verbs in the passive state, in the use of Latinisms.

Key words: legal English, adapted legal texts, translation, legal terms, translation strategies.

Стаття присвячена вивченню особливостей юридичної англійської мови та адаптованих юридичних текстів в аспекті перекладу українською мовою з англійських джерел. Автори зазначають, що переклад англійських юридичних текстів українською вимагає глибокого знання предметної галузі, якої стосується як переклад загалом, так і розуміння значення термінів англійською мовою та знання термінології рідною мовою зокрема. Було встановлено, що при перекладі юридичної літератури з англійської українською мовою важлива взаємодія власне терміна з контекстом, завдяки чому розкривається значення слова. Автори також стверджують, що якщо окреме слово вживається як термін у системі іншої спеціальної галузі знань, то в ній воно також є однозначним, семантично чітко відмежованим від своїх значень, які виявляються як у нетермінологічних функціях загалом, так і в термінологічних функціях зокрема, але в іншій галузі знань. У результаті проведення дослідження було виявлено, що юридичні терміни, як правило, мають специфічні особливості та можливості перекладу з англійської українською, що інколи схоже з відповідними явищами у перекладі термінів з інших сфер. У статті стверджується, що основною проблемою перекладу юридичних термінів і словосполучень є їх неоднозначність не тільки між різними галузями науки, а й у межах правової сфери тексту як оригінального, так і адаптованого. Стиль більшості юридичних текстів не повинен викликати додаткових асоціацій і відволікати увагу від суті документа, в ньому відсутні будь-які індивідуальні авторські ознаки. Авторами зазначається, що весь правовий текст характеризується низкою стилістичних особливостей, які виражаються у великій насиченості спеціальною термінологією в наявності особливих ідіом і поєднань виразів і фразеологічних сполучень, не вживаних або рідко вживаних в загальнолітературній мові, в вживання зворотів в офіційно-канцелярському стилі, у вживанні дієслів у пасивному стані, у вживанні латинізмів.

Ключові слова: юридичної англійської мови, адаптовані юридичні тексти, переклад, юридичні терміни, стратегії перекладу.

Problem statement. Legal language as a special "subtext" has its own meaning and a number of specific properties that differ depending on the language system. However, the vast majority of language characteristics are determined by the influence of historical, cultural, social and political factors on its speakers. However, despite these characteristics, the translator faces the task of translating the information contained in the original and conveying it to the receptor of the translation, because he cannot only assert the phenomenon of untranslatability. Modern processes of globalization to a certain extent erase these cultural, social and historical features, which facilitates the translator's work. However, this does not mean that the translator does not need to know all these features.

Literature review. Scientists pay a lot of attention to the interpretation of the term "translation strategies", but it cannot be said that there is a satisfying description of the concept of legal translation and all its aspects have been covered in scientific research. The works of L. Kolomiets, T. Pastryk, H. Heniga, P. Kusmaul, L. Venuti, A. Vitrenko, V. Komisarova, I. Alekseeva etc give some ideas in this area whereas Ukrainian translations themselves are studied only in a small number of periodicals.

The aim of work is to identify the peculiarities of the translation of English legal texts into Ukrainian.

Results and discussions. General language characteristics of legal texts in English and Ukrainian have certain common features. The language of legal discourse is typically ritualistic and archaic, it is subject to very strict stylistic norms regarding the manner of expression and register, and is also characterized by a high degree of codified genre structures, etc. The style of most documents should not cause additional associations and divert attention from the essence of the document, it lacks any individual authorial features. Moreover, neutral presentation of legal norms increases the effectiveness of legal regulation.

The legal text determines the behavior of recipients - countries, organizations, institutions, citizens. The text of the law regulates, prohibits, allows, recommends, changes, describes the real world and the behavior of people. The communicative influence of the legal text is based on the factors of power, the powers of the forces expressed in these texts. Legal texts are a class of texts that are united by a common communicative purpose, are used in typical communication situations, have the same pragmatic institution and have common linguistic and stylistic features. The entire legal text is characterized by a number of stylistic features, which are expressed in a great saturation of specialized terminology in

the presence of special idioms and combinations of expressions and phraseological combinations, not used or rarely used in the general literary language (*the jury finds guilty, legal consequences, preliminary stipulations, etc.*), in the use of inflections in the official clerical style (*power and authority, terms and conditions, to have and to hold, etc.*), in the use of verbs in the passive state (*P. should be acquitted, the record was read out loud by the investigator, the criminal case was initiated by the Prosecutor's Office, etc.*), in the application of Latinisms *absente reo* (*the defendant being absent*), *ex curia* (*out of court*), *falsi crimem* (*The crime of falsification, etc.*) and abbreviations (*cc. (Chapters), CB (casebook), COA (court of Appeals), CIF (Coming into Force), J (Judge)*) [2, p. 38]. In addition to the listed properties, the legal text is characterized by an almost complete absence of punctuation, the use of adverbs (*hereof, thereof, whereof, etc.*), such forms as (*the same, the said, the-forementioned*), as well as the use of so-called linguistic doublets and triplets – *by and between; full faith and credit; null and void; name, constitute and appoint*. Translational transformations (substitutions) occur due to the incomplete commonality and difference of languages [3, p. 42].

In legal texts, unlike others, there is no attitude of the author of the text to objective reality and meaningful information, reproduced by creating associative and connotative meanings, which are not characteristic of legal texts. In these texts, unequivocal meaning, concreteness and clarity are the main principles, a prerequisite for adequate reproduction and understanding, which leaves no room for subtextual information.

Texts of legal journalism are significantly different from other types of legal texts. Journalistic texts are a means of legal information and systematically provide the population with information about legal existence. They affect the level of awareness and legality of behavior, their performance civil duties and the possibility of special use of rights and freedoms, which largely depends on the level of his legal awareness. Journalistic texts together with information shape public opinion and contribute active action and decision-making [3, p. 22].

An important feature of the analyzed texts is the availability of legal information. This includes the use of terminology and special categories that provide the reader with a deeper understanding of the general content of the legal material provided to them, rather than spending time on understanding metalanguage that has nothing to do with the linguistic content of the printed media [7]. Unlike all other types of legal texts, the vocabulary of legal journalis-

tic texts is characterized by emotionality, phraseological and metaphorical richness. In addition to legal terminology, there are also general scientific and socio-political, abstract words and easy-to-remember language clichés.

When translating a legal text, the problem of choice arises an adequate counterpart in one language for another. The choice of a translation option is influenced by the presence or absence of an equivalent in the target language. If it exists, the procedure is reduced to the usual replacement of the equivalent, but in its absence – to the careful selection of one of the variant counterparts, taking into account a number of linguistic and extra linguistic factors.

Local issues, in our opinion, include taking into account the legal field and defining the genre of the legal text. Legal analysis of the text, qualification of the concept and selection of a similar term of Ukrainian law can also be considered local translation strategies. So, when translating English legal terms, it is necessary to ensure that different concepts of Ukrainian and British legislation are not used, which may be indicated by similar terms. For the formation of new English term intended to convey specifically Ukrainian realities in English, you can use a non-terminological unit available in the English language or resort to tracing a Ukrainian terminological phrase or descriptive translation. One should take into account the trend towards the use of simple and understandable English (*Plain*

English Campaign), which arose among English speakers. For the formation of English-language equivalents of Ukrainian legal terms should avoid polysemy, take into account the scope of the meanings of each unit, take into account the entire thematic group (sphere of the legal field) as a whole, check the terminological combination according to the *Plain English* criterion [4, p. 64].

Conclusions. Translation of English terms into Ukrainian requires knowledge of the subject area to which the translation relates, understanding of the meaning of terms in English and knowledge of terminology in the native language. When translating scientific, technical and legal literature from English to Ukrainian, the interaction of the term with the context is important, thereby revealing the meaning of the word. If the word is used as a term in the system of another special field of knowledge, then it is also unambiguous in it, semantically clearly separated from its meanings, which are manifested both in non-terminological functions and in terminological functions, but in another field of knowledge. While conducting this research, we found that legal terms, as a rule, have the same possibilities of translation from English to Ukrainian as any other term. The main problem of translating legal terms and phrases is their ambiguity not only between different branches of science, but also within the legal sphere of the text either original or adapted one.

BIBLIOGRAPHY:

1. Андрієнко Т.П. Стратегії і тактики перекладу: когнітивно-дискурсивний аспект (на матеріалі художнього перекладу з англійської мови на українську) : монографія / за ред. В.І. Карабан. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 339 с.
2. Артикуца Н.В. Мова права і юридична термінологія / Н.В. Артикуца. Київ: Стилос, 2004. 266 с.
3. Гамзатов М. Г. Техніка і специфіка юридичного перекладу / М. Г. Гамзатов. СПб., 2004. 78 с.
4. Ходаковська О.О. Стратегії перекладу англійського юридичного дискурсу. Закарпатські філологічні студії. Випуск 13. Том 3. С. 61–65.
5. Шаблій О. Юридичний переклад у сучасній юридичній діяльності. Актуальні питання державотворення в Україні : матеріали Міжнар. наук.-практич. конф. (20.05.2016 р.) / ред. : І.Гриценко, І. Сахарук (відп. ред.) та ін. У 3х т. Т. 3. Київ : ВПЦ «Київ. Ун-т», 2016. С. 304.
6. Sosoni V. Law and language in the EU Insights from the Greek Eurolect. Language and Nation: Crossroads and Connections. eds. Barstad G.E., Hjelde A., Kvam S., Parianou A, Todd J. Munster-New York. Waxmann Verlag GmbH. 2016. 320 p.
7. What is legal translation and what makes it different? <https://www.espressotranslations.com/what-is-legal-translation-and-what-makes-it-different/> (date of access 11.11.2022).

WHITE PAPER ЯК ЖАНР ТЕКСТУ

WHITE PAPER AS A TEXT GENRE

Рябокін Н.О.,

orcid.org/0000-0001-5950-8798

кандидат філологічних наук, доцент,

*завідувач кафедри філології та соціально-гуманітарних дисциплін
Полтавського інституту економіки і права Університету «Україна»*

Проход О.А.,

orcid.org/0000-0003-2689-4666

студент II курсу магістратури

Полтавського інституту економіки і права Університету «Україна»

Наукову розвідку присвячено дослідженню понять тип та жанр тексту та з'ясуванню семантичних та структурних особливостей White paper як жанру тексту. Актуальність дослідження зумовлена стрімким розвитком лінгвістики та появою нових жанрів. Жанри та їх відмінність від типів тексту – одна з найпопулярніших тем обговорення лінгвістів двадцять першого століття. У даній статті маємо за мету розмежувати два поняття тип та жанр тексту та з'ясувати особливості White paper як жанру тексту. Об'єктом дослідження є жанри тексту. А предметом – White paper як жанру тексту. У роботі розглянуто різні підходи до визначення понять «тип» та «жанр» тексту, наведено теоретичні засади щодо їх особливостей, цілей, структури. Наведені класифікації жанрів та PR-текстів.

Було з'ясовано, що «тип тексту» визначає модель тексту, тоді як «жанр тексту» – жанровизначальні та мовні особливості, властиві текстам однієї категорії. Крім того, «тип тексту» буде первинною категорією систематизації, із якої виділятимуться вторинні, змінні – жанри.

Встановлено, що критеріями класифікації жанрів тексту можуть бути стиль написання текстів, їх реципієнт, зміст, мета комунікації, авторство тощо. Згідно різних класифікацій лінгвістів White paper можна зарахувати до інформативно-імперативного жанру тексту.

Доведено, що проєктний документ, також відомий як White paper – динамічний текст, що функціонує у сфері цифрового бізнесу, криптовалют та токенованого майна. Основною інтенцією текстів є White paper є залучення аудиторії та інвесторів (PR), а сам текст поєднує лінгвостилістичні особливості в основному рекламних текстів. Вторинна інтенція виявляється у створенні позитивного образу компанії, її продукту, а також його просування як серед ентузіастів-аматорів криптотехнологій, і серед професійних інвесторів.

Зазначено, що у White paper також описується компанія та її продукт, вказуються переваги, а третьою ціллю тексту також є привернення уваги. Незважаючи на те, що тексти даного жанру написані в офіційно-діловому стилі, особливістю сучасних White paper є наявність PR елементів, одним із яких є гасло компанії/проєкту, це також вказує на наявність PR-функції в тексті.

Ключові слова: тип тексту, жанр тексту, PR-тексти, White paper, тексти Problem-Solution.

The scientific research is devoted to the study of the concepts of text type and text genre and to the clarification of the semantic and structural features of White paper as a text genre. The relevance of the study is determined by the rapid development of linguistics and the emergence of new genres. Genres and their difference from text types are one of the most popular topics for discussion among linguists of the twenty-first century. This article is aimed to distinguish two concepts of text type and text genre and to clarify the features of White paper as a text genre. The object of research is text genres. And the subject is White paper as a text genre. Various approaches to defining the concept of "type" and "genre" of a text have been examined, theoretical principles regarding their features, goals and structure have been indicated in the work.

It was found that "text type" determines the model of the text, while "text genre" - genre-defining and linguistic features, that are characteristics of texts of this category. Moreover, "text type" will be the primary category of systematization, from which secondary, variable genres are distinguished.

It has been established that the criteria for the classification of text genres can be the style of writing texts, their addressee, content, purpose of communication, authorship, etc. According to various classifications of linguists, White paper can be classified as an informative-imperative text genre.

It has been proven that the project document, also known as White paper, – a dynamic text that functions in the field of digital business, cryptocurrencies and tokenized property. The main intention of White paper is to attract the audience and investors (PR), and the text itself combines the linguistic and stylistic features mainly of advertising texts. The secondary intention is to create a positive image of the company, its product, as well as its promotion among both crypto-enthusiasts and professional investors.

It has been pointed out that White paper also describes the company and its product, indicates the advantages, and the third purpose of the text is also to attract attention. Despite the fact that the texts of this genre are written in an official business style, a feature of modern White paper is the presence of PR elements, one of which is the slogan of the company/project, this also indicates the presence of a PR function in the text.

Key words: text type, text genre, PR texts, White paper, Problem-Solution texts.

У мовознавстві та лінгвістиці тексту термін «тип тексту» не має єдиної дефініції. Поряд із цим поняттям використовуються також такі класифікаційні категорії, як клас тексту, вид тексту, форма тексту та зразок тексту. Вказані терміни є синонімами, кожен із них застосовується залежно від поглядів того чи іншого лінгвіста. Дуже часто в синонімічному значенні вживається також термін «жанр», однак німецькі мовознавці наполягають на розмежуванні категорії «жанр» як літературного терміну та категорії «тип тексту», що використовується стосовно ужиткових текстів. Жанри та їх відмінність від типів тексту – одна з найпопулярніших тем обговорення лінгвістів двадцять першого століття.

Дане питання досліджували зарубіжні та вітчизняні мовознавці: Р. Айгенвальд, Д. Байбер, В. Гайнеманн, Х. Глушко, Є. Кравцова, В. Різун, О. Селіванова, К. Серажим, М. Фелер, К. Філіпов, Т. Хомутова та ін. Незважаючи на розбіжності лінгвістів щодо понять «тип тексту» та «жанр тексту», будемо намагатися розділити дані поняття.

У даній розвідці маємо за мету розмежувати два поняття тип та жанр тексту та з'ясувати особливості White paper як жанру тексту. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні завдання:

- з'ясувати зміст та особливості поняття «тип тексту» та «жанр тексту»;
- розмежувати поняття «тип тексту» та «жанр тексту»;
- розглянути класифікації жанрів та PR-текстів;
- виокремити та описати особливості White paper як жанру тексту;
- визначити специфіку перекладу англomовного тексту White paper на українську мову.

Розглянемо поняття «тип тексту». Тип тексту – це центральне поняття лінгвістики тексту і загальної теорії тексту. У широкому сенсі це певна обмежена сукупність текстів, що об'єднані особливими спільними ознаками на різних структурних рівнях тексту, на рівні семантики, змісту, особливостей побудови, ситуативних параметрів та комунікативної функції [19, р. 16–19].

Як зазначає К.А. Філіппов, для характеристики стійких форм тексту та їх реалізації в мовленні використовуються терміни «тип тексту» та «примірник тексту» [12]. Т.Н. Хомутова під поняттям «тип тексту» має на увазі модель, схему або зразок побудови та сприйняття аналогічних текстів [13]. Іншого погляду дотримується З.З. Чапліна: «Тип тексту формально можна визначити як клас або сукупність віртуальних текстів, які мають одну

або кілька спільних рис» [14, с. 134]. Вона також додає, що даним термінам також синонімічні поняття «клас тексту», «вид тексту», «форма тексту» чи «модель (зразок) тексту» [14]. Крім того, на відміну від вітчизняних лінгвістів, зарубіжні фахівці переважно класифікують тексти під єдиним поняттям – за типами тексту. У той час як в українській лінгвістиці «тип тексту» є сукупністю моделей тексту та/або дискурсу, у зарубіжній лінгвістиці тип тексту означає сукупність текстів із звичними їм структурними, граматичними та лексичними особливостями. Отже, «тип тексту» є неоднозначним поняттям.

Дуже часто в синонімічному значенні вживається також термін «жанр». У сучасному мовознавстві існують розбіжності щодо поняття «жанр» через різні погляди з приводу характеру співвідношення лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів у структурі жанрів. Крім того, жанри представляють як функції комунікативної ситуації, спосіб поведінки, риторичний акт, в основі якого лежать повторювані комунікативні ситуації.

Є.В. Кравцова, даючи визначення жанру, вважає його синонімом поняття «тип тексту»: «сукупність/тип текстів, що відображають подібні соціальні дії в регулярно повторюваних соціальних контекстах та що мають подібні, регулярно повторювані формальні та семантичні характеристики» [5, с. 60]. Цю думку також поділяє О. Тосбі, вказуючи на синонімічність понять [24]. Зазначимо, що лінгвісти сучасності прагнуть розділяти поняття жанр та тип тексту. Одним із таких лінгвістів є Д. Байбер. Він вважає, що два тексти одного типу так чи інакше можуть бути виконані у двох різних жанрах: «linguistically distinct texts within the genre represent different types of texts; linguistically close texts of different genres represent a single type of text» [16, р. 6].

Такого ж погляду і Б. Палтрідж, називаючи два поняття частково відмінними один від одного: «The terms 'genre' and 'text type' thus represent different, yet complementary, perspectives on texts» [22, р. 237]. Треба зауважити, що Б. Палтрідж називає їх різними підходами до тексту, не називаючи їх повністю відмінними один від другого поняттями. Грунтуючись на роботах Д. Байбера та Б. Палтріджа, вважаємо поняття «тип тексту» та «жанр тексту» відмінними один від одного. «Тип тексту» визначає модель тексту, тоді як «жанр тексту» – жанровизначальні та мовні особливості, властиві текстам однієї категорії. Крім того, «тип тексту» буде первинною категорією систематизації, із якої виділятимуться вторинні, змінні – жанри.

Перш ніж перейти до розгляду White paper як жанру тексту, розглянемо різні погляди лінгвістів щодо систематизації жанрів, а також виділимо класифікації, що використовуються у даній роботі. Як зазначає Є.В. Кравцова, жанри класифікують за різними критеріям [5]. Цими критеріями можуть бути стиль написання текстів, їх реципієнт, зміст, мета комунікації, авторство тощо. Зазначимо критерії К. Райс, яка виділяє три типи тексту за критерієм функції мови, у майбутньому доповнивши список аудіомедіальних текстів: орієнтований, інформативний та оперативний.

Не менш важливими є критерії Г.І. Богіна, який запропонував такі критерії щодо систематизації текстів: канал спілкування, суб'єкт мови, умови комунікації, об'єкт мови, стиль, композиція, також першоджерело [1].

У роботі Т.В. Шмелевої виділено чотири типи тексту за основними мовним функцій, із яких можна виділяти окремі жанри: інформативний, імперативний, етикетний та оціночний [15].

Також одним із відомих методів систематизації є класифікація, дана К. Брінкер. Він називає п'ять класів типів тексту: 1) інформативні тексти (новина, повідомлення, науково-популярний текст, рецензія та ін); 2) тексти-звернення (рекламне оголошення, коментар, закон, заяву та ін.); 3) юридичні тексти (договір, гарантійний талон, урочисте обіцянка, угода); 4) контактні тексти (подяка, лист, листівка); 5) тексти-заяви (заповіт, посвідчення особи, оголошення) [17].

Розглянемо підхід до систематизації іноземних текстів дослідників. А. Палмер та А. Фрідріх відзначають п'ять моделей дискурсу, якими класифікуються тексти. Вони виділяють п'ять моделей дискурсу: оповідання, звіт, опис, подання інформації, надання коментаря/аргументу [20].

Е. Діллон і К. Макнайт пропонували класифікацію за трьома моделями, пов'язаними з текстом, типом та інтенцією його прочитання підсумковим реципієнтом тексту. Проводячи своє дослідження, читачам задавалося три питання, узагальнюючи інформацію щодо яких може бути створена жанрова класифікація текстів. Цими питаннями є «як?» «що?» і «чому?» [18].

1) «Як?» Під цією категорією мається на увазі вид та швидкість прочитання реципієнтом тексту, наприклад: швидко, повільно, вдумливо тощо.

2) «Що?» З цією моделлю пов'язані кількість знаків, наявність таблиць та інших даних, наприклад: великий текст, числові дані, малий текст, інтерактивний контент тощо.

3) «Чому?» Ця модель це інтенція автора до реципієнта: ознайомити з новою інформацією,

запропонувати рішення проблеми, описати щось, зацікавити читача в чомусь і т.д.

Як було зазначено, жанри тексту походять від типів тексту. Б. Палтрідж відзначає особливий вид класифікації текстів за моделями типу Problem Solution, Procedure, Description, Recount тощо. Зміст такого підходу полягає в тому, що таких моделей може бути безліч, при цьому моделі не будуть обмежені лінгвостилістичними бар'єрами, характерними для вітчизняних класифікацій жанрів. Так, наприклад, текст жанру «рецепт» відповідає моделі «процедура», а «офіційне лист» моделі «проблема-рішення» [21].

Згідно класифікації Т. Шмелевої, White paper можна зарахувати до інформативно-імперативного жанру тексту. А з погляду критеріїв розмежування К. Брінкера, його можна віднести до текстів-звертання. Крім того, оскільки основною інтенцією текстів є White paper є залучення аудиторії та інвесторів (PR), а сам текст, на нашу думку, поєднує лінгвостилістичні особливості в основному рекламних текстів, у цій роботі також буде використовуватися класифікація PR-текстів, ґрунтуючись на судженнях Н.Н. Оломської. Тексти – комунікаційні компоненти зв'язків із громадськістю, що активно трансформуються в сучасному PR-просторі.

PR-текст – письмовий текст на паперовому або електронному носії, метою якого є формування або збільшення публіцитного капіталу базисного PR-суб'єкта, що володіє прихованим (або рідше – прямим) авторством, призначений для зовнішньої або внутрішньої громадськості. **Пабліцитний капітал** – якісна та кількісна сукупність всієї інформації, що відома про об'єкт громадськості, яка вимірюється в грошовому еквіваленті. Одне з основних завдань PR-фахівців є збільшення публіцитного капіталу. В певному сенсі поняття «публіцитний капітал» близьке поняттю «нематеріальні активи підприємства». Розкручений бренд має у декілька разів більше нематеріальних активів, ніж матеріальних. Характерними ознаками PR-тексту є доступність, конкретність, лаконізм, зручність сприйняття, естетичність, оперативність та правдивість. Найважливішою характеристикою такого тексту є його оптимізованість, тобто виключення таких характеристик, які могли б зашкодити публіцитному капіталу об'єкта PR-діяльності.

PR-тексти можуть розповсюджуватись різними способами: через ЗМІ; шляхом прямої розсилки (direct-mail); шляхом особистої доставки (face-to-face).

Виходячи з того, що як інструмент публічних комунікацій PR-текст реалізує функції самих

зв'язків із громадськістю, обов'язковими функціями усіх текстів PR є:

– інформаційна. Завдяки PR-тексту відбувається оптимізоване інформування цільової громадськості у вигляді цілеспрямованого відбору фактів;

– функція конструювання публічного дискурсу, що полягає у виробництві або трансформації існуючого уявлення цільової групи громадськості про базисного суб'єкта PR;

– пізнавальна, яка реалізується завдяки тому, що PR-текст є джерелом, засобом і способом соціального пізнання.

Джерела PR-текстів: усні і письмові; первинні (службові документи) і вторинні (публікації в ЗМІ про базисному суб'єкті PR, у процесі моніторингу);

Класифікація PR-текстів: PR-тексти класифікують за різними ознаками:

1. За ступенем їх «підготовленості» до публікації:

– базисні: 1) первинні – це власне самі PR-тексти; 2) вторинні: медіа-тексти.

Первинні поділяються на **прості**: прес-реліз, бекграундер, факт-лист, біографія, лист питань-відповідей, байлайнер, привітання, заяву для ЗМІ, запрошення, іміджева стаття, іміджеве інтерв'ю, кейс-сторі та **комбіновані**: прес-кит, ньюзлеттер, проспект, брошура, буклет, медіа-тексти – журналістські тексти, що відповідають ознакам PR-тексту (наприклад, іміджева стаття, іміджеве інтерв'ю, кейс-сторі).

За жанрами:

– оперативно-новинні жанри (інформаційно-новинний): прес-реліз, запрошення;

– дослідницько-новинні жанри: бекграундер, лист запитань-відповідей, інтерв'ю;

– фактологічні жанри: факт-лист, біографія;

– дослідницькі жанри: заяву для ЗМІ, іміджева стаття, кейс-сторі;

– образно-новинні жанри: байлайнер, привітання, лист [Кривоносов].

У своїй розвідці будемо використовувати класифікацію PR-текстів Н.Н. Оломської: 1) прес-реліз – новинна інформація для ЗМІ; 2) бекграундер – розширена інформація про новину; 3) факт-лист – розширена інформація про суб'єкт PR; 4) інтерв'ю; 5) байлайнер – інформативна стаття, написана суб'єктом PR; джерело всієї інформації – суб'єкт PR; 6) таргетований лист – закритий або відкритий лист цільовій аудиторії суб'єкта PR; 7) буклет – опис компанії, її колективу, переліку пропонованих послуг та позиції на ринку; 8) брошура – короткий буклет [6].

Отже, PR-текст є видом текстів масової комунікації і так само, як журналістський та рекламний тексти, оперує соціальною інформацією, в основу якої покладено факт. Проте його мета полягає не у формуванні громадської думки з того чи іншого питання або споживчого попиту, а у створенні (а іноді й підтриманні) оптимального комунікаційного середовища базисного суб'єкта PR. PR-текст, як і інші різновиди текстів масової комунікації – журналістський і рекламний, повинен відповідати єдиним критеріям текстів масової комунікації. Серед таких критеріїв обов'язково називаються такі: доступність, конкретність, лаконізм, зручність сприйняття. PR-текст наділяється функціями текстів масової комунікації і виступає як різновид текстів масової комунікації.

Перейдемо до розгляду White Paper. Проектний документ, також відомий як White paper – динамічний текст, що функціонує у сфері цифрового бізнесу, криптовалют та токенизованого майна. Раніше такі тексти це лише державні наукові звіти, проте зараз White paper стає інструментом залучення інвесторів. Термін White paper / вайтпейпер (він же «технічний документ», «інформаційний документ», «біла книга», «white paper» або «whiterpaper») корінням сягає політики. Першим в історії вайтпейпером була «Біла Книга» Черчілля в 1922 році, в якій було представлено політичну ідею до того, як вона стала законом. Спочатку лише політики використовували їх, але в 1990-х роках вайтпейпери набули більшого поширення в маркетинзі та продажах. Вони перетворилися на інструмент для просування товарів та розпалювання інтересу серед потенційних покупців.

Одним із перших White paper, які обслуговують бізнес-комунікацію у сфері криптографії та криптовалют, був White paper криптовалюти Bitcoin, опублікований у 2008 році невідомим до і досі розробником під псевдонімом Сатоші Накамото. Після популяризації Bitcoin, у White paper 2013 була представлена одна з найпопулярніших сучасних криптовалют, Ethereum. Саме простота створення нових криптовалют, зручність та безпека блокчейну та смарт-контрактів стали стимулом до появи безлічі нових компаній-стартапів, методом залучення коштів яких стала первісна пропозиція монет (ICO) – аналог первинного громадського пропозиції (IPO) у традиційній економіці [22].

Потім, у зв'язку з потребою в залученні коштів, основною метою таких компаній стали проєктні документи, основою яких стала модель Problem-Solution, використовувана у «бліх книгах».

Перейдемо до опису White paper як жанру тексту. Розглянемо одну з найголовніших жанроворчих рис – мету тексту. Найчастіше формальна мета White paper вибудовується в преамбулах. Формальною метою White paper часто є надання рішення для будь-якої сфери діяльності. Поставлена мета White paper, як і в інших текстах Problem-Solution досягається шляхом вирішення завдань тексту, а саме опис поставленої проблеми, а також надання та обґрунтування методів її розв'язання.

Зазначимо, що проєктні документи часто не виділяють проблему, одночасно представляючи свій продукт/рішення. У цьому випадку проблемою може виступати відсутність схожого рішення в аналізованій сфері діяльності з огляду на що проєктний документ по будові схожий із бекграундером та байлайнером (типи простих PR-текстів).

Незважаючи на це, зазначимо, що вторинна, не менш важлива мета текстів White paper виявляється у створенні позитивного образу компанії, її продукту, а також його просування як серед ентузіастів-аматорів криптотехнологій, і серед професійних інвесторів. Говорячи про White paper, варто відзначити схожість даного жанру з пітч-листом. Як зазначає М.В. Бусигіна, пітч-лист це персональний лист, у якому вказується коротка експозиція про компанію та її продукти, описуються переваги продукту. Метою цього тексту є привернення уваги цільової аудиторії [2]. Зазначимо, що у White paper також описується компанія та її продукт, вказуються переваги, а однією з цілей тексту також є привернення уваги. Такого змісту інформація також характерна для бекграундерів, факт-листів, а також пресрелізів.

Згідно з метою White paper, можна зробити висновок, що першочерговою для даних текстів є інформаційна функція, що виражається у передачі актуальної інформації щодо продукту, проєкту, його команди, плану розвитку, сфери застосування продукту, а також криптовалюти або токени. Другою функцією White paper є впливаюча функція, що полягає у ненав'язливій рекламі товару. Функція, що впливає, реалізується в залученні та утриманні уваги реципієнта, у переконанні, а також навіювання.

Щодо авторства тексту, сучасним текстам White paper властиве приховане авторство. Це пояснюється тим, що проєктний документ сприймається як корпоративний продукт, тобто це певні ідеї та судження всіх вищих співробітників компанії.

Крім того, у White paper часто присутні письмова відмова від відповідальності (дисклеймер),

припущення та заяви, що є рисою офіційно-ділового стилю.

Незважаючи на те, що тексти даного жанру написані в офіційно-діловому стилі, особливістю сучасних White paper є наявність PR елементів, одним із яких є гасло компанії/проєкту, це також вказує на наявність PR-функції в тексті. При перекладі чи адаптації гасел важливо розрізнити їх типи, оскільки під час перекладі має зберігатися їхня структурність. Як зазначає Н. В.Жук, існує чотири типи гасел:

1) пов'язані – такі, які включають назву продукту, наприклад «Вільному – Volvo» (Volvo);

2) прямі – подібні гасла, які задіють прямий, особистий вплив на реципієнта, наприклад, «Водафон. Майбутнє залежить від тебе» (Водафон);

3) прив'язані – такого типу гасла фонетично та/або ритмічно схожі з назвою продукту/компанії, наприклад «Жиллет. Краще для чоловіка немає» (Gillette);

4) вільні (незалежні) – гасла даного типу не включають назва продукту/компанії, які не роблять особистий вплив на реципієнта, а також не передбачають ритмічну та/або фонетичну схожість із назвою, наприклад, «Аромат, який зближує та надихає» (Jacobs) [3].

Щодо лексичного наповнення текстів жанру White paper, що обслуговує бізнес- та PR-комунікацію у сфері криптовалют, текстам проєктного документа властиве використання специфічної термінології у сфері економіки, а також наявність термінівнеологізмів за блокчейном, криптовалютами та ІТ.

Отже, своєрідна лінгвостилістична організація White paper, а саме вибір мовних одиниць, специфіка синтаксису, граматичних конструкцій, а також стилістичних прийомів у результаті має установку на конкретні дії з боку реципієнта тексту.

Під час перекладу White paper перекладач повинен брати до уваги наступну інформацію для досягнення максимального можливого рівня еквівалентності та адекватності: збереження стилю. Більшість текстів White paper пишеться у виключно офіційно-діловому стилі, можливе змішання особливостей наукового стилю та PR-текстів.

Крім інформуючої функції, текстам White paper характерна наявність функції, яка впливає, через що особлива увага має бути приділена правильному підбору лексичних одиниць із позитивною семантикою, яка повинна викликати реакцію у відповідь у реципієнта. Текст перекладу пови-

нен також ненав'язливо зацікавлювати та переконувати реципієнтау перевазі суб'єкта PR.

Тексти White paper використовуються в межах індустрії фінансових технологій, особлива увага перекладача має бути приділена правильній передачі термінів-неологізмів та аббревіатур, які часто використовуються в англійському тексті.

Отже, тип тексту – це первинна категорія систематизації, із якої виділяється вторинна, змінна – жанр. White paper можна зарахувати до інформативно-імперативного жанру тексту. White paper – динамічний текст, який функціонує

у сфері цифрового бізнесу, криптовалют та токенизованого майна. До основних інтенцій White paper належать: залучення аудиторії та інвесторів (PR); створення позитивного образу компанії, її продукту, його просування серед інвесторів; привертання уваги споживачів.

Специфіка жанру тексту White paper полягає в тому, що він поєднує лінгвостилістичні особливості в основному рекламних текстів та PR елементів, одним із яких є гасло компанії/проекту, це також вказує на наявність PR-функції в тексті. І написані вони в основному в офіційно-діловому стилі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Богин Г. И. Речевой жанр как средство индивидуализации. *Жанры речи*. Саратов : Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1. С. 12–22.
2. Бусыгина М. В. Питч-письмо как инструмент PR-коммуникации. *Известия ВГПУ*. 2016. №1 (105).
3. Жук Н. В., Тузова М. К., Ермакова Л. В. Актуальность рекламного слогана и проблемы его перевода. *Филологические науки*. СПб. : Реноме, 2013. С. 91–95.
4. Глушко Х.М. Проблема дефініції поняття тип тексту в сучасній лінгвістиці. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Вип. 9. 2010.
5. Кравцова Е. В. Научный дискурс: универсальное и культурноспецифическое (на материале жанра «научная рецензия») : дис. ... канд. филол. наук. Южно-уральский государственный университет, Челябинск, 2016. 383 с.
6. Оломская Н. Н. К вопросу о жанровой классификации медиадискурса. *Научный диалог*. 2013. №5 (17). С. 250–259.
7. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978. С. 202–228.
8. Різун В. В. Аспекти теорії тексту. *Нариси про текст*. К., 1998.
9. Селіванова О. О. Сучасна теорія тексту. *Актуальні напрями сучасної лінгвістики*. К., 1999.
10. Серажим К. С. Текстология: элементы текста и аппарат видання. К., 1998.
11. Феллер М. Д. Текст як модель комунікативного акту. *Нариси про текст*. К., 1998.
12. Филиппов К.А. Лингвистика текста: Курс лекций. СПб: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. 336 с.
13. Хомутова Т. Н. Типология жанра: от теории к практике. *Вестник ЮУрГУ*. 2006. №6 (61). С. 60–64.
14. Чаплина С. С. Понятие «Тип текста»: принципы дефинирования и проблемы классификации. *Вестник*, 2009. №11. С. 132–137.
15. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. *Жанры речи*. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1. С. 88–99.
16. Biber D. A typology of English texts. *Linguistics*. 1989. №1. 42 p.
17. Brinker K. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Auflage: 6. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2005. 179 S.
18. Dillon A., McKnight C. Towards a classification of text types: a repertory grid approach . *International Journal of Man-Machine Studies*. 1990. №6. P. 623–636.
19. Heinemann W. Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick. Adamzik K. (Hg.) *Textsorten. Reflexionen und Analysen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007, S.16-19.
20. Palmer A., Friedrich A. Genre Distinctions and Discourse Modes: Text Types Differ in their Situation Type Distributions. *ArgNLP*. 2014. P. 1–6.
21. Paltridge B. Genre, text type, and the language learning classroom. *ELT Journal*. Oxford : Oxford University Press, 1996. №50/3. P. 237–243.
22. Pietrewicz L. Emerging trends in entrepreneurial finance: The rise of ICOs. 2017. 16 p.
23. Rolf Eigenwald, Erika Fischer-Lichte, Reinhard Lüke. *Textanalytik*. Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1978.
24. Togeby O. A Model of Text Types and Genres. Reflections upon Genre. Encounters between Literature, Knowledge, and Emerging Communicative Conventions. Tübingen : Narr Verlag, 2014. №13. P. 147–176.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ІСТОРИЧНО МАРКОВАНОЇ ЛЕКСИКИ В РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «КОХАНЦІ ЮСТИЦІЇ»

FEATURES OF THE TRANSLATION OF HISTORICALLY MARKED VOCABULARY IN YU. ANDRUKHOVYCH'S NOVEL "LOVERS OF JUSTICE"

Ткачівська М.Р.,

orcid.org/0000-0001-9989-9156

доктор філологічних наук, доцент,

завідувачка кафедри іноземних мов і перекладу

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Статтю присвячено перекладу історично маркованої лексики. Охарактеризовано проблеми відтворення архаїзмів та історизмів іноземною мовою, розкрито основні труднощі їхнього перекладу, підкреслено, що часова дистанція є чималою перепоною для розуміння історично-маркованої лексики.

У дослідженні наголошено на потребі часової відповідності лексичного матеріалу без часових анахронізмів та культурних несумісностей, які можуть спричинити стилістичний різнобій. Підкреслено необхідність застосування перекладачем стилістично забарвленої лексики або прийому компенсації.

У статті зазначено, що історизми та архаїзми містять історико-мовну й історико-культурну конотації. Звернуто увагу на три типи історичної дистанції у межах перекладу. Акцентовано на необхідності вибору стратегії перекладу історично маркованої лексики та з'ясовано, що основними стратегіями перекладу історизмів та архаїзмів є модернізація, архаїзація та нейтралізація. Також підкреслено, що не варто надуживати модернізацією тексту, оскільки читач може втратити правдиву уяву про зображену в оригіналі епоху. Глибоке володіння перекладачем знаннями про певну історичну добу, традиції, культурні особливості, опанування ним певних мовних пластів допомагають забезпечити якісний переклад.

У науковій розвідці окреслено способи перекладу історично маркованої лексики, до яких належать: транскрипція/транслітерація, генералізація, конкретизація, калькування, стилізація, креація одноразових відповідників із натяком на застарілу лексику та інші. Здійснено порівняльний аналіз історизмів в романі Ю. Андруховича «Коханці Юстиції» та його німецькомовного перекладу, здійсненого С. Штюр. Також розкрито особливості їхнього перекладу. Підсумовуючи, наголошено на важливості дотримання стильового балансу у перекладі.

Ключові слова: історично маркована лексика, історизм, архаїзм, хронологічно маркована лексика, застаріла лексика, стратегії перекладу, способи перекладу.

The article is about the translation of historically marked vocabulary. It describes the problems of reproducing archaisms and historicisms in a foreign language, reveals the main difficulties of their translation, and emphasizes that the distance in time is a serious obstacle for understanding historically marked vocabulary.

The study emphasizes the need for temporal correspondence of lexical material without temporal anachronisms and cultural incompatibilities, which can cause stylistic differences, and the need for the translator to use stylistically colored vocabulary or to accept compensation.

The article states that historicisms and archaisms contain historical-linguistic and historical-cultural connotations. Attention is drawn to three types of historical distance within the translation. Emphasis is placed on the need to choose a strategy for the translation of historically marked vocabulary. The article clarifies that the main strategies for the translation of historicisms and archaisms are modernization, archaization and neutralization. It is also emphasized that one should not abuse the modernization of the text, as the reader may lose the true idea of the era depicted in the original. The translator's in-depth knowledge of a certain historical period, traditions, cultural features, his mastery of certain language layers help to ensure a high-quality translation.

The scientific investigation outlined the methods of translating historically marked vocabulary and carried out a comparative analysis of historicisms in Yu. Andrukhovych's novel "Lovers of Justice" and its German translation by S. Stöhr, and revealed the features of their translation. At the end, the article emphasizes the importance of maintaining a stylistic balance in translation.

Key words: historically marked vocabulary, historicism, archaism, chronologically marked vocabulary, obsolete vocabulary, translation strategies, translation attempts.

Постановка проблеми. Кожна мова здатна зберігати в собі зарубки часу, вицвітати, змінюватися, залишаючи в минулому застарілі вітражі епох та особливості прадідівського голосу. Вицвітають і піддаються часові слова й фрази, що позначають неактуальні для сьогодення предмети та явища. Проте вони залишаються

часовими маркерами та репрезентантами певної культури, яка зберігає свою винятковість у мушлі історії.

Хронологія розкладає на щаблі часу не тільки події, факти та імена видатних особистостей кожної з епох, але й чималі лексичні пласти застарілої лексики, до яких належать історизми та архаїзми,

що промовляють до нас із минувшини забутими, нерідко незрозумілими реаліями життя попередніх поколінь. Ці пласти є невід'ємним елементом літератури минулих віків, а також важливим пазлом сучасного письма, який описує далекий від сьогодення певний період часу. Йдеться про історично (хронологічно) марковану лексику – віддалені в часі лексичні та фразеологічні одиниці, що репрезентують мову певної історичної доби і позначають предмети, дії, події, явища тощо, які їй належать.

Історизми та архаїзми як репрезентанти історично маркованої лексики слугують часовими маркерами, здатними переносити читача в певну історичну епоху з її особливостями. Проте вони далеко не завжди є прозорими для сучасного реципієнта. Ці мовні явища можуть бути незрозумілими і для перекладача та не завжди мають відповідники в цільовій мові, що складає певні труднощі при здійсненні трансляторних процесів. Однак відтворення історично маркованої лексики іноземною мовою уможлиблює збагачення історичними та культурними знаннями реципієнтів різних лінгвокультур.

Читаючи твори із застарілою лексикою в оригіналі, носій мови сприймає історично марковану лексику як незвичні, «несинхронні слова», які містять інформацію про певну історичну добу [3, с. 139]. Та чи завжди перекладач спроможний зберегти історичну маркованість лексичного пласту, не осучаснивши її, і цим донести до іноземного читача відчуття «несинхронності» та особливості застарілих слів? А якщо ні, то чи варто сприймати осучаснення застарілої лексики як фіаско перекладача?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історично-маркована лексика неодноразово ставала об'єктом досліджень науковців. Її вивчали Р. Зорівчак, Т. Кияк, О. Огуй, А. Науменко, Н. Білоус, Т. Андрієнко, О. Гурська, Л. Теремінко, К. Кіяниця, Я. Бойко, О. Лісовик, О. Коваленко, К. Подсевак, К. Подорожна та інші.

Наукова розвідка опирається на дослідження історично маркованої лексики (О. Коваленко) та її трансляторних особливостей із окресленням типів «історичної дистанції» для перекладу та важливості збереження специфіки оригіналу (Т. Кияк, О. Огуй, А. Науменко). При цьому окреслюються стратегії перекладу (Т. Андрієнко) та дається перелік досліджень способів і прийомів перекладу історизмів та архаїзмів (Н. Білоус, Т. Ласінська, О. Гурська, Л. Теремінко, К. Гуменна), які широко розглядаються у викладі основного матеріалу статті.

Постановка завдання. Метою статті є аналіз відтворення історизмів та архаїзмів у німецькомовному перекладі роману Ю. Андруховича «Коханці Юстиції», здійсненого Забіною Штьор. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: 1) окреслення значення понять історизм та архаїзм; 2) аналіз стратегій і тактик перекладу історизмів та архаїзмів; 3) визначення стратегій та способів перекладу історизмів на прикладі перекладу роману.

Виклад основного матеріалу. Історично маркована лексика і її репрезентанти історизми та архаїзми найчастіше присутні в історичних романах і розглядається як «засіб створення хронотопу» твору [10, с. 5]. Історизми («мовні закам'янілості» – Д. Херубім) – це лексичні та фразеологічні одиниці, які позначають зниклі з ужитку предмети та явища, що не мають тотожних значень у сучасній мові. Архаїзми – це витіснені часом слова та вирази (із урахуванням їхніх граматичних, синтаксичних, фонетичних та морфологічних особливостей), що не перебувають у загальному вжитку і мають близькі чи тотожні значення в сучасній мові.

Незважаючи на те, що історизми та архаїзми належать до різних типів лексичних та фразеологічних одиниць, вони володіють спільними ознаками, до яких належать: «спеціальна стилістична настанова часового фону розповіді; низька частота вживання; периферійна позиція у словнику; обмеження функціонування у певних стилях мови» [10, с. 7]. Значення історизмів та архаїзмів містить два типи конотацій: історико-мовну (пов'язану «з узуальним уживанням слова у певних мовленнєвих сферах і ситуаціях спілкування») й історико-культурну (пов'язану з культурою певного суспільства) [там само, с. 5]. Варто зауважити, що вони можуть використовуватися для маркування певної епохи не тільки в історичному романі, але й слугувати окремими історичними вкрапленнями в сучасних текстах – часто як алюзії на певну добу, події, явища, а також як натяк на певні особи та спосіб їхнього життя, побут тощо, та як засіб творення образів і стилів, паралелей до минувшини. Ними нерідко можуть послуговуватися як засобом окраси та рельєфності тексту [15].

З огляду на історичну дистанцію, історизми та архаїзми служать у перекладі не тільки «засобом літературно-історичного пізнання», але й творять відповідний колорит твору. Виокремлення трьох типів «історичної дистанції» для перекладу, як от: 1) твори, де архаїчність мови є наслідком давнього написання; 2) твори, в яких архаїзація мови

є стилістичним прийомом; 3) віддалені в часі твори з авторською архаїзацією, наштотує науковців на думку, що твори першої групи «... відтворюються за образним принципом: «Переклад повертає історії молодість, стираючи з мови першотвору архаїчну пилюку». Лише вживання історизмів та архаїзація синтаксису допомагають зберегти специфіку оригіналу» [9, с. 159].

Саме часова дистанція є чималою перепоною для розуміння історично-маркованої лексики навіть носіями мови, не кажучи про іноземного реципієнта, в якого при читанні архаїзованих творів ще додається просторова та культурна дистанція. Читаючи переклад роману, в якому перекладач надав перевагу стратегії осучаснення, читач не завжди підозрює про наявність в оригіналі застарілої лексики, що властиве для перекладу багатьох класичних творів.

Відповідно, вирішальним для перекладу історично віддалених творів є вибір стратегії. Якщо стратегія архаїзації сприяє відтворенню образів минулих епох, то модернізація «полягає у створенні образу сучасності як частини хронотопу інтегративно-текстового мегаконцепту перекладу». При цьому «радикальна» модернізація сприяє істотній відмінності «від часу створення оригіналу», а помірні модернізація полягає у відносному осучасненні історичної епохи. Стратегія нейтралізації сприяє усуненню «часової маркованості художнього образу твору, створення перекладу “поза часом”» [2, с. 9].

На сьогоднішній день існують різні способи перекладу історизмів та архаїзмів. Т. Ласінська відносить до них архаїзацію, вилучення, нівелювання та модернізацію [12, с. 38]. Н. Білоус, О. Гурська та Л. Теремінко вважають оптимальними для перекладу історизмів транскрипцію, транслітерацію, калькування, введення до тексту семантичного неологізму, описовий переклад, принцип родо-видової заміни [3]. Для збереження архаїчної стилізації оригіналу та через неможливість завжди підібрати архаїчний відповідник К. Гуменна наголошує на необхідності застосування перекладачем іншої стилістично забарвленої лексики або «вдатися до прийому компенсації на рівні всього тексту, використовуючи мовні елементи, які виконували б ті ж або подібні стилістичні функції, що і архаїзми оригіналу» [6, с. 51]. Подібної думки і К. Подорожна, яка переконана, що «...досягнення збереження історичного забарвлення твору можливе тільки шляхом стилістичних відповідностей оригіналу, адже стилістичні засоби утілюють ті образи, які були специфічні для письменників певної епохи» [13, с. 496]. Це означає, що введення

в переклад історичних текстів стилістично маркованої лексики потребує часової відповідності без використання виразів, які «вживаються “як кішка з собакою”» [Н. Галь, цит за 9, с. 160], уникаючи «часових анахронізмів та культурних несумісностей, які призводять до стилістичного різнобою». При цьому перекладач мав би враховувати як особливості відтворення мови (архаїзмів, історизмів), так і колорит та стиль твору, а також брати до уваги: а) соціальну дійсність віддаленої епохи, якою вона була; б) епоху очима автора; в) стан мови, що віддзеркалює «особливості часу створення оригіналу» [9, с. 159].

Якщо зважати на те, що перекладач часто вдається до стратегії модернізації, то підбір синонімічного відповідника, який є одним із розповсюджених прийомів перекладу архаїзмів, неможливий для історизмів через відсутність синонімічного ряду. Підбір застарілого ситуативного, історичного відповідника чи архаїчного еквівалента мови-реципієнта до архаїзму вимагає додаткових фонових знань із орієнтацією на часову дистанцію і також не завжди можливий.

Відсутність певних понять у різних культурах, спричинене відсутністю історичних та культурних збігів, не завжди уможливує використання при перекладі історизмів транскрипції чи транслітерації, оскільки вони залишаються незрозумілими для реципієнта. Це спричинить певні втрати на рівні культурної конотації, хіба що повторення чи часте вживання спонукатиме читача до сприйняття їх як чогось відомого [16]. І навпаки, семантичні збіги історизмів різних лінгвокультур фіксують наявність подібності/спільності певних історичних фактів чи культурної близькості. У такому випадку збільшується вірогідність кращого розуміння тексту.

Якщо мова йде не про історичний роман, а про історизми як поодинокі вкраплення в текст (символи, експедиція в минуле), то перекладач свідомий того, що далеко не завжди уможливується історична симетричність такого вкраплення. Незважаючи на стилістичні втрати та з огляду на множинність інтерпретацій, залежних від перекладацьких рішень, перевага у перекладі надається змістовій симетричності та відсутності лексичної анахронії. Це пов'язане не тільки з тим, що зміни у мовній дійсності вимагають історичної обізнаності перекладача, але й у неможливості досягнення історичної симетрії на рівні певних позначень через їхню відсутність в іншій лінгвокультурі, що неодмінно спонукає до потреби пошуку інших прийомів перекладу, про які вже говорилося вище.

Отже, для перекладу історизмів важливим є вибір перекладачем стратегії перекладу, яка виключає часові часові та культурні несумісності, сприяє уникненню стилістичного різнобою. Перевага надається архаїзації. Модернізація та нейтралізація хай і сприяють семантичній симетрії тексту-перекладу і тексту-оригіналу, але призводять до втрати історичної маркованості. Важливим при здійсненні перекладу є врахування колориту твору. Вибір лексичного матеріалу передбачає бажане введення в полотно тексту перекладу лексики відповідних епох. Для відтворення історично маркованої лексики пропонуються такі способи перекладу: транскрипція/транслітерація (бажане поєднання із коментарем), експланація (недолік – втрата історичної маркованості), генералізація, конкретизація, калькування, стилізація та креація одноразових відповідників із натяком на застарілу лексику. Дієвим способом вважаємо дислокацію (перенесення стилістичного забарвлення на інші мовні явища).

Аналіз перекладу історично маркованої лексики у романі Ю. Андруховича «Коханці Юстиції» демонструє увагу перекладачки Забіни Штьор до збереження стилю автора та часової маркованості тексту і засвідчує її обізнаність у історичній дійсності.

Гадаємо, що не складають труднощів відтворення назв чинів та санів, оскільки більшість із них є запозиченнями і функціонують в інших мовах. Так, слово *гетьман* потрапило в українську мову через польську і запозичене з середньовішньонімецької (свн. *houbetman*, *heuptman* «командир, командувач»), яке є композитом, що складається зі слів *houbet*, *heupt* (голова) та *man* (чоловік, людина). Однак його первинна форма – латинська (*capitaneus*). Власне сучасне значення слова *Hauptmann* (військове звання) відповідає українському «капітан». Лексема *гетьман* відтворюється багатьма іншими мовами за допомогою транскрипції. Це засвідчує той факт, що у 2002 році на кінофестивалі «Берлінале» був представлений український фільм режисера Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». Його назва включала транскрипцію слова *гетьман* різними мовами («Das Gebet für Hetman Mazepa» (нім.), «A prayer for hetman Mazepa» (англ.), «Une priere pour hetman Mazepa» (фр.). Транскрибований варіант знаходимо і в перекладі роману «Коханці Юстиції»: «...де невдовзі стане гетьманом, скинувши Сагайдачного ...» [1, с. 14] – «...wo er bald darauf Sahajdatschnyj stürzen und zum Hetman aufsteigen würde...» [17, с. 18].

Лексема *цесар* (кесар, кайзер) походить від лат. *caesar*) і зафіксована в німецькій мові як *Kaiser* та позначає імператорський титул. Німецькою мовою перекладачка не відтворює слово еквівалентом *Kaiser*, а зважає на культурні особливості реципієнта стосовно високопоставлених осіб і вводить у текст словосполучення *Seine Majestät* «Його Величність» («*Телеграфуйте цесарю, що я був йому вірним слугою*» [1, с. 81] – “*Telegrafieren Sie Seiner Majestät, dass ich Ihr treuer Diener war*” [17, с. 90]). У такий спосіб переклад зберігає історичну маркованість і колорит висловлювання.

Історизм *шляхта* позначає родову аристократію, привілейований стан у суспільстві. Як зауважує А. Богуцькі, чеське слово *šlechta* на початку XIII століття запозичене від давньонімецького *slachte* чи *slehthe* (зі значенням “*Geschlecht an sich*” – рід), а вже в XIV ст. як *szlachta* (чи *ślachta*) потрапило в польську мову, втративши первинне значення. Поняття *šlechta* і *szlachta* позначали походження від благородного роду, верхню верству лицарства. Майже водночас виникли похідні від нього *šlechtic-szlachcic*, *šlechtny-szlachetny*. З XV століття вирази *šlechta*, *szlachta* а також *šlechtic* вживалися для позначення лицарства [18, с. 470–471]. Слово *der Adel* походить від старовішньонімецького *adal*, *edili* – «найблагородніший», “*edles Geschlecht*” у значенні «особлива суспільна група із привілеями», які передаються по спадковості [20, с. 8]. Відтворюючи назву представника шляхти – *дрібною шляхтича*, перекладачка використовує його німецький відповідник *der Kleinadlige*: «*I все-таки в одній з тих історійок ми справді знаходимо сюжет про якогось «штукаря Альберта», декласованого дрібною шляхтича родом з невідомих околиць Об’єднаної Європи...»* [1, с. 45] – “*Trotzdem erzählt eines der Fragmente von einem gewissen “Taschenspieler Albert”, einem verarmten Kleinadligen aus den unbekanntem Randgebieten des Vereinten Europa...”* [17, с. 52].

Слово *бурмістр* потрапило в українську мову теж через польську. Походить від німецького *Bürgermeister* (голова міста). Відомий також варіант *бургомістр*. У містах, які на території Речі Посполитої мали Магдебурзьке право, бурмістр володів адміністративною і судовою владою та був головою магістрату (займав посаду керівника міста). Лексема *бурмістр* в українській мові належить до застарілих, а її німецький відповідник *der Bürgermeister* активно функціонує в сучасній німецькій мові з дещо іншою, ніж у середньовіччі, конотацією: для позначення керівника міста існує назва *Oberbürgermeister*

(«верховний бургомістр»), оскільки є бургомістри районів міст. Варто зауважити, що у польській мові також наявна калька *Nadburmistrz*. При відтворенні слова *бурмістер* перекладачка використовує повний відповідник цільової мови («Самійло Немурич та його розбійники викрадають бурмістра Уберовича в околицях Львова» [1, с. 271–272] – “...einen Öldruck mit dem Titel *Samijlo Nemyrytsch und seine Räuber entführen den Bürgermeister Uberowytch in der Gegend um Lemberg*“ [17, с. 274]).

Для перекладу слова на позначення члена виборної ради магістрату *магістратського райці* (за словником української мови СУМ *райця* – радник; ратман, член магістрату) [14] перекладачка вдало обирає німецький застарілий відповідник *der Ratsherr* – радник у середньовічній Німеччині «...*topить магістратського райцю Шен'юрського в чані зі свіжозаварюваною кавою...*» [1, с. 7] – «...*tunkt den Ratsherrn Szczepiórski in einen Kessel frisch gebrühten Kaffees...*» [17, с. 13].

Отже, аналіз перекладу позначень історичних санів та чинів засвідчує, що вони відтворюються за допомогою застарілої лексики мови-перекладу (хронологічних відповідників), а також транскрипції.

Відтворення історичних побутових реалій реалізується шляхом підбору історизмів мови-перекладу. Так, історична реалія *лапсердак* позначає «старовинний довгий верхній одяг польських і галицьких євреїв» [14]. Вона є композитом, перша частина якого походить з ідиш і взята з новонімецької (*Leib* – тулуб, тіло), а друга – від слова *şerdak* – «вид одягу», що позначає верхній суконний одяг, розповсюджений в Україні. В українську мову слово ввійшло через польську, в якій воно функціонувало. Наприклад, у романі Елізи Ожешко “*Eli Makower*», в якому піднімалося єврейське питання (“*On z tojej nędznej chaty nic nie wypiósł prócz podartego łapserdaka*” – «З моєї жалюгідної хатини він не взяв нічого, крім пошарпаного лапсадрака» [18]. Сьогодні у розмовній польській мові лексема *łapserdak* належить до малоактивних слів і позначає лахмітника, обірванця, волоцюгу, погано вдягненого чоловіка, шахрая. У тексті реалія відтворена за допомогою транскрипції і не потребує додаткового коментаря, оскільки є зрозумілою із контексту, де йдеться про довгий одяг, який слугував героєві твору для маскуванн: «*Січинський розповідав, що його єврейський компаньйон наполог на черговому маскуванні: запустивши бороду, в чорному лапсердаку, капелюсі й окулярах він мало чим різнився від свого сунутника*» [1, с. 98] – “*Sitschynskuy*

berichtete, dass sein jüdischer Kompagnon auf erneuter Maskierung bestand: mit Bart, mit Hut und schwarzem Lapserdak und Brille unterschied er sich nur wenig von seinem Reisegefährten” [17, с. 105].

Одним із розповсюджених способів перекладу історизмів є генералізація – заміна конкретного поняття загальним. Прикладом цього слугує історизм контуш (польськ. *Kontusz* – верхній одяг, різновид пальта, угор. *köntös* – сукня), зафіксований у Словнику української мови як *кунтуш* – «верхній розпашний чоловічий і жіночий одяг заможного українського і польського населення XVI–XVIII ст.» [14]. Саме у XVI–XVIII ст. це був традиційний чоловічий одяг військового та шляхетного станів: пальто довжиною майже до підлоги, без рукавів / з розрізними рукавами. У німецькій мові зустрічається рідко, тільки як історичне іншомовне вкраплення. Вибір загального поняття *Mantel* дещо нейтралізує історизм і спричиняє часткову втрату колориту слова, проте відтворює загальний зміст висловлення: «*Немурич і далі презухвало розгулював собі площею Ринок у золотистому кунтуші...*» [1, с. 13] – “...*auch weiterhin dreist in seinem goldverbrämten Mantel über den Marktplatz spazierte...*” [17, с. 18].

Назви середньовічної зброї зазвичай мають відповідники в багатьох мовах, зокрема в українській та німецькій. Наприклад, *шабля* – *Säbel*, *меч* – *Schwert*. Історизм *галябарда* (*алебарда*), походить від середньовічнійнімецького *halm*, *helm* (ручка) та *barte* (бойова сокира) і позначає холодну зброю XIV–XVI ст., яка поєднувала спис і сокиру. З німецької назва перейшла в інші мови: французьку як *hallebarde*, іспанську як *alabarda*, польську як *halabarda*, а також в українську мову як *галябарда*. Переклад таких історизмів, які мають відповідники в різних мовах, полегшує трансляторні процеси. «*Кожен підсудний натомисть з'являвся до суду в такому добірному товаристві озброєних до зубів шаблями, мечами, ланцюгами, киями, кастетами, галябардами й палашами друзяк, родичів і слуг*» [1, с. 9] – “*Während jeder Angeklagte bei Gericht in Begleitung einer ausgewählten Gesellschaft von mit Säbeln, Schwertern, Lanzen, Knüppeln, Totschlägern, Hellebarden und Degen an die Zähne bewaffneten Kumpanen, Verwandten und Bediensteten erschien*” [17, с. 14–15].

Іноді перекладач приймає рішення на користь більш відомого для читачької аудиторії слова, що спостерігається на прикладі перекладу лексеми *палаш*. *Палаш* (нім. *Pallasch*; угор. *pallos*) – холодна зброя із довгим лезом, наступниця меча, яку використовувала кав-

лерія західноєвропейських армій у XVII та XVIII століттях. Слово *Degen* (шпага) в німецькій мові слугує для позначення різних видів клинкової зброї, призначенням якої є укол, на противагу до ріжучої зброї (палаша, шаблі). Палаш ширший від шпаги і має ширше і важче лезо. Переклад слова *палаш* за допомогою лексеми *Degen* засвідчує вживання родо-видового поняття, близького за значенням. Таким чином також зберігається зв'язок із попередніми епохами.

Історична реалія *жолд* позначає «платню солдатам» і запозичена з польської мови: *zold* походить від середньовісньонімецького слова *solt* (нвн. *Sold*), що означало «платню за службу», від лат. «(*nummus*) *solidus* “тверда (монета)”» [8]. Для відтворення історизму перекладачка вдається до повного історичного еквівалента цільової мови: «...що командири, виявивши здоровий глузд і неочікуване милосердя, підписали йому рапорт на звільнення з одночасною виплатою багаторічного жолду» [1, с. 121] – «...*dass seine Kommandeure gesunden Menschenverstand und erstaunliches Mitleid an den Tag legten und seine Entlassungspapiere unterzeichneten, bei gleichzeitiger Auszahlung seines mehrjährigen Soldes*» [17, с. 129].

Наявність у мові оригіналу і в мові перекладу історизмів, похідних з латинської мови, полегшує трансляторні процеси. Так, історизм *кустош*, який походить від латинського слова *custōs* і означає «охоронець», «наглядач», не становить проблем для відтворення. Перекладачка застосовує відповідник цільової мови, який також запозичений із латини: «Цілком можливо, що його нестерпно нудить від надміру мальвазії,

нерозумно спожитої минулої ночі з отцем кустошем, його конкубіною та подальшим ménage à trois» [1, с. 41] – “*Wahrscheinlich würgt es ihn ganz unerträglich vom Malvasier, dem er vergangene Nacht in einer Ménage-à-trois mit dem Vater Kustos und seiner Konkubine übermäßig zugesprochen hat*” [17, с. 49].

Отже, аналіз відтворення історично маркованої лексики роману «Коханці Юстиції» підтверджує підбір відповідників на користь наближеної до оригіналу історично маркованої лексики мови реципієнта, не надаючи перевагу модернізації.

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків. Дослідження перекладу історично маркованої лексики засвідчує потребу збереження специфіки тексту-оригіналу, його історичного забарвлення. Проте осучаснення окремих історизмів аж ніяк не свідчить про фіаско перекладача, оскільки визначником якісного перекладу вважається цілісне відтворення тексту зі збереженням стилю письма, колориту, відчуття епохи, уникнення культурної невідповідності, оминання часових анахронізмів та стилістичної неузгодженості. При цьому важливим є вибір стратегії та способів перекладу, які сприяють отриманню бажаного результату.

Аналіз відтворення історизмів у перекладі роману Ю. Андруховича «Коханці Юстиції» німецькою мовою засвідчує високу професійність перекладачки Забіни Штьор, яка глибока вникла в описані письменником історичні пласти, вкотре відтворивши стиль письма автора та історичне дихання роману.

Перспективою дослідження є аналіз перекладу історично маркованої лексики німецькою мовою інших сучасних українських письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрухович Ю. Коханці Юстиції. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2018. 304 с.
2. Андрієнко Т. Стратегії архаїзації та модернізації у перекладі художніх текстів XVI–XVII століть. 2016. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/13112> (дата звернення: 20.09.2022).
3. Білоус Н. П., Гурська О. О., Теремінко Л. Г. Переклад історизмів роману В. Скотта «Айвенго». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2021 № 49 том 2. С. 139–142.
4. Білоус Н. П., Подсевак К. С., Теремінко Л. Г. Історично маркована лексика роману В. Скотта «Айвенго» як засіб історичної стилізації художнього тексту. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 32 (71) № 3 Ч. 2 2021. С. 7–11.
5. Бойко Я. В. Діахронна множинність перекладів часово віддаленого першотвору як проблема перекладознавства. *Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу*: тези доповідей XI наукової конференції з міжнародною участю. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. 143 с. Електронне видання (15–16 квітня 2021 р., м. Харків, Україна). С. 16–17.
6. Гуменна К. О. Проблема відтворення архаїзмів як елементів лінгвопоетики франкомовного історичного роману (на матеріалі “легенди про уленшпігеля” Шарля де Костера). *Мовні і концептуальні картини світу*. Випуск 59, 2017, С. 46–52.
7. Гуменна К. Специфіка відтворення в українських перекладах лінгвостилістичних особливостей франкомовного історичного роману (на матеріалі роману Шарля Де Костера «Легенда про Уленшпігеля»).

URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Humenna_Kristina/Spetsyfika_vidtvorennia_v_ukrainskykh_perekladakh_linhvostylistychnykh_osoblyvostei_frankomovnoho_is.pdf (дата звернення: 12.11.2022).

8. Етимологічний словник української мови Інституту мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України. URL: <https://goroh.pp.ua/%D0%95%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F/%D0%B6%D0%BE%D0%BB%D0%B4> (дата звернення: 05.09.2022).

9. Кияк Т. Р., Огуй О. Д., Науменко А. М. Теорія та практика перекладу (німецька мова). Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2006. 592 с.

10. Коваленко О. В. Хронологічно маркована лексика як фактор тексту в жанрі історичного роману (на матеріалі художньої прози В. Скотта) Спеціальність 10.02.04 – германські мови. Одеський національний університет імені І.І. Мечникова. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2002, 21 с.

11. Ласінська Т. А. Загальні принципи перекладу архаїчної лексики. *Science and Education a New Dimension. Philology*. V(35). Issue: 125. 2017. С. 36–39.

12. Ласінська Т. А. Переклад історизмів на позначення географічних та власних назв. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2015. Вип. 34. С. 39–45.

13. Подорожна К. Роль і місце історичних реалій в перекладознавстві. *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 18. Т. I (176). С. 492–496.

14. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). URL: <http://sum.in.ua> (дата звернення: 12.08.2022).

15. Ткачівська М. Р. Іншомовні вкраплення та їх відтворення в німецькомовних перекладах. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. Вип. 9(3). С. 117–123.

16. Ткачівська М.Р. Культурно-емотивні закономірності відтворення лексики обмеженого вжитку в українсько-німецькому художньому перекладі. Спеціальність 10.02.16. Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Харків, 2021. 36 с.

17. Andruchowytch J. Die Lieblinge der Justiz: Parahistorischer Roman in achteinhalb Kapiteln. Aus dem Ukrainischen von Sabine Stöhr. Suhrkamp-Verlag. 299 S.

18. Bogucki A. Jeszcze o pochodzeniu wyrazu "szlachta". *Biskupi, lennicy, żeglarze Gdańskie studia z dziejów średniowiecza*. Nr 9, 2003. S. 457–471.

19. Kamiński K., Kowalczyk J. R. W języku polskim – Łapserdak. Na podst. Maria Brzezina "Polszczyzna Żydów", Warszawa – Kraków 1986. URL: <https://www.rp.pl/historia/art8099421-w-jezyku-polskim-lapserdak> (дата звернення: 15.10.2022).

20. Wienfort M. Der Adel in der Moderne. Göttingen 2006.

УДК 811.112'243

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.25>

INTERTEXTUALITY AND QUALITY OF TRANSLATION

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ЯКІСТЬ ПЕРЕКЛАДУ

Udovichenko H.,

orcid.org/0000-0003-3731-0857

Ph.D. in Pedagogy,

*Associate Professor at the Department of Foreign Philology, Ukrainian Studies and Social and Low Disciplines
Mykhailo Tuhon-Baranovskyi Donetsk National University of Economics and Trade*

Pokulevska A.,

orcid.org/0000-0002-2531-0430

Ph.D. in Philology,

*Associate Professor at the Department of Foreign Philology, Ukrainian Studies and Social and Low Disciplines
Mykhailo Tuhon-Baranovskyi Donetsk National University of Economics and Trade*

Evaluation of translation quality has always been a topical issue for both theorists and practitioners of translation. A quality translation is considered to be a translation (oral, written, machine, etc.) that has a high degree of adequacy and equivalence, expresses most accurately and at the same time the most capaciously, lexically commensurate with the meaning of the original. It should be noted that when assessing the quality of a translation, any translation is secondary in relation to the original: it can be subjectively perceived as better than the original, but it is still attached to it and cannot be

far removed from it. Therefore, the translator, unlike the author of the original text, is limited in the choice of lexical means and forms of expression. The objective of the article is to analyze the problems of quality of a translation in the diachrony of intercultural communication, to study ways to achieve the adequacy of translation, to search and analyze the causes of translation transformations. We emphasize that the quality of translation is understood as a set of system-forming characteristics of translation that ensure the maximum possible achievement of its adequacy and equivalence, satisfying the needs of potential readers of the target language in given communication conditions (interlingual, intercultural, asynchronous, diachronic, carried out in writing). In our opinion, such system-forming characteristics include: maximum translation accuracy; the maximum possible use of language means of the target language corresponding to the source language; the use of the target language style, perceived by the reader as the style of his native language, but at the same time as much as possible corresponding to the style of the original text (especially the style of a literary text, poetics, etc.); the most accurate transmission of artistic images, temporal (historical), political, geographical, etc. coloring of target language by means of linguoculture of target language. When assessing the quality of a translation, we take into account the following aspects of the transmission of originals across language, cultural and temporal barriers: transmission of realities (various typology and functions) and transmission of intertext.

Key words: translation quality, intertext, intercultural communication, intertextuality.

Оцінка якості перекладу завжди була актуальною як для теоретиків, так і для практиків перекладу. Якісним вважається переклад (усний, письмовий, машинний тощо), який має високий ступінь адекватності та еквівалентності, виражає найточніше і водночас найбільш емко, лексично співмірний змісту оригіналу. Слід зазначити, що при оцінці якості перекладу будь-який переклад є вторинним по відношенню до оригіналу: він суб'єктивно може сприйматися як кращий за оригінал, але все одно прив'язаний до нього і не може бути від нього віддаленим. Тому перекладач, на відміну від автора оригінального тексту, обмежений у виборі лексичних засобів і форм вираження. Метою статті є аналіз проблем якості перекладу в діячронії міжкультурної комунікації, дослідження шляхів досягнення адекватності перекладу, пошук та аналіз причин перекладацьких трансформацій. Підкреслимо, що під якістю перекладу розуміється сукупність системоутворюючих характеристик перекладу, які забезпечують максимально можливе досягнення його адекватності та еквівалентності, задоволення потреб потенційних читачів цільової мови в заданих умовах спілкування (міжмовних, міжкультурних, асинхронні, діячронні, здійснюються письмово). До таких системоутворюючих характеристик, на нашу думку, належать: максимальна точність перекладу; максимально можливе використання мовних засобів мови перекладу, відповідних висхідній мові; використання стилю цільової мови, що сприймається читачем як стиль його рідної мови, але водночас максимально відповідає стилю оригінального тексту (особливо стилю художнього тексту, поезії тощо.); максимально точна передача художніх образів, часового (історичного), політичного, географічного тощо забарвлення висхідної мови засобами лінгвокультури мови перекладу. Оцінюючи якість перекладу, ми беремо до уваги такі аспекти передачі оригіналів через мовні, культурні та часові бар'єри: передача реалій (різні типології та функції) та передача інтертексту.

Ключові слова: якість перекладу, інтертекст, міжкультурна комунікація, інтертекстуальність.

Statement of the problem in a general form and its connection with important scientific or practical tasks. Evaluation of translation quality has always been a topical issue for both theorists and practitioners of translation. A quality translation is considered to be a translation (oral, written, machine, etc.) that has a high degree of adequacy and equivalence, expresses most accurately and at the same time the most capaciously, lexically commensurate with the meaning of the original.

Evaluation of the quality of a translation is a definition, identification of the degree of accuracy (mainly of adequacy and equivalence) of a translation in the context of certain subjectively formulated and perceived tasks of a particular work performed by a translator. Often, the assessment of the quality of a translation depends on the personality of the customer of the translation, on the goals of a particular work of the translator, on the degree of complexity of the translation, on the time allotted for translation, and on many other factors and specific circumstances.

It should be noted that when assessing the quality of a translation, any translation is secondary in relation to the original: it can be subjectively perceived as better than the original, but it is still attached to it and cannot be far removed from it. Therefore, the

translator, unlike the author of the original text, is limited in the choice of lexical means and forms of expression.

Analysis of the latest research and publications in which the solution to this problem was initiated problems and on which the author relies. Analysis of recent research and publications. The problem of translation has become the subject of scientific research in the world and in Ukraine. The work of such well-known authors is devoted to the issue of equivalence Ukrainian scientists, as N. Hordiienko, A. Bocharnikova, R. Zorivchak, V. Karaban, T. Kyiak, also such issues were studied abroad scientists like: V. Vynogradov, V. Komisarov, L. Latyshev, Yu. Naida, M. Baker, S. Gelverson, J. Casagrande, J. Ketward and others.

The **objective** of the article is to analyze the problems of quality of a translation in the diachrony of intercultural communication, to study ways to achieve the adequacy of translation, to search and analyze the causes of translation transformations.

Results. To reveal the multi-valued concept of "quality of translation", it is necessary to keep in mind the complex of meanings of the term "concept". This term has a different meaningful understanding of different researchers. The set of ideas expressed

in the original literary work and subject to translation is a fragment of the national concept sphere (or picture of the world) and constitutes a reflection of the auto worldview. In a literary work, directly or indirectly, certain “quanta of knowledge” of the author about the outside world are expressed. The linguistic (“provided” by the system, norm and usage of the language) mediation of the author's concepts in the source language often conflicts with the target language and the translator's experience as a carrier of a different system of knowledge, values, etc. In this regard, we consider it necessary to include the term concept in its multifaceted linguistic interpretation in the conceptual field of the study of the literary works translation.

Some researchers, giving a brief overview of approaches to understanding the concept, express the point of view, according to which the concept is “a clot of culture in the mind of a person” and, unlike concepts, it is not only realized, but also experienced through emotions, likes and dislikes and introduces a person into culture. The concept is considered one way or another as a fragment of a person's life experience. “Cultural concept” is understood as one of the key components of linguoculturology and is defined as a multidimensional semantic formation in which value, figurative and conceptual aspects are distinguished; at the same time, the term “concept” is a clump of the rational part of the concept.

On an interlingual scale, “the content of a concept or linguistic consciousness is the result of processing information produced by an individual with a specific consciousness, with a specific system of concepts and with a specific structure of meaning within a separate concept”. The term of “concept” is interconnected with the term of “typical image”; if the latter answers the question “what is it?”, then the former answers “what do we know about it”. The term of “concept” is considered as a dynamic value, depending on the changing priorities and values of society over time, which is a “global mental unit, which is a quantum of structured knowledge” and a component of the collective linguistic consciousness. As the main features of the term “concept”, its focus on structuring knowledge, performing the function of units of the thought process and intentionality are considered.

These approaches are reflected in the choice of lexical correspondences when crossing the linguistic barrier from the source language to the target language and in the choice of means of conveying images and the author's style. Therefore, when comparing different translations of the same text, it should be borne in mind that in certain ratios, cases of using different lexical units are revealed, which,

in turn, can lead to translation inaccuracies. At the same time, such discrepancies may not affect the content of the translated text, but only to adapt the system of means of transferring factual and conceptual information source language to the system, norm and usage of the target language, without distorting the author's vision of the world.

Since the 50s. of the last century in Slavic philology, the problem of assessing the quality of translation is interpreted in different ways, since the linguistic theory of translation was dominated by the opinion that it is possible to assess the quality of a translation only by comparing two texts: the original and the translated text. Therefore, the category of equivalence is considered the main parameter for evaluating a translation. It should be noted that the categories of equivalence and adequacy are not the same thing, as the definitions of these concepts eloquently testify. The typology of translation errors is always based on the theory of equivalence, but the equivalent translation is not always adequate. This implies the opinion supported by a well-established tradition that a translator is a translator who does not have the right to change the original text. Here it is important to recall the opinion of the Austrian linguist E. Prunč, who believes that a modern translator is a full-fledged actant who has the same rights as other participants in communication [2, p. 19]. French researchers D. Seleskovitch and M. Lederer quite rightly note that one of the main qualities of a translator is the possession of education and worldview, on which translation competencies are based [3, p. 159].

Obviously, the approach of one or another researcher to the problem of assessing the quality of translation basically depends on the views of this researcher on what constitutes the translation process as a whole and what is the object of comparison in translation. The vast majority of translation theorists offer this or that kind of equivalence, this or that complex of its substantive aspects as the main evaluation criterion. This may be the equivalence of textual material, the equivalence of content or message, the reaction of the recipient, the function of the text, or the communicative effect produced by two texts. At the present stage, in connection with the development of a communicative-functional approach to translation, the most common and influential point of view is probably the point of view according to which general equivalence should be a kind of synthesis of equivalence at the level of the goal of communication and the equivalence of various units and structures of two texts, with priority position of the first.

A number of researchers are trying to combine the equivalence of the text function and the communicative effect produced by it with the equivalence of its individual units by introducing the concept of translation adequacy. In the concept of some of them adequacy involves reproducing to the maximum extent possible the dominant function of the text, which is formed on the basis of the communicative intention of the sender and is aimed at providing a certain communicative effect.

Other researchers, opposing adequate and inadequate translations, consider inadequate, on the one hand, a literal translation that distorts the content of the outgoing text and / or violations of the norm of the translating language, and, on the other hand, a free translation that does not violate norms of the target language, but distorts the content of source language, including due to unjustified reductions and additions.

Some linguists, taking as a basis the theory of five levels, suggest to combine the concepts of adequacy and equivalence to assess the quality of translation. They note that depending on the type of translation, different ratios of adequacy and equivalence are possible. Understanding the adequacy in the same way the authors consider it to be the basic criterion for assessing the quality of a translation: “there is no need to talk about the degree of adequacy: a translation is either adequate or inadequate”.

Equivalence can be shown in different ways, in which the closeness of two texts depends on the situation. Accordingly, four main cases are distinguished:

- 1) the translation is adequate in general and equivalent at the level of all individual segments of the text;
- 2) the translation is adequate, but not equivalent at the level of individual text segments;
- 3) the translation is equivalent, but not adequate (due to the translator's desire to accurately convey individual segments, the communicative intention of the author is not understood);
- 4) the translation is not equivalent and not adequate.

According to them, the first two cases should be considered as examples of high-quality translations, the last two – as poor-quality ones. The first type is recognized as the highest quality.

The most important and key criterion for assessing the quality of a translation is the success of the objectification of the entire set of concepts potentially formed by the source text, in connection with the objectively existing opportunity to do this in a given context. The degree of success in the objectification of the entire conceptual structure may vary, while most concepts can be quite successfully objectified in

various ways. Concept objectification is understood as expression (verbalization) in the system of linguistic signs, primarily words, combinations of phrases, syntactic structures leading to the formation of meanings of linguistic units.

The quality of translation inevitably depends primarily on the personality of the translator and his skill, which is of particular relevance in our time, when there is a constant development of automated translation systems. We agree with the opinion that natural language is, in principle, a poorly formalized system, which is why when intelligent linguistic systems are involved, both the input conditions and, accordingly, the answers-results can only be approximate, and with the opinion of that no electronic means can replace a translator, especially when working with literary texts. Also, one cannot but agree with the opinion of the Polish researcher E. Kościalkowska-Okońska that the professionalism of a translator is based primarily on the possession of both linguistic and extralinguistic competencies, on the effective use of cognitive abilities in accordance with the performance of certain specific translation tasks [1, p. 23–24].

It is especially important to achieve the quality of translation when transmitting language expressions, which in some cases have a match in both languages (original and translation). The task of the translator becomes more complicated if the corresponding units of the source language and target language have connotational differences, not coinciding with respect to the significative or expressive component of the meaning. A significant difficulty is also presented by realities that, representing a fragment of the national or historical picture of the world of one linguoculture, do not have any correspondences in the language fund of the linguoculture of the target language, therefore they refer to non-equivalent vocabulary. Therefore, linguistic expressions turn out to be extremely “sensitive” to the methods of translation used, since the wrong choice can distort both the linguistic and conceptual pictures of the world.

This is especially evident in the examples of the transmission of intertexts, which will be discussed below. The concept of “intertext” has found and continues to find theoretical understanding by various literary critics and linguists, being in relationship with such terms as “intertextuality”, “content analysis”, etc., as well as with the problems of the adequacy and equivalence of translation.

Intertextuality is the presence of two or more texts in one text and, according to the classification of the French literary critic Gérard Genette, is one of the types of interaction of texts along with such as

paratextuality (based on the relation of the text to its title, epigraph, etc.), metatextuality (based on a commentary reference to the previous text), hypertextuality (based on the understanding of the text through the previous text), architextuality (based on the genre connection of several texts).

In the broadest sense, intertext is understood as a verbally or non-verbally expressed basic unit of national culture, which is associated not only with the actual vocabulary units, but also with the images and emotions associated with them. Intertextuality is considered as a formative and meaning-forming mechanism for the interaction of verbal and non-verbal signs in the linguistic picture of the world.

Researchers distinguish many types of intertext using various criteria. As a criterion for classifying intertexts, we use a set of characteristic features of the content and construction of the text of the analyzed literary work, in which, for one reason or another, a fragment of another (chronologically earlier) text is architectonically embedded. In this case, the most common types of intertext include quotations, allusions, titles, epigraphs, retellings, variations, stylistic figures, phrases-speech stereotypes (including speech stamps, catchphrases, sayings, etc.). Quotations, which include poems, including counting rhymes, represent the most obvious intertextual form in literature.

We share the point of view of linguists that often “intertextual inclusions are perceived only after familiarization with the entire work, and sometimes with its continuation”. The problems of interlingual and intercultural transmission of intertext forms are similar in their methodological basis and technique for solving the translation problem to the translation

of realities as fragments of the linguistic culture of a source language.

Intertext can be considered as a special kind of reality, which in the process of translating a literary work is transmitted primarily by means of the receiving linguistic culture, in other words, by searching for a functionally adequate equivalent, as well as verbatim with or without a commentary.

Conclusions. Summarizing the above, we emphasize that the quality of translation is understood as a set of system-forming characteristics of translation that ensure the maximum possible achievement of its adequacy and equivalence, satisfying the needs of potential readers of the target language in given communication conditions (interlingual, intercultural, asynchronous, diachronic, carried out in writing). In our opinion, such system-forming characteristics include:

- 1) maximum translation accuracy;
- 2) the maximum possible use of language means of the target language corresponding to the source language;
- 3) the use of the target language style, perceived by the reader as the style of his native language, but at the same time as much as possible corresponding to the style of the original text (especially the style of a literary text, poetics, etc.);
- 4) the most accurate transmission of artistic images, temporal (historical), political, geographical, etc. coloring of target language by means of linguo-culture of target language.

To summarize the above, when assessing the quality of a translation, we take into account the following aspects of the transmission of originals across language, cultural and temporal barriers: transmission of realities (various typology and functions) and transmission of intertext.

BIBLIOGRAPHY:

1. Kościalkowska-Okońska E. The concept of norm in professional (legal) translation and interpreting: the trainee (user) view. *Comparative linguistics*, 2011, 5. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. pp. 23–33.
2. Prunč E. Einführung in die Translationswissenschaft. 2., erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft, mit Unterstützung der Universität Graz, 2002. 374 S.
3. Seleskoivtch D., Lederer M. *Interpreter pour Traduire*. Paris: Didier Erudition, 1984. 264 p.

**АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ХУДОЖНЬОГО ОПИСУ М. ЛЕВИЦЬКОЇ
В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДАХ (НА ОСНОВІ РОМАНУ
«КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ»)**

**INDIVIDUAL STYLE OF THE ARTISTIC DESCRIPTION BY M. LEVYTSKA
IN THE ORIGINAL AND TRANSLATIONS (BASED
ON THE NOVEL “A SHORT HISTORY OF TRACTORS IN UKRAINIAN”)**

Шум О.В.,

orcid.org/0000-0002-4638-843X

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри іноземних мов факультетів психології та соціології

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У цьому дослідженні увага звернена на чинники, важливі для формування індивідуальної особистості автора та перекладача. Факти життєпису вважаються одними із основних рис, які впливають на формування ідіостилу, а також дають підказку до розуміння складних образів чи стилістичних фігур. У нижченаведеній розвідці розглянуто вибіркові описи із сатиричного роману “A Short History of Tractors in Ukrainian” британської письменниці українського походження М. Левицької та особливості їх передачі у перекладах німецькою, українською та російською мовами. Дослідження охоплює короткий огляд теорій та поглядів перекладознавців щодо питання індивідуальних стилів автора і перекладача, факторів, які впливають на їх формування, а також взаємодії письменника та перекладача як співавторів цільового художнього тексту з метою створення якісного перекладу. Предметом розвідки розглядаються способи та засоби передачі (перекладацькі трансформації) іноземними мовами авторських художніх описів. Об'єктом дослідження виступають художні описи з англійського роману М. Левицької “A Short History of Tractors in Ukrainian” (2005) та їх переклади німецькою, українською та російською мовами. Наведені у дослідженні приклади – описи, ілюструють багатство та розмаїття художньої мови М. Левицької. Описи містять яскраві приклади епітетів, метафор та порівнянь, а також емоційно забарвлених дієслів. Усі ці засоби перекладачі намагалися якісно відтворити у мові перекладу завдяки нормам цільової мови, зберігши стилістику оригіналу. Лексико-стилістичні трансформації характеризують високу якість іншомовних перекладів (особливо німецькою та українською мовами). Іноколи можна помітити незначні відхилення від тексту оригіналу у вигляді додавань чи опущень, проте вони жодним чином не впливають на зміст та загальну стилістику іншомовного тексту.

Ключові слова: опис, трансформація, переклад, художній переклад, роман, стиль автора, стиль перекладача.

This article considers the factors important for the formation of the individual personality of the author and translator. The scientific research reviews biography facts as one of the main features that influence the formation of an idiosyncrasy, and also provide a clue to the understanding of complex images or stylistic figures. The following research examines selected descriptions from the satirical novel “A Short History of Tractors in Ukrainian” by the British writer of Ukrainian origin M. Levytska and the peculiarities of their transmission in translations into German, Ukrainian and Russian languages. In view of this, the study includes a brief overview of the theories and views of translation experts on the issue of individual styles of the author and translator, factors that influence their formation, as well as the interaction of the writer and the translator, as a co-author of the target literary text, in order to create a high-quality translation. The subject of research – methods and means of translation (translational transformations) in foreign languages of the author’s artistic descriptions. The object of the research – artistic descriptions from English novel “A Short History of Tractors in Ukrainian” by M. Levytska (2005) and their translations into German, Ukrainian, and Russian. The examples given in the study (descriptions) illustrate the richness and diversity of M. Levytska’s artistic language. Lexical and stylistic transformations characterize the high quality of foreign language translations (especially into German and Ukrainian). Sometimes you can notice slight deviations from the original text in the form of additions or omissions, but they do not affect the content and general style of the foreign text in any way. Facts from the biography of both (author and translator) often help scientists to identify and explain the features of idiosyncrasy, but sometimes such information is lacking. The better writer knows about the details he/she describes in his/her works, the brighter artistic language is.

Key words: description, transformation, translation, artistic translation, novel, author’s style, translator’s style.

Постановка проблеми. Співставлення індивідуальних рис автора в оригіналі та перекладі, а також порівняння стилів автора та перекладача давно цікавлять дослідників-перекладознавців. Проте попри наявність численних розвідок, присвячених цим тематикам, поява кожного нового художнього твору та його варіантів – перекладів іншими мовами, примушує науковців по-новому

або під іншим кутом поглянути на співвідношення та взаємовплив індивідуальних рис автора та перекладача. Нового значення набуває дослідження життєпису письменника та перекладача, як співавторів твору, оскільки значущі зовнішні та внутрішні фактори, які безпосередньо впливають на формування особистості, часто обумовлюють риси стилю. Ключовим наразі залишається пошук

«золотої середини» у взаємодії авторського і перекладацького «я». Відкритою залишається також проблема їх розмежування, адже обидва учасники є представниками творчого процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питанню вивчення особистості автора присвячували свої дослідження Н. Адах, Є. Ангерчік, М. Гарбовський, Г. Косів, Т. Некряч, В. Пушко, О. Чередниченко; індивідуальний стиль перекладача предметно досліджували В. Коптілов, В. Самохіна [10], А. Ситченко [11], М. Новікова [8], А. Науменко [7], О. Мазур [5]; співставляють ідіостиль автора і стиль перекладача у своїх розвідках М. Іваницька [2], Л. Коломієць, О. Матвійшин [6], А. Пермінова, О. Ребрій [9], О. Шум [13] та ін.

Постановка завдання. Предметом нашого дослідження є способи та засоби передачі іншими мовами авторських художніх описів (їх структури, змісту, стилістичного наповнення тощо), а також відмінні від стиля автора риси, які визначають власний стиль перекладача, як співавтора цільового тексту. Об'єктом дослідження нашої наукової розвідки виступають художні описи з англomовного роману "A Short History of Tractors in Ukrainian" (2005) М. Левицької та їх переклади німецькою (*нім.* „Kurze Geschichte des Traktors auf Ukrainisch“ у перекладі Е. Гартенштайн, 2006), українською (*укр.* «Коротка історія тракторів по-українськи» у перекладі О. Негребецького, 2013) та російською мовами (*рос.* «Краткая история тракторов по-украински» у перекладі В. Нугатова, 2006). У нашій розвідці ставимо собі за мету визначити домінантні риси індивідуальної творчої особистості М. Левицької у створенні художніх описів, а також особливості їх передачі німецькою, українською та російською мовами, а відтак – дослідити перекладацькі прийоми крізь призму мети перекладу кожною із цільових мов та перекладацьких задумів.

Виклад основного матеріалу. На створення перекладу впливає чимало чинників – затребуваність автора та його популярність на батьківщині, необхідність популяризації твору, пов'язана з описом певних історичних подій, замовлення для конкретної цільової аудиторії, рідше власний вибір перекладача тощо. Для будь-якого перекладу перекладач стає співавтором, адже кожен має свій власний стиль, приймає свої індивідуальні перекладацькі рішення. На формування особистості автора та перекладача впливають чимало різноманітних факторів, як то освіта, виховання, релігійні вірування, захоплення, середовище проживання та багато іншого. Саме тому,

знаючи життєпис письменника чи перекладача, можна легко виокремити та пояснити риси їхнього стилю. Ми погоджуємось із думкою дослідниці Л. Томнюк, що перекладознавці на доперекладацькому етапі дослідження твору вивчають життєвий шлях письменника з метою виявлення та обґрунтування основних рис його індивідуального авторського стилю [12, с. 28]. Зі свого боку додамо, що на рівні з письменником часто заслуговує вивчення і особистість перекладача, адже перекладач і сам може бути письменником. Однак, на жаль, не завжди можна знайти потрібний фактаж про автора чи перекладача, оскільки вони можуть бути маловідомими, або тексти можуть бути давніми, навіть художні. У такому разі співставлення оригіналу та перекладу відбувається лише на рівні використаних лексичних, граматичних, стилістичних трансформацій тощо без урахування зовнішнього контексту.

Існують різні погляди серед науковців на стиль автора і стиль перекладача. Так, наприклад, А. Ситченко під індивідуальним стилем розуміє систему образотворчих засобів, яка охоплює як зміст, так і форму літературного твору, що виражає життєвий та естетичний досвід кожного письменника, ураховує традиції національної та світової культури [11, с. 37]. Як зазначає О. Ребрій, встановлення функціональної відповідності між текстами оригіналу та перекладу відбувається з позицій взаємодії у перекладеному тексті образу автора та образу перекладача як гомоморфних текстотворчих стратегій. Запорукою успішності художнього перекладу є ототожнення цих образів на інваріантному рівні інтерпретації [9, с. 173].

Досліджуючи ідіостиль ми поділяємо думку В. Самохіної, яка зазначає, що до факторів формування індивідуального стилю слід відносити не лише індивідуально-психологічні, морально-етичні, національні та соціально-історичні норми, але й знання людини про навколишній світ, її життєвий досвід і світогляд [10, с. 15].

М. Іваницька, досліджуючи стиль автора і стиль перекладача, зауважує, що структура мовної особистості перекладача є багатовимірною неієрархічною та нелінійною системою мовних та екстралінгвістичних елементів, що є взаємопов'язаними та взаємообумовленими. Між рівнями цієї системи немає чітких меж, явища, які описані як елементи одного компонента, можуть так само бути під впливом іншого. Крім того, кожен компонент можна розглядати у різних контекстах [2, с. 157]. Таким чином, когнітивний компонент мовної особистості перекладача можна розглядати на біологічному, мовному

та психологічному рівнях, вважає дослідниця. Перекладознавця припускає, що перекладачі-екстраверти привносять у цільовий текст більше своїх емоцій, аніж інтроверти. Перекладачі, у яких образне мислення переважає над логічним, створюють свої тексти на основі багатшої образності, ніж це передбачає оригінал, та не бояться мовної творчості, на відміну від перекладачів з логічним мисленням. М. Іваницька зазначає, що індивідуальна картина світу перекладача прямо залежить від національної картини світу, тому мисленнєва індивідуалізація світу безпосередньо пов'язана із культурно-репрезентативною якісною визначеністю мовної особистості [2, с. 153, 155, 157].

Узагальнюючим, на нашу думку, є погляд перекладознавців Т. Кияка, А. Науменка та Д. Огуя, які наголошують на двох значеннях категорії ідіолекту в галузі перекладу: індивідуальний стиль перекладача як митця та індивідуальний стиль перекладача як перекладача – дві іпостасі в одній особі перекладача. Ці чинники мають суб'єктивно-об'єктивний характер: суб'єктивні вони через те, що за логічною суттю перекладу як іншомовного переоформлення оригіналу їх не повинно бути в перекладі; об'єктивними – тому, що не можуть не впливати на переоформлення і не залишати свого очевидного відбитка на перекладі [8, с. 378]. Продовжуючи вищезазначену думку О. Матвіїшин доповнює, що з огляду на забезпечення міжкультурної комунікації творча діяльність перекладача має спрямовуватися на примирення двох суперечливих тенденцій: збереження мовної норми рецептивної культури в перекладі, з одного боку, та її гармонізацію з нормою оригіналу як феномена вихідної культури, з іншого. Перекладач повинен володіти професійною компетентністю, тобто, в умінні використовувати різні типи перекладацьких стратегій для вирівнювання міжмовної та міжкультурної асиметрії [6, с. 236].

У своєму дослідженні ми хочемо порівняти авторські особливості художніх описів із англomовного роману письменниці М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» (англ. "A Short History of Tractors in Ukrainian") із їхніми німецько-, українсько- та російськомовними варіантами, ураховуючи наявні чи відсутні дані про життєпис авторки і перекладачів. Біографічні розвідки свідчать, що М. Левицька є британською письменницею українського походження. З відкритих джерел ми знаємо, що авторка народилась у таборі для біженців у Німеччині після завершення Другої світової війни. Відомо, що згодом родина переїхала до Англії, де М. Левицька

проживає досі. У біографії письменниці можна віднайти лише ключові факти – вища освіта в Кільському університеті, робота в Університеті Шеффілд Галам у галузі наукових досліджень засобів масової інформації та комунікацій. Крім художньої літератури, авторка опублікувала 10 книжок-порадників із питань догляду за хворими й літніми людьми. З незначних інтерв'ю ми можемо довідатися, що М. Левицька почала писати з малих літ. Перші спроби були рідною українською мовою. Із дитячих спогадів можемо виділити бідне життя родини, яка змушена були жити у різних місцях, де батько міг знайти роботу. Із тих саме незначних відкритих розвідок знаємо, що роман «Коротка історія тракторів по-українськи» написаний на біографічній основі, але містить багато вигаданих фактів [1].

У досліджуваному нами сатиричному романі з рисами чорного гумору можна віднайти чимало яскравих авторських описів, які містять емоційно забарвлені епітети, метафори, порівняння, ідіоми тощо. Ми наведемо кілька, на нашу думку, найкращих прикладів та на їхній основі проаналізуємо іншомовні варіанти, а також ґрунтуючись на відомостях із життєпису М. Левицької виокремимо та охарактеризуємо риси її авторського «я»:

(Eng) *The grown-up me is indulgent. How sweet this last late flowering of love. The daughter me is outraged. The traitor! The randy old beast! And our mother barely two years dead. I am angry and curious. I can't wait to see her-this woman who is usurping my mother* [15, с. 3].

(Deu.) *Die erwachsene Frau in mir ist nachsichtig. Süß, so ein letztes spätes Lieblingsglühen. Die Tochter in mir ist beleidigt. Verräter! Alter geiler Bock! Mutter ist gerade mal zwei Jahre tot. Ich bin wütend, aber auch neugierig. Diese Frau, die meine Mutter verdrängt, möchte ich sehen* [14, с. 8].

(Ukr.) *Я-доросла – поблажлива. Як зворушливо – останній пізній цвіт кохання. Я-дочка – розгнівана. Зрадник! Хтивий старий звір! Мати вмерла ледве чи два роки тому! Я сердита й цікава. Не діждуся, щоб її побачити – жінку, що зазіхає на мамине місце* [3, с. 2].

(Ros.) *Взрослый человек во мне проявил снисхождение. Как прекрасно это последнее, позднее цветение любви! Но дочь во мне была возмущена. Изменник! Старая похотливая скотина! Ведь еще не прошло и двух лет после смерти мамы. Я рассердилась, у меня обуюло любопытство. Не терпелось увидеть эту женщину, посягнувшую на место моей матери* [4, с. 7].

Із вищенаведених варіантів бачимо, що мова роману М. Левицької є досить багатогранною.

Перекладачі у мові перекладу намагалися зберегти авторські форму і стиль, забезпечивши їх нормами словотвору цільової мови: *the grown-up me / the daughter me – die erwachsene Frau in mir / die Tochter in mir – я-доросла / я-дочка – взрослый человек во мне / дочь во мне*. На нашу думку, єдиним моментом, який ми б дещо скоригували, є: *curious – neugierig – цікава – меня обуюло любопытство*, де в україномовному варіанті, вважаємо доречнішим вжити прикметник *зацікавлена* чи *допитлива*, що точніше передає стилістичний тон оригіналу.

Наступним розглянемо опис:

(Eng) *The windows were open, and the breeze that fluttered through half-drawn linen curtains carried the scent of lavender from the front garden. There was birdsong, voices of people passing on the street, the neighbour's daughter flirting with her boyfriend by the gate. Inside the pale, dean room, my mother gasped for breath hour after hour while her life slid away, and I fed her morphine from a spoon* [15, с. 5].

(Deu.) *Durch die weit geöffneten Fenster und die nur halb vorgezogenen Leinenvorhänge trug der Wind den Duft des Lavendels vom Vorgarten herein. Draußen Vogelgezwitscher und Stimmen: Da gingen Leute am Zaun entlang, da flirtete die Nachbarstochter am Gartentor mit ihrem Freund. Drinnen im fahlen, sauberen Zimmer meine Mutter, die nach Atem rang, während das Leben von Stunde zu Stunde mehr aus ihr wich, und ich, die ihr löffelweise Morphium einflößte* [14, с. 12].

(Укр.) Вікна відчинені, і вітерець, що телінає напівзсунуті штори, доносить запах лаванди з моріжка перед будинком. А ще пташиний спів, голоси перехожих з вулиці, грайливу розмову сусідської дівчини з її хлопцем коло воріт. У тьмяній чистій кімнаті моя мати годину за годиною хапала ротом повітря, поки з неї вислизало життя, а я годувала її морфієм з ложки [3, с. 5].

(Рос.) *Окна были открыты, и ветерок, шевеливший наполовину задернутые льняные шторы, доносил со двора аромат лаванды. Слышалось пение птиц, голоса проходивших по улице людей да щебет соседской девчонки, что заигрывала у ворот со своим парнем. В темной, чистой комнате тяжело дышала мама: из нее час за часом утекала жизнь, и я кормила ее с ложечки морфием* [4, с. 10].

Наведений приклад також ілюструє намагання перекладачів зберегти форму і стиль оригіналу засобами цільової мови. В україномовному варіанті бачимо вживання рідкісного на сьогодні слова *моріжок* (прим. зменшено-пестлива форма

від *моріг* – густа, молода, зелена трава). На нашу думку, вживання цієї лексеми дещо утруднює розуміння змісту, оскільки вона не є широкоживаною. Також помічаємо тяжіння до різних трансформацій у німецько-, українсько- та російськомовних варіантах: *the neighbour's daughter – die Nachbarstochter – сусідська дівчина – соседская девчонка*. В оригіналі та німецькомовному перекладі бачимо *сусідська дочка* або *дочка сусідів*, а в українсько- та російськомовних – *сусідську дівчину* і *дівчинку* відповідно. На нашу думку, слово *дочка* не дає навіть орієнтовної інформації про вік людини, а от слово *дівчинка* тяжіє до раннього підліткового віку, що не зовсім підходить до змісту, адже читаємо в оригіналі, що ця дочка говорить зі своїм хлопцем.

(Eng) *Nikolai, bent with arthritis, grey-skinned, vacant-eyed, dung to my husband's arm in tearless grief.* [15, с. 6].

(Deu.) *Nikolai klammerte sich, von seiner Arthritis gebeugt, fahl und mit leerem Blick in trännenlosem Schmerz am Arm meines Mannes fest* [14, с. 8].

(Укр.) *Микола, погнутий артритом, весь посивілий, з порожніми очима, в безслізному горі вчепився в руку моєму чоловікові* [3, с. 8].

(Рос.) *Скрюченный артритом Николай, с землистым лицом и безучастным взглядом, в безмолвном горе ухватился за руку моего мужа* [4, с. 9].

Зазначений приклад ілюструє вживання авторкою яскравих епітетів, які перекладачі зберегли в цільових мовах із тотожним чи максимально наближеним стилістичним забарвленням: *vacant-eyed – mit leerem Blick – з порожніми очима – с безучастным взглядом*. Приветрає увагу різне трактування у *grey-skinned – fahl – посивілий – с землистым лицом*. Лексема *fahl* у німецькій мові має значення *блідий, зблідлий*, що теоретично має подібне значення до оригіналу, бо *posiriti / pobiliti* описує однаковий стан людини. Проте в українському варіанті перекладач передає прикметник *grey-skinned* як *посивілий*, що змінює значення, адже сивина стосується зазвичай волосся, а не шкіри. Також є цікавим факт, що попри українське походження і знання української мови в романі власні назви (антропоніми) вживаються в російськомовних варіантах, наприклад *Nikolai*, а не *Mykola*, як мало б бути.

(Eng) *My father, however, is in great spirits. He has an intense, animated air. His hair, which is now quite silver and thin, has grown long and wispy at the back. His skin has colour and seems firmer; a bit freckled, as if he has been out in the garden. His eyes are bright* [15, с. 14].

(Deu.) *Vatter aber ist bester Laune. Er wirkt munter und lebhaft. Sein Haar, das jetzt ganz silbergrau und dünn ist, hängt ihm ziemlich lang in den Nacken. Seine Haut hat wieder Farbe bekommen und scheint straffer und etwas sommersprossiger, als hätte er sich draußen im Garten aufgehalten. Seine Augen strahlen* [14, с. 38].

(Рос.) *Однако отец был в прекрасном настроении. Вид у него был бодрый и живой. Волосы, ставшие теперь совсем седыми и тонкими, отросли и растрепались на затылке. Кожа потемнела, натянулась и немного покрылась веснушками: наверное, он выходил в сад. Глаза у отца горели* [4, с. 19].

(Укр.) *Батько, однак, у чудовому гуморі. Вигляд бадьорий, жвавий. Волосся, тепер геть сиве й тонке, відросло й куйовдиться на потилиці. Шкіра набула барви і, здавалось, зміцніла, вкрита ластовинням, наче він давно бував у садку. Очі сяють* [3, с. 26–27].

У цьому описі нас зацікавила кольористика – особливості передачі кольорів різними мовами: *silver – silbergrau – сивий – седой*. В оригіналі маємо *срібне волосся / посріблилося*, у німецькомовному варіанті перекладач стилістично підсилив епітет одночасно уточнивши значення за рахунок додавання *grau (сірий)*. Українсько- та російськомовні варіанти позбавлені срібного відтінку, але, на нашу думку, цілком відтворюють зміст.

(Eng) *My mother's garden, however, is still a refuge for birds and insects. The trees are heavy with fruit-not ripe yet, give you tummy-ache-and wasps and flies are already gorging themselves on the windfalls, while greedy finches feast on gnats, blackbirds dig for grubs and fat buzzing bumble-bees thrust themselves into the open labia of foxgloves. Roses pink and red battle it out with bindweed in the flower-beds* [15, с. 27].

(Deu.) *Mutters Garten jedoch ist noch immer ein Refugium für Insekten und Vögel. Die Bäume biegen sich unter der Last ihrer Früchte („Noch nicht reif, Nadia, da bekommst du Bauchschmerzen“), während Wespen und Fliegen sich schon am Fallobst gütlich tun, gefräßige Finken delectieren sich an den Mücken, Amseln picken nach Maden und dicke Hummeln summen um die Fingerhutblüten herum. Rote und rosa Rosen kämpfen gegen die das Bett überziehenden Ackerwinden an* [14, с. 88].

(Укр.) *Та мамин садок так само дає притулок пташкам і комахам. Дерева важкі від плодів – ще не стиглих, від них ще болить живіт, - і оси та мухи обжирються на падалиці, поки ненажерливі зяблики бенкетують на мошкарі, дрозди*

риються за хробаками, а товсті дзизкучі джмелі протискаються в роззявлені губи наперстянок. Троянди рожево й червоно воюють на клумбах з березкою [3, с. 68].

(Рос.) *Но мамин сад по-прежнему служил приютом для птиц и насекомых. Деревья склонились под тяжестью плодов – еще зеленых, от них потом болит живот, – и оси вместе с мухами уже объедались паданцами, пока прожорливые зяблики лакомились мошками, черные дрозды откапывали личинок, а жирные, жужжащие имели протискивались в открытые губы наперстянок. На клумбах же розовые и красные розы сражались с вьюнком* [4, с. 35].

Цей опис містить різні художні засоби, що характеризує високу майстерність письменниці. Перекладачі однаково підійшли до відтворення авторських прийомів цільовими мовами: *not ripe yet – noch nicht reif – ще не стиглі – еще зеленые*, де *зелений та нестиглий* є ситуативними синонімами. У німецькомовному варіанті, як виняток, перекладач вживає прийом додавання з метою уточнення – *noch nicht reif, Nadia, da bekommst du Bauchschmerzen*. Також збережено стилістичне навантаження: *greedy / feast – gefräßig / delectieren sich – ненажерливий / обжиратися – прожорливий / объедаются* тощо.

Висновки. Таким чином, і письменник, і перекладач є творчими особистостями, які співдіють з метою створення цільового тексту як якісного продукту процесу перекладу. На індивідуальні риси як автора, так і перекладача впливає ряд різноманітних чинників, як то освіта, захоплення, вірування, коло спілкування, соціум тощо. Факти із життєпису обох часто допомагають науковцям виявити та пояснити риси ідіостилу, однак інколи такої інформації бракує. Чим краще письменник знається на деталях, які описує у своїх творах, тим яскравішою буде його художня мова. Те ж стосується і перекладача – чим краще він знається на вихідній і цільовій мовах і культурах, тим різноманітнішим і водночас точнішим буде переклад. Кожен перекладач як співавтор цільового тексту надає перекладу рис своєї індивідуальності – набір лексико-граматичних, лексико-стилістичних трансформацій тощо.

Підсумовуючи проаналізоване ми доходимо висновку, що художня мова М. Левицької доволі різноманітна та багата на яскраві описи. Однак, попри українське походження авторка послуговується у своєму романі, наприклад, російськомовними формами антропонімів. Слід відмітити високу якість іншомовних перекладів. Хоча й подекуди зустрічаються незначні

відходження від оригіналу у вигляді додавань чи опущень, проте це жодним чином не впливає ані на зміст, ані на загальну стилістику цільового тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. В Україні нарешті видали світовий бестселлер «Коротка історія тракторів по-українськи». URL: https://texty.org.ua/fragments/47060/V_Ukrajin_i_nareshti_vydaly_svitovuj_bestseller_Korotka-47060/
2. Іваницька М. Структура мовної особистості перекладача художньої літератури як інтердисциплінарна категорія. *Studia linguistica*. 2012. Випуск 6. С. 151–158.
3. Левицька М. Коротка історія тракторів по-українськи. К.: Темпора, 2013. 301 с.
4. Левицкая М. Краткая история тракторов по-украински. М.: Эксмо, 2006. 352 с.
5. Мазур О. Дослідження творчої особистості перекладача у світлі теорії контекстів. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Серія «Філологічні науки». 2011. Вип. 6. Ч. 2. С. 65–71.
6. Матвіїшин О. Художній переклад як особливий вид міжмовної та міжкультурної комунікації. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. Збірник наукових праць. 2013. Вип. 11. С. 232–237.
7. Науменко А. Складові індивідуального стилю перекладача як чинник, руйнуючий оригінал. *Наукові записки*. Серія «Філологічні науки» (мовознавство). Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Вип. 89 (1). С. 25–31.
8. Новикова М. Прекрасен наш союз. Литература – переводчик – жизнь. 1986. 225 с.
9. Ребрій О. Сучасні концепції творчості у перекладі. Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
10. Самохина В. Современная англоязычная шутка. 2008. 356 с.
11. Ситченко А. Визначення індивідуального стилю письменника на основі структурування поняття. *Дивослово*. 2002. №5. С. 48–50.
12. Томнюк Л. Ідіостилі автора і перекладача як фактори впливу на переклад поезії буковини. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. 2020. Том 31 (70). № 3. Ч. 3. С. 28–33.
13. Шум О. Відтворення лексико-стилістичних домінант української художньої прози другої половини ХХ століття перекладачами-емігрантами: дис. к. філол. н.: 10.02.16. КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2015. 268 с.
14. Lewycka M. Kurze Geschichte des Traktors auf Ukrainisch. Roman. Premium, München 2006. 366 S.
15. Lewycka M. A Short History of Tractors in Ukrainian. Viking Press, 2005. 336 p.

РОЗДІЛ 4 ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82:1(801.7)

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.27>

АВТОЕКФРАСИС У СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ AUTOEKPHRASIS IN CONTEMPORARY PAINTING

Гажева І.Д.,

*orcid.org/0000-0003-0694-1672**кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри слов'янської філології імені професора Іларіона Свенціцького
Львівського національного університету імені Івана Франка*

У статті на матеріалі творчості художника, який підписує свої картини псевдонімами «Вася Лопотухін» або/і «Саша Шайкін», проаналізовано проблему вербально-візуального синкретизму в сучасному живописі. Увагу зосереджено на явищі автоекфрасису, під яким розуміють автопереведення вербальних знаків у невербальні або навпаки – автопереведення невербальних знаків у вербальні; узагальнено результати вивчення цього явища в сучасній гуманітаристиці, яка переживає сьогодні свого роду екфрасисний бум. На основі запропонованого сучасними дослідниками протиставлення дескриптивних автоекфрасисів нарративним, автоекфрасиси художника Васи Лопотухіна кваліфіковано як нарративні та здійснено їхній лінгвостилістичний аналіз. Окрім того, виокремлено, авторизовано і хронологізовано прецедентні тексти в них, визначено домінуючі для них теми та ідеї. Проаналізовані особливості автоекфрасисів дозволили зробити висновок про автора як про людину високоосвічену та інтелектуально розвинену, яка вдалася до містифікації і певної гри з реципієнтом своєї творчості. Сховавши власну особистість під псевдонімами, художник створив серію картин в стилі ар-брют з автоекфрасисами. Образи цих картин скеровані на те, щоб відтворити світ очима молодого людини кінця радянської епохи, скривдженої і травмованої її реаліями, а також обставинами власного походження, сімейними негараздами і вихованням; фантазера і недоучки, що прагне втекти з реальності в якийсь вигаданий світ. Проте сам вибір прецедентних текстів, використаних в автоекфрасисах, поряд з окремими професійно промальованими елементами в художніх композиціях вказують на містифікацію. Така містифікація є тривожним сигналом щодо перспектив розвитку професійного мистецтва, яке не в змозі в сучасних умовах витримати конкуренції з мистецтвом аутсайдерів.

Ключові слова: автоекфрасис, ар-брют, прецедентний текст, «потік свідомості», містифікація.

The article studies the problem of verbal and visual syncretism in contemporary painting based on the work of the artist who signs his paintings with the pseudonyms Vasya Lopotukhin and/or Sasha Shaykin. The main focus is put on the phenomenon of autoekphrasis, which is understood as autotranslation of verbal signs into non-verbal language or vice versa, autotranslation of non-verbal signs into verbal language. The results of the study of this phenomenon in contemporary humanities, which are currently experiencing a kind of 'ekphrastic boom', are summarized. Based on the opposition of descriptive autoekphrases to narrative ones proposed by contemporary researchers, the autoekphrases of Vasya Lopotukhin were classified as narrative and their linguistic stylistic analysis was carried out. Also, the precedent texts within them are singled out, authorized and arranged in chronological order, and the dominant topics and ideas for the above-mentioned features are determined. The studied features of autoekphrasis made it possible to draw a conclusion about the author as a highly educated and intellectually developed person who resorted to mystification and a certain game with the recipient of his work. Hiding his identity under pseudonyms, the artist created a series of art brut paintings with autoekhrases. The imagery of these paintings is aimed at recreating the world through the eyes of a young man at the end of the Soviet era, offended and traumatized by its realities, as well as by the circumstances of his own Jewish origin, family problems, and upbringing: a fantasist and a halfwit who seeks to escape from reality into some fictional world. However, the very choice of precedent texts used in autoekphrases, along with some professionally drawn elements in artistic compositions, points to a mystification. Such mystification is an alarming signal concerning the prospects for the development of professional art, which in present-time conditions is unable to withstand competition with the art of outsiders.

Key words: autoekphrasis, art brut (outsider art), precedent text, stream of consciousness, mystification.

Постановка проблеми. Характерною ознакою мистецтва ХХ–ХХІ ст. є синкретизм. У живописі від початку ХХ с. він найчастіше проявляється у поєднанні візуального і вербального компонентів. Механізми такого поєднання не перестають

привертати до себе увагу дослідників – семіотиків, мистецтвознавців, філологів, які для експлікації сутності цих механізмів використовують різні терміни: семіотична трансмутация, трансформація, транспозиція, екфрасис у широкому розумінні.

Одним із активно досліджуваних питань у цій галузі є питання про те, в якому напрямку відбувається транспозиція: від зображення до слова чи навпаки. У першому випадку говорять про екфрасис (чи екфразис) – у вузькому значенні слова, у другому – про ілюстрацію чи картину на тему літературного твору [6].

Менш дослідженим залишається явище так званого автоекфрасису художника, під яким розуміють автопереведення вербальних знаків у невербальні або навпаки – автопереведення невербальних знаків у вербальні. Такі перекодування є характерною ознакою авангардного типу мислення, адже і починалися вони під гаслом «Ми хочемо, щоб слово сміливо пішло за живописом...», виголошеним найрадикальнішим із всіх авангардистів В.Хлебніковим [Цит. за: 14, с. 210]. Проте у випадку автоекфрасису іноді складно визначити: чи слово йшло за зображенням, чи зображення за словом. Особливо тоді, коли до тексту художника входять прецедентні тексти: цитати чи алюзії на поетичні рядки, пісні, промовки. Цікавою з цієї точки зору постає творчість сучасного художника, який підписує свої картини псевдонімами Вася Лопотухин або/і Саша Шайкін¹. Проте особисто ніхто ані з львівських художників, ані з поціновувачів живопису ніколи художника з таким ім'ям не зустрів. Отже, аналіз взаємодії візуального та вербального в його творах цікавий не тільки у плані з'ясування питання про прирощення смислів у мистецькому творі, але також у плані реконструкції картини світу автора та його творчої особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження проблеми синтезу мистецтв має давню традицію. Основні етапи розвитку цієї традиції вичерпно висвітлено у працях багатьох вчених [2; 8]. Загальновідомо, що у ХХ ст., зокрема у другій його половині, мистецтво розвивається багато в чому під знаком «візуального перевороту». Відповідно, проблема взаємодії мистецтв набуває все більшої актуальності і з'являється ціла низка індивідуально-авторських та колективних монографій [9; 11; 13], в межах яких здійснюється комплексний аналіз цієї проблеми. Особливої популярності набули роботи, присвячені проблемі екфрасису [3; 4; 7; 12; 13–17]. Л. Генералюк у зв'язку з цим говорить навіть про «своєрідний екфразисний бум» [6]. Щодо явища автоекфрасису, то його докладно розглянуто зокрема в монографії В. В. Фещенко, О. В. Ковалю [13, с. 209–235].

Постановка завдання. Дослідження автоекфрасису обраного художника передбачає необхідність вирішення низки завдань.

Визначити лінгвостилістичні особливості надписів на картинах Васи Лопотухіна.

Виокремити прецедентні тексти в середині них, авторизувати і хронологізувати виокремлені прецедентні тексти, визначити домінуючі для них теми та ідеї, охарактеризувати особливості функціонування прецедентних текстів у надписах до картин.

Розкрити роль вербальної складової як іконічного знаку у загальній художній композиції твору.

На основі виявлених даних реконструювати психологічний портрет художника.

Виклад основного матеріалу. Дослідники автоекфрасису підкреслюють, що існують два варіанти реалізації цього явища. Перший – це коли письменник постає в ролі художника (наприклад У.Блейк, А. Мішо, М. Волошин). Другий – це коли художник створює вербальні тексти, що корелюють із його картинами (наприклад Ван Гог, В. Кандинський тощо). Автоекфрасис Васи Лопотухіна належить до другого варіанту.

До того ж такий корелюючий з картиною текст може існувати поза її межами (у щоденниках, нотатках, каталогах виставок; на звороті самої картини) чи в межах самої картини. В останньому випадку він виконує роль не тільки коментаря, але й елемента художньої композиції (іконічним знаком). Більшість надписів Васи Лопотухіна розміщено саме в межах картин.

Щодо змісту автоекфрасису, як екфрасису загалом, то він може носити описовий, інакше дескриптивний, чи нарративний характер. Важливо, що автоекфрасис, який існує поза межами картини, переважно носить змішаний нарративно-описовий характер: художник зазвичай розповідає про сюжет картини, «історію» та ідею (тобто намагається відповісти на питання: **що** відбувається?), а також описує художні прийоми та засоби його реалізації (тобто намагається відповісти на питання: **як** зображено те, що відбувається?). Тяжіння до описового екфрасису спостерігається, переважно, у художників-інтелектуалів, які намагаються створити цілісний візуально-вербальний «продукт» (наприклад автоекфрасиси Ван Гога, Кандинського тощо). Щодо нарративного екфрасису, то він у більшості випадків спрямований на те, щоб компенсувати «брак», «недостатній рівень» зображальності. Цей брак, зокрема, може бути обумовлений естетичною програмою художника, його приналежністю до пев-

¹ Картини художника можна побачити в мережі: URL: https://violity.com/109842718-aleksandr-shajkin-kartina-za-oknom/?utm_source=items_luah&utm_medium=aleksandr-shajkin-kartina-za-oknom&utm_campaign=luah

них художніх шкіл, напрямків – примітивізму, абстракціонізму тощо.

Щодо творчості Васі Лопотухіна, актоекфрасиси якого носять переважно нарративний характер, то спеціалісти кваліфікують її як ар-брют, тобто «грубе мистецтво». Як відомо, цей термін був запроваджений у 1945 р. французьким художником-примітивістом Жаном Дюбюффе для позначення творів непрофесійних художників-маргиналів, зокрема душевнохворих. Жан Дюбюффе наголошував, що їхнє мистецтво, спонтанне і позбавлене культурних стереотипів, є максимально незаангажованим і неспекулятивним. Він привернув увагу широкого загалу до мистецтва таких художників, організувавши в середині ХХ ст. низку виставок їхніх картин, і з того часу інтерес до них і попит на них не згасає. Організатори сучасних виставок-продажів та аукціонів визнають, що просувають на ринок переважно наївне мистецтво та примітивізм. Таке мистецтво, не «зіпсоване», на їхню думку, освітою художника, повніше розкриває народні уявлення про світ, і саме тому є популярним. Щодо попиту власне на ар-брют, то це мистецтво захоплює, перш за все, як своєрідне «віконце у підсвідоме», у світ людських пристрастей та страхів; як можливість опуститися до самого дна людської душі, де стираються грані між індивідами, між здоровими та хворими, інтелектуалами та плебсом, автором і реципієнтом. Саме тому така творчість знаходить відгук серед представників різних соціальних прошарків, а переважно серед інтелектуалів – шанувальників К. Леві-Строса, К. Г. Юнга тощо. Останні відкрили для них низку найважливіших ідеологем, тем і настроїв: чарівність «печальних тропіків», спорідненість світовідчуття сучасної людини і людини архаїчної, універсальність міфологічних структур і неможливість позбавитися них (без докладання спеціальних зусиль духовного характеру), – і цим викликали хвилю інтересу до первісної культури, зокрема первісного мистецтва, а також стимулювали розвиток відповідних цьому світовідчуттю художніх напрямків.

В силу поширення та романтизації в ХХ ст. хибної ідеї про наслідування онтогенезом законів філогенезу в цей час також наймовірніше зростає інтерес до психології дитинства як «первісного» на особистісному рівні, до дитячих травм, проблемних відносин із батьками тощо.

Однак ці ідеї, які мали своїм джерелом високоінтелектуальні розвідки антропологів-структуралістів, були вульгаризовані в межах масової культури і призвели в підсумку до її варвариза-

ції та інфантилізації, до сповзання мистецтва у безодню ірраціоналізму й імперсоналізму. З іншого боку, це призвело також до радикального зниження смаку споживачів художньої продукції, які почали буквально полювати на примітивне мистецтво і нехтувати мистецтвом професійним. Така ситуація спонукала деяких професійних митців вдаватися до свідомих містифікацій: створювати серії картин у примітивному стилі і підписувати їх вигаданим ім'ям. Це можна розцінити як своєрідний виклик публіці, увагу якої не вдалося привернути власними високохудожніми творами, – як певну актуалізацію в сучасному реальному світі казкового сюжету андерсенівського «Свинопасу». А окрім того, подібні містифікації можуть стати непоганим способом заробити на життя. Власне з таким викликом ми, ймовірно, стикаємось у випадку Васі Лопотухіна.

На користь такої інтерпретації свідчить присутність окремих професійно промальованих елементів серед навмисне непрофесійної, спрощеної, «одитяченої» композиції з відсутністю перспективи, світлотіні, з ламаними пропорціями, чистими кольорами яскравих і темних тонів. Так само і надписи на картинах – на перший погляд, безпосередні і скеровані нібито тільки на роз'яснення зображеного, при більш уважному розгляді вказують на людину ерудовану, обізнану в літературі, зокрема в класичній і сучасній російській поезії.

Перш за все зазначимо, що автоекфрасиси присутні у більшості картин художника. Переважно вони є російськомовними, проте деякі з них являють собою гібридні російсько-українські тексти. Цікаво, що у текстах, написаних російською, при цьому немає ненавмисних проявів російсько-української інтерференції: кальок з української мови на рівні лексики чи на рівні граматики; характерних для української мови синтаксичних зворотів тощо. Все це дає підстави для висновку про те, що рідною мовою художника є російська. Можна припустити, що російсько-українська гібридність окремих текстів має навмисний характер. Гібридні автоекфрасиси художник використовує переважно в картинах, які торкаються місцевих реалій, так би мовити «для створення місцевого колориту». Примітно, що серед використаних у гібридних текстах українізмів, часто зустрічаються власне топоніми. Пор.:

*Битва титанов на красных конях конях из серии сельские развлечения я нарисую такую же только большую мне понравилась эта тема. Рисовалось с натуры. Практика в **радехові**; Львівхімсіллями. Воспоминание о работе*

в полном смысле слова люди гибнут за метал. *Моя практика; Згадки про молодість* ночное свидание на *лычаковском* кладбище ходили и боялись почемуто нам нравилось бояться; Але пішли ви всі в сраку. Мені здається що я зайвий на цьому святі. *Стрийський парк*. Підпис: «ВЛ».

Проте головна мета гібридизації надписів – це стьоб, тобто жорстка іронія, самоіронія, та навіть (само-)знуцання, що є вираженням глибокого конфлікту між художником і суспільством. Цікаво, що Ю. Издрик підкреслює у стьобі саме момент «знуцання над загальноприйнятим, над прийнятим обраним і над неприйнятим ніким» [8]. Протиставлення себе і свого іншим і іншому, загальноприйнятому, страждання від необхідності існування і виживання у жорсткому світі чужих – це головна (романтична за своїм походженням) ідея творчості митця.

Позиція вигнанця укріплюється завдяки підкресленню свого єврейства. Так, прізвище, обране для одного з псевдонімів художника, «Саша **Шайкін**» єврейського походження. Простежується і певна закономірність у використанні одного з двох псевдонімів: картини, пов'язані з єврейською темою, частіше підписані «Саша **Шайкін**». Окрім того, в автоекфрасисах доволі часто зустрічаються єврейські антропоніми, як нелітературного, так і літературного походження. Пор.: «*Любимая тетя Фима. Серафима Марковна Лазоверт очень любит своих деток*»; «*Старый Мендель*» тощо. «Старый Мендель» – герой «Одеських оповідань» І. Бабеля, за мотивами яких у 1989 р. був знятий фільм «Біндюжник і король», що був доволі популярним. Примітно також, що більшість поетів, цитати з яких використовує художник в автоекфрасисах, належить до єврейської національності: О. Мандельштам, К. Сімонов, Б. Слуцький, А. Барто, Й. Бродський, Л. Рубальська, Д. Гарбар. Фаворитами серед них є О. Мандельштам і Б. Слуцький. До того ж обрані художником цитати приховано чи явно відсилають до теми приниження, страждань і вигнання євреїв, голокосту тощо. Наприклад, *Вот местечко где родилась мама вот местечко родина отца. Нет местечек только кровь и ямы ужас без начала и конца шесть миллионов в этой страшной щели упокоились н века чтобы к смерти вот так приговорен был целый народ*. Цей автоекфрасис є компіляцією цитати з вірша сучасного поета, який багато пише на тему голокоста, Давида Гарбара «Долина (ущелье) Общин» із його триптиху «Яд – Вашем» і власного тексту художника «шесть миллионов...». Як відомо, 6 млн. – це кількість жертв Шоа (катастрофи єврей-

ського народу), закріплена Нюрнберзьким трибуналом. За таким самим принципом побудовано автоекфрасис: *Тот кто вышел за рамки Витя. А я его помню в обновах шелках шуришащих хрустящих шумящих как буря* (Б.д. ДВП, олія. 45,6x48,2 см. Підпис: «Лопатухин»). Так, перша фраза в ньому авторська, а друга – цитата з вірша Бориса Слуцького «Черта под чертою. Пропала оседлость...», також присвяченого темі голокоста. Борис Слуцький – радянський поет, в творчості якого єврейська тема є наскрізною. Незважаючи на те, що торкатися цієї теми в радянські часи було доволі небезпечно, Слуцький все життя писав вірші, сповненні болісного переживання трагедії єврейського народу. Цей поет, до речі, не був дуже популярним серед широкого загалу, проте його творчість високо цінували справжні шанувальники поезії та колеги з цеху, зокрема Й. Бродський. Показово в цьому сенсі, що цитати з його лірики (а також з лірики О. Мандельштама, як зазначено вище) є найбільш частотними в автоекфрасисах художника – це свідчить про нього як про людину, що добре розуміється на поезії. Так, в якості одного з автоекфрасисів використано також чотири вірші з поезії «А нам, євреям, повезло»: *Еще не начинались споры // В торжественно-глухой стране. // А мы – припертые к стене – // В ней точку обрели опоры*. Примітно, що художник обирає для екфрасисів рядки, в яких присутні єврейські етнографізми, наприклад «шофар» – баранячий ріг, у який трублять на єврейський Новий рік, Рош Хасан; символ свята та Божого Суду, за змістом свята (*Шофара звук уже не слышен/ И Ваш зановес уже разорван / БЯ – трагедия моего народа*. Підпис: «Шлема Шайкин ВЛ»). Увагу привертає також слово «шлема (чи «шльома») у підписі, що є сленговим і означає «невдаха, розтяпа». Походження цього сленгізму пов'язують із єврейським «шлемазл». Останнє походить від виразу «Шейлем мазаль» (іврит), що буквально перекладають як «повне щастя» і використовують, очевидно, в іронічному контексті. Загалом, художнику, як більшості євреїв, притаманне хворобливе переживання трагедії свого народу, що поглиблює його особисту образу на весь світ – власне той комплекс підліткової свідомості, на ґрунті якого виростає в цілому мистецтво ар-брюту.

Окрім цитат із лірики зазначених поетів єврейського походження, художник використовує в своїх екфрасисах також цитати з творів О. Пушкіна (*Мрійниця. Мечты мечты где ваши сладости Марусины мечты – «Пробуждение», 1816; ... уже они увяли как как сей неведомый*

цветок – «Цветок», 1828); М. Горького (*Не было там никакой смелости дурили всех. О безумии смелых поем мы песню* – поема в прозі «Песня о соколе», 1899); В. Висоцького (*Театр. Мы из породы битых и живут мы помним все нам память дорога* – «Олегу Ефремову» («Мы из породы битых, но живучих, // Мы помним всё, нам память дорога»), 1977); Є. Вінокурова (*И чую гдето по орбитам мы в бес/ предельности летим/ навеки будут вместе га/ гарин и апрель. Вот закрутило завертело.* – «Порой в гостях за чашкой чая...», 1962); Р. Роджественського (*Некому не верится чудо из чудес. Он будет солнце нести на крыле Андрюха Андрюха Андрюха* – «Учителям», 1987: В нём будет мудрость талантливо-дерзкая, // Он будет солнце нести на крыле).

В якості прецедентних текстів доволі часто постають у художника також рядки з пісень російської, найчастіше радянської, естради. Наприклад, в автоекфрасисі *Люся комсомол и весна. Люська Дорофеева Чегевара в юбке аж страшно* знаходимо відсилання до пісні «Любовь, Комсомол и Весна!», 1978, сл. М. Добронравова, ісп. Л. Лещенко. В надписі *Птицы летят на юг. Отдых на природе или мое послание тем кто хочет с меня сделать ломувую лошадь рабочим ляпы. Не получилось но я хочу быть художником* – до пісні «Птицы летят на юг», 1995, муз. О. Зуєва, сл. О. Омельченко, ісп. Валерія. Автоекфрасис *Тает парус детства с ним простился ты навсегда но это не беда ты рукою махни кораблику вслед и в душе сохрани детства солнечный свет ясно и свет. Пусть плывет пусть плывет кораблик мечты* являє собою вільну компіляцію з окремих рядків тексту пісні «Маленький кораблик», ісп. ВІА «Земляне», 1983. Надпис *любовь любил ты люб люби любовлю/ любовлю влюбился я влюбилась влюби/ лисьи извините больше ничего придума/ ть на слово любовь Вас я лопотухин/ не могу* є алюзією на «Песенку Минского» (сл. Б. Окуджава, муз. И. Шварц) з фільму «Станционный смотритель» (за повістю О. Пушкіна), 1972).

Серед прецедентних текстів, наявних в автоекфрасисах художника, знаходимо також фольклорні тексти. Пор. *По Союзу мчится стройка Мишка Райка Перестройка. Ура!!! Правда окрыляет. Пьянит дымок свободы аж курнуть не хочется. А иногда в дурдом закрывает. Михаил старается скорее уравновесит зло добром увидел парни бьют мальчишку красиво рядом станцевал*, де перша фраза є цитатою рядка з частушки епохи перебудови.

Зустрічаються також алюзії на назви відомих творів образотворчого мистецтва. Наприклад, надпис (назва) *Купание красной коровы* відсилає до картини «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина, 1912, а надпис *Хватит настоялись надержались. Давно уже рабочий не кует да и колхозница серпомне машет* – до відомого монументу «Рабочий и колхозница», 1937. Окрім того, до автоекфрасису можуть входити назви відомих фільмів. Так, в автоекфрасисі *Битва титанов на красных конях конях из серии сельские развлечения я нарисую такую же только большую мне понравилась эта тема. Рисовалось с натуры. Практика в радехові* використано назву відомого фільмі «Битва титанов», а в надписі *Плавчиха Елена. В городе Сочи темные ночи. Воспоминания о море. Вернулся во Львов а все мысли о море вот и сижу и бухаю*² – назву фільму «В городе Сочи темные ночи» (1989) режисера Марії Хмелик, дочки Олександра Хмелика, який зняв фільми «Новые приключения капитана Врунгеля» і «Если верить Лопотухину». Два останні кінематографічні твори, безперечно, є прецедентними для художника, адже один із його псевдонімів обраний на честь головного героя власне цих фільмів, радянського школяра, мрійника і фантазера Васі Лопотухіна. Перший з них був знятий за мотивами широко полярної повісті для дітей А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля» у 1978 р., другий – у 1983 р.

До речі всі прецедентні тексти, наявні в автоекфрасисах Васі Лопотухіна, були актуалізовані в суспільній свідомості в 70–80-ті рр., а деякі навіть на початку 90-х. Зокрема, автор активно використовує цитати з поезій О. Мандельштама – перше офіційне видання, в якому представлені цитовані художником рядки, вийшло в світ у 1973 р. у серії «Библиотека поэта». Поезія В. Хлебникова «Мне мало надо!», яку цитує поет, опублікована вперше в книзі: Велимир Хлебников. Творения. М.: Советский писатель, 1986. Вірші Й. Бродського почали видавати з 1987 р., Б. Слуцкого – з 1991 р.

Приблизно до цього ж періоду належать і цитовані тексти радянських (значно рідше російських пострадянських) пісень, зокрема: «Любовь, Комсомол и Весна!», 1978, сл. Н. Добронравова, ісп. Л. Лещенко (пор. автоекфрасис: *Люся комсомол и весна. Люська Дорофеева Чегевара в юбке аж страшно*); «Маленький кораблик», ісп. ВІА «Земляне», 1983 (пор. надпис *Тает парус детства с ним простился ты навсегда но это не беда ты рукою махни кораблику вслед и*

² Тексти автоекфрасисів подано зі збереженням авторської орфографії.

в душе сохрани детства солнечный свет ясно и свет. Пусть плывет пусть плывет кораблик мечты); «Песенка Минского», сл. Б. Окуджави, муз. І. Шварца з фільму «Станционный смотритель» (за повістю О. С. Пушкіна), 1972 (пор. надпис *любовь любил ты люб любит люблю/ люблю влюбился я влюбилась влюби/ лисьи извините больше ничего придума/ ть на слово любовь Вас я лопотухин/ не могу*); «Птицы летят на юг», 1995, муз. А. А. Зуєв, сл. О. Омельченка, ісп. Валерія (пор. автоекфрасис *Птицы летят на юг. Отдых на природе или мое послание тем кто хочет с меня сделать лямовую лошадь рабочим ляпы. Не получилось но я хочу быть художником*). До того періоду належать і цитовані назви кінематографічних творів. Отже, художник намагається видати себе (свого ліричного героя) за представника покоління, народженого у 60-ті роки, такого собі радянського хіпі другого покоління, зазвичай, опозиціонера щодо радянського ладу і способу життя, мрійника, маргінала, недоучки, якому завжди і скрізь погано.

Не випадково, всі прецедентні тексти, так само як загалом всі автоекфрасиси художника, об'єднані прагненням втекти кудись з цього світу, де неможливо сподіватися на розуміння, прийняття, співчуття. Це «кудись» може бути різним – реальним і нереальним: котельня (*Работал в той котельной*), м. Сочі (*Плавчиха Елена. В городе Сочи темные ночи. Воспоминания о море. Вернулся во Львов а все мысли о море вот и сижу и бухаю*), космос (у картинах і надписах доволі часто представлена тема Гагаріна і польотів у космос, наприклад, *И чую гдето по орбитам мы в бес/ предельности летим/ навеки будут вместе га/ гарин и апрель. Вот закрутило завертело*), кохання (*любовь любил ты люб любит люблю/ люблю влюбился я влюбилась влюби/ лисьи извините больше ничего придума/ ть на слово любовь Вас я лопотухин/ не могу*), алкоголь (*...але вони бухают бухают бухают і не хотят думать і я бухаю...*), ну а найчастіше – світ дитинства.

Дійсно, тема дитинства домінує у всій творчості. При цьому, з одного боку, присутній мотив туги за дитинством, його ідеалізація (*Тает парус детства с ним простился ты навсегда но это не беда ты рукою махни кораблику вслед и в душе сохрани детства солнечный свет ясно и свет. Пусть плывет пусть плывет кораблик мечты*), 1984), а з іншого боку, тема дитячої травмованості (*Сон о детском доме как все таки печально. Очень страшный сон детский дом зло так не должно быть у детей должны быть родители*), образ ображеної дитини, драма народження

у вражій світ. Показовою в цьому сенсі є картина і надпис до неї: *Мое состояние на детских дурацких утренниках когда меня наряжали в кролика и заставляли читать стихи*. По-перше, дітей вбирали зайчиками, а не кроликами. Заміна лексеми не випадкова, адже кролів їдять. Таке слововживання сигналізує про психологію жертви. Окрім того, персонаж на картині зображений у костюмі червоного кролика, а вуха кролика співвіднесені з ковпаком блазня. Червоний колір – колір уразливості та його зворотного боку – агресії. Мотив приниження дитини, знуцання з неї звучить й у інших автоекфрасисах. При цьому в жодному з них не сформульовано вимог до себе, шкодування з приводу того, що щось зроблено не так – претензії лише до інших людей. Таке ставлення до світу, за спостереженнями психологів, зживає себе принаймні до 30-річного рубежу – у разі ж психіки травмованої (що очевидно має місце і в даному випадку) цією підлітковою озлобленістю та скривдженістю можна «годувати» свою душу і далі. Проте всьому є межа: якщо озлобленість і претензії до світу можуть залишатися у зрілому віці, то туга за дитинством, його ідеалізація поступово минають – у творчості Саші Шайкіна ці настрої присутні, отже маємо справу з досить молодою людиною.

Мотив дитини-жертви пов'язаний у художника з мотивом тварин-жертв. Пор.: *Мои впечатления от цирка где больше не пойду. Фабрика страданий побывает за кулисами потеряете покой. Мамаши папаши если вы продолжаете водить детей в цирк вы дебилы. Цирк жлобство жестокость страдание жево/тных издева/тельство на/д братьями н/ашими мельш/ими вас бы падл в/сех в клетки закрыть/мамаши папаши подумайте прежде чем вес/ти своих детей в цирк они/потом вас будут плетками/бить когда вы старень/кие будете будут забир/ать вашу пенсию вы убиваете/через цирк в них все человечес/кое подумайте прежде чем ... подумайте*. Однак у людини дорослої гостра жалість до тварин має своїм наслідком, зазвичай, діяльність, скеровану на їх захист. Проте наш герой віддає перевагу не активній позиції, а позиції безвольної жертви.

Ця безвольність, інфантильність, розчинення у власних емоціях, балансування на межі свідомого і несвідомого проявляють себе і у способі візуалізації текстів автоекфрасису на картинах художника, адже, за спостереженням вчених, структура (візуальне членування) тексту відображає його зміст [1, с. 109]. Примітно, що надписи на картинах Васі Лопотухіна позбавлені пунктуаційних знаків і словорозділів. Щодо прецедент-

них текстів, то вони також ніяк не виокремлені у потоці слів автора. Очевидно, що автор цитує улюблених поетів по пам'яті, і такі неточно процитовані поетичні рядки органічно продовжують його власні думки. Цікаво, що художник досить рідко починає автоекфрасис з цитати: вона ніби «спливає» з потоку його власних думок. Деколи в надписі присутні декілька цитат із поезій різних авторів. Проте всі вони ніби розчинені в авторському тексті, який являє собою суцільне письмо. А текст автоекфрасису, в свою чергу, розчинений у зображеному, точніше, органічно вписаний в композицію картини і часто виконує роль рамки, чи заповнює фон, окремі його фрагменти можуть виступати в ролі прикрашальних чи навіть самостійних іконічних елементів у ній.

Суцільне письмо автоекфрасисів, невідривних від художньої композиції, відображає недискретний потік свідомості художника. «Потік свідомості» як новаторська манера оповіді в літературі модернізму зазвичай асоціюється з чимось інтелектуальним і високо естетичним (адже він починався з М. Пруста, Дж. Джойса, У. Фолкнера). Проте сам по собі він маніфестує відсутність дисципліни в думках, «відпускання віжків», ослаблення вольового начала, а в християнській системі координат – відсутність боротьби з помислами, відкритість для бісівського впливу. Пор. з огляду на це наступний автоекфрасис *мои субики которые иногда меня мучают с ним нужно дружить иногда мне помогают но в основном они меня защищают от всегоплохого в жизни*. Отже, перед нами тип «вічне дитя», що починаючи з 60-х років культивували, зокрема, хіпі – не випадково в аналізованій творчості присутня тема рок-музики, зокрема згадка про Френка

Заппу, а також образи мухоморів, популярних у хіпі галюциногенів, на картинах і «погані гриби» в надписах. Важливо також, що це не просто «дитя», але ще й «дитя» з роздвоєною свідомістю: Саня Шайкін, який почувається Васею Лопухіним, чи навпаки. Тут можна згадати головного героя «Школи для дурнів» Саші Соколова, хлопчика із роздвоєною свідомістю, який веде безперервний діалог із самим собою, вірніше зі своїм другим «я». Проте головний герой «Школи для дурнів» налаштований лірично, Саша Шайкін – скривджено-агресивно.

Висновки. Отже, проаналізовані особливості автоекфрасисів дозволяють зробити висновок про автора як про людину високоосвічену та інтелектуально розвинену, яка вдалася до містифікації і певної гри з реципієнтом своєї творчості. Сховавши власну особистість під псевдонімами Саші Шайкіна і Васи Лопотухіна, художник створив серію картин в стилі ар-брют з автоекфрасисами.образи цих картин і автоекфрасиси скеровані на те, щоб відтворити світ очима молодої людини кінця радянської епохи, скривдженої і травмованої її реаліями, а також обставинами власного єврейського походження, сімейними негараздами і вихованням; фантазера і недоучки, що прагне втекти з реальності у якийсь вигаданий світ. Проте сам вибір прецедентних текстів, використаних в автоекфрасисах, їхня кількість і якість поряд з окремими професійно промальшованими елементами в художніх композиціях вказують на «маскарад». Такий «маскарад», безперечно, є сумним явищем і тривожним сигналом щодо художніх смаків публіки і перспектив розвитку професійного мистецтва, яке не може в умовах сучасного світу витримати конкуренції з мистецтвом аутсайдерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Перевод с англ. М.: Прометей, 1994. 176 с.
2. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві / [збір. праць : у 5 т.]. К.: Наук. думка, 1966. Т. 3. С. 505–526.
3. Бовсунівська Т. Роль екфразису в сучасному літературному процесі. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2014. № 4. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/253>
4. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. М.: Наука, 1977. С. 259–282.
5. Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума*. М.: МИК, 2002. С. 5–19.
6. Генералюк. Викилики екфразису. Література і викилики екфразису. URL: <https://ukrlit.net/info/media/7.html>
7. Екфразис: Вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. К.: КНУ, 2013. 237 с.
8. Іздрик Ю. Аберже метрополітену (Львівське Метро. № 3. 2000). URL: http://www.dosug.mk.ua/lit_portal.php?action=read&wid=23&cid=14
9. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vftk/2008_5.pdf

10. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: [Монографія]. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
11. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.): [монографія]. Луцьк: Надстир'я, 1996. 98 с.
12. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
13. Рубине М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.
14. Фещенко В. В., Коваль О. В. сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
15. Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. 1991. Vol. 22. № 2. P. 297–316.
16. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. *Emblems by Joan Krieger*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. 292 p.
17. Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other. *Picture heory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994. P. 151–182.
18. Mitchell W.J.T. Almeida E. De, Reynolds R. Ekphrasis. URL: <http://humanities.uchicago.edu/faculty/Mitchell/glossary2004/ekphrasis.html>

UDC 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.28>

GENERAL FEATURES OF GARIP POETRY IN TURKISH LITERATURE OF THE REPUBLIC PERIOD

ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ ГАРІП У ТУРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРІОДУ РЕСПУБЛІКИ

Kuzu Fatih,

orcid.org/0000-0002-3875-6589

PhD Candidate

Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

Turkish poetry, based on a strong historical tradition continued its development and change though different historical periods. As every field of social life, literature is affected and shaped by political, economic, social and religious changes and developments. Turkish society spread over wide geographical area throughout the history and during this historical process it interacted with many different cultures. This fact affected and shaped the cultural, religious, social and political life of the society. With the birth of the Republic of Turkey which was established after the fall of the Ottoman Empire a lot of innovations occurred in the social and political fields. The social and cultural structure that changed with the Republican period affected literature too. Some new literary conceptions appeared during this period. The Garip Movement appeared and brought a new breath to Turkish poetry of that time. It brought a new understanding to be considered marginal for Turkish poetry of that time. At the time of its emergence, the conception of the poetry was considered strange by the society. However, it also influenced the poets who appeared later times in Turkish literature. This study aims to show some basic Garip Poetry's features. In the study the poems of the three main representatives of Garip Poetry such as Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday and Oktay Rifat Horozcu are analyzed. Based on the examples of these three poets' literary works, the article studies the general picture of Garip Poetry's conception. This kind of poetry conception without meter and rhyme took its first step with this movement and influenced the poets who were the representatives of free poetry in the later years. The language used in the poems is generally close to the daily spoken language. In addition, the subject of the poem is usually taken from the daily life rather than from a poet's imagination. It is useful to state the similarities of poetry's conception with Turkish folk literature in terms of the simplicity of the language of poetry they use, the selection of the subject from daily life and some morphological features. Rhetoric is avoided in the poems. Also, the poems are written in conversational or narrative way. The relationship between poetry, painting and music is rejected particularly. It is also believed that each branch of art should proceed in its own way. Thus, Garip Poetry opens a new era in Turkish literature.

Key words: Turkish Poetry of the Republican Period, Turkish Poetry, The Garip Movement, Garip Preface, Garip Poetry, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu, Melih Cevdet Anday.

Турецька поезія, яка базується на сильній історичній традиції, продовжувала розвиватися і змінюватися у різні історичні періоди. Як і на будь-яку сферу суспільного життя, на літературу впливають і формують політичні, економічні, соціальні та релігійні зміни та тенденції. У процесі історичного розвитку турецьке суспільство пошири-

лося на широкі географічні регіони. У цьому історичному процесі турецьке суспільство взаємодіяло з багатьма різними культурами. Ці стосунки природно вплинули та сформували культурне, мистецьке, релігійне, соціальне та політичне життя суспільства. У період республіки, яка була створена після імперії, почалося багато нововведень у соціальній та політичній сферах. Соціальна та культурна структура, що змінилася у республіканському періоді, звичайно вплинула і на літературу. У період республіки з'явилися деякі нові літературні розуміння. У цей період виник рух Гаріп (з тур. «дивний»), який надав нове дихання турецькій поезії. Рух Гаріп (поезія) створив нове розуміння, яке вважається досить маргінальним для турецької поезії. На момент свого виникнення таке розуміння поезії вважалося дивним для суспільства. Однак воно також вплинуло на поетів, які виникли у пізніші періоди турецької літератури. У цьому дослідженні ми маємо на меті показати на прикладах деякі основні риси поезії Гаріп. Було розглянуто приклади з віршів Орхана Велі Каника, Меліха Джевдета Андая та Октая Рифата Хорозджу, які є трьома представниками поезії Гаріпа. На цих прикладах ми спробували визначити розуміння поезії рухом Гаріп. Орхан Велі Каник, Меліх Джевдет Андай і Октай Рифат Хорозджу три великі відомі представники поезії Гаріп. Ми можемо створити уявлення про загальні характеристики поезії Гаріп, досліджуючи вірші та поетичне розуміння цих трьох авторів. Саме з цього руху вперше почалося розуміння поезії без певного розміру (метра) і без рими. Ця ідея вплинула на поетів, які були представниками вільної поезії пізніших періодів. Мова віршів у цілому наближена до повсякденної розмовної мови. Крім того, предметом вірша зазвичай є повсякденне життя, а не щось уявне. Можна сказати, що вірші мають схожість з турецькою народною літературою з точки зору простоти мови, висвітлення теми з повсякденного життя та деяких морфологічних особливостей. Поети уникали красномовства у своїх віршах. Крім того, вони писали свої вірші у вигляді бесіди чи розповіді. Зокрема, поети відкидали зв'язок між поезією, живописом і музикою. Вони стверджували, що кожна галузь мистецтва повинна розвиватися своїм шляхом. Таким чином, поезія Гаріп розпочала нову еру в турецькій літературі.

Ключові слова: турецька поезія періоду республіки, турецька поезія, рух Гаріп, передмова Гаріп, поезія Гаріп, Орхан Велі Каник, Октай Рифат Хорозджу, Меліх Джевдет Андай.

1. Introduction. Historical social class, religious, political and electoral system were also affected. With the birth of the Republic of Turkey which was established after the collapse of the Ottoman Empire there were significant changes in the social and political life of the society. These changes also affected the art movements and different literary conceptions emerged. One of the important literary schools that emerged in the Turkish literature of the Republican period is the Garip Movement. Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu and Orhan Veli Kanik published a book called "Garip" in 1941. This joint book also gave the movement its name. Garip Poetry would be known as The First New Movement at a later time. The preface of the book "Garip" is the manifesto of the movement's conception of poetry. The preface of the book that contains ideas which had not been seen before in Turkish poetry and brought a different perspective to poetry was written by Orhan Veli. It is the manifesto of the movement's conception of poetry. Garip poems were regarded as strange and unusual because they rejected the known forms of Turkish poetry. Perhaps the future of this reaction was predicted by the poets of Garip, and the note "This book will invite you to doubt the usual things" was made on the cover of the book. These three poets started to publish a magazine 'Yaprak' in 1949 in order to act jointly. By acting jointly, the poets aimed to show that they are united in the innovations they were trying to make. Garip Poetry completely rejected the conception of earlier times' poetry and broke all the usual patterns of poetry and with these features became the pioneer for Turkish literature.

2. Results and Discussion

2.1. Reflection of Garip Movement Poetry Understandings on Poems. Orhan Veli Kanik in the

preface of 'Garip' defines poetry as "an art of speech with all its characteristics" [4]. In other words, the main element for poetry is stated to be "the meaning". Orhan Veli believes that the rules of rhyme and meter narrow the framework of the poem. Orhan Veli, who wants to describe the modern "little man" whose understanding of reality is limited to facts, does not pay attention to an aesthetic effect that includes meter and rhyme. [6]. He thinks that shape patterns would limit the poet. Prose and rhyme are used to remember poems when they first appear in poetry. Later, they start to come in use to mark beauty and find its place in literary works. According to Garip poets, meter and rhyme break the syntax of the poetry language. However, the destruction of this structure is evaluated as "beneficial for poetry in terms of expanding the expression" [4]. Contrary to popular belief, the Garip followers, who called these distortions in the syntax "strangeness" rather than meter and rhyme opposed the assumption that this structure is inherent in the poetry language. They also used meter and rhyme in their earlier poems. But they did not use it for a long time from the start of the movement. Especially in the poems written in the first years of the movement, it is determined that meter and rhyme are almost never used. In other words, they made this change in their poems consciously. In some poems, sound similarities were observed. The words used had sound harmonies or sound similarity due to the fact that the suffixes were repeated in the next line. This does not mean that they contradicted themselves. As stated above, they did not object to the use of meter and rhyme. They opposed the idea that meter and rhyme were at the core of poetry. It is also determined that rhyme and meter techniques were used later on.

Especially in the poems of Oktay Rıfat and Melih Cevdet there is a regular use of meter and rhyme. Even though Orhan Veli has such poems, there is not a regular structure in his meter and rhyme pattern as in Melih Cevdet and Oktay Rıfat's poems.

Naturalness in poetry is stated to be important in the preface of 'Garip'. Orhan Veli Kanık in his article "Halk sanatkarının Kültürü" (The Culture of the Folk Artists) evaluates reality with a social approach and suggests that the work of art should bear motifs and traces from the life of the society" [7]. However, it is also mentioned that the naturalness of the poetry cannot be reached because poetry works that are far from reality and decorated with dreams are given in our traditional poetry. Rhetoric is also opposed. It is thought that rhetoric also prevents poetry from being natural and makes it artificial. According to Garip poetry, these methods had been used for years, words had been said and many of the stereotyped words started to be repeated again. Continuing this tradition is the biggest obstacle to the development of literature. Therefore, there is a need for a new understanding in poetry. According to them, the innovation sought should not be disconnected from daily life. For this reason, abstract expressions are not given much place in the poems of Garip poets. Melih Cevdet Anday's poem 'Yalınayak' can be given as an example where it is stressed that words are important, but not sounds. Mehmet Kaplan, on the other hand, explains that there is no need for rhetoric by saying: "They find existence itself beautiful and do not see the need to embellish or change it with literary pieces of art such as similes, metaphors and metaphors" [2].

In the preface of Garip, it is stated that in the history of our literature, poems and literary works cannot go beyond being the property of an elite group. The fact that literature was aimed just at intended audience and did not cover all segments of society had been forgotten for years. The aesthetic rights of large segments of society, which had been ignored, had to be protected. Therefore, poetry had to suit their tastes. In order to do this, Garip poets believed that it was necessary to set aside the understanding of literature that came up to that time in every sense. In other words, innovations were required in terms of both form and theme of the poems. In this context, they both carried the daily spoken language to poetry and discussed daily life as a subject. One of the examples showing ordinary people as the subject of poetry is Orhan Veli's poem 'Kitâbe-i Seng-i Mezar I'.

An example of the understanding of poetry created by the Garip Movement is the poem consisting of short lines.

"TECELLİ

*Nedir bu benim çilem
Hesap bilmem
Muhasebede memurum
En sevdiğim yemek imam bayıldı
Dokunur
Bir kız tanırım çilli
Ben onu severim
O beni sevmez" [2]*

If we analyze Oktay Rıfat Horozcu's poem 'Tecelli', it is seen that there are lines consisting of four words at most. Oktay Rıfat's poems 'Uçaklar', 'Fareler' and 'İnsanlar' Orhan Veli's 'Karmakarışık', 'Tren Sesi' and many other poems are composed of verses consisting of a few words. If we look at the poems written after the Movement received acceptance, the increase in the number of words used in the lines draws attention. This tendency should not be evaluated as a break with the short poem supported at the beginning. In the later stages, Garip poets did not focus on the quantity of lines and wrote poems with quite different line numbers. These are examples in a wide spread between three and one hundred and twenty lines [7].

In addition, they wrote poems with fewer lines in the number of lines. But some of the poems of Garip poets are long in terms of the number of lines. The poem 'Yol Türküleri' is known as the longest poem of Orhan Veli. In addition, it is also seen that his poem 'Odamda' is longer than his other poems. Melih Cevdet Anday's poems 'Tekenin Ölümü' and 'Troya önünde Atlar' are among the long poems. Images with intense meaning are preferred in poems that use few words. For example, in Orhan Veli's poem 'Anlatamıyorum', the lines consist mostly of four words. This poem has few words but is believed to be one of the poems with the strongest imaginative depth. Contrary to what is known, this poem is full of references to the characteristics of Garip Poetry rather than being a romantic poem.

*"Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısralarımda;
Dokunabilir misiniz,
Gözyaşlarım, ellerinizle?" [4]*

This first stanza of the poem is limited in terms of the number of words. "Can you hear my voice?" and "Can you touch it?" – The author applies the art of asking questions in his lines. The poet who thinks that poetry does not have to be emotionally loaded means that human feelings cannot be adequately expressed with words, and he presents this to the reader with the use of rich vocabulary using the art of asking questions; He expresses a lot in few words. What is

meant here is that it is not possible to understand the poet's self by reading a poem.

*"Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce."* [4]

In this part taken from the continuation of the same poem, the word "derd" (trouble) has been evaluated with a romantic attitude in some studies. Contrary to what is known, the word "derd" is used as an image here. What the poet meant with this image was "Garip Poetry". The following stanza that follows the poem supports these thoughts:

*"Bir yer var, biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epiyce yaklaşmışım, duyuyorum;
Anlatamıyorum."* [4]

The expression "it is possible to say everything" mentioned in this stanza is also a reference to the preface of 'Garip'. Based on the idea that everything that exists in daily life can take place in poetry, it is referred to the possibility of writing poems in which "it is possible to say everything". The expression "Anlatamıyorum" (I can't tell) was said against the "weird" reception and reaction of Garip Poetry by many people. Stating that poems can be written with the description in the preface of 'Garip', but he cannot "explain" it, the poet deepens his poetry with the expression "Anlatamıyorum" (I can't explain). Based on the explanations, this poem has a high image value; It is determined that it is created using few words. While the poem can be studied superficially with a romantic attitude it is important in terms of expressing literary views if its deep meaning is considered. Another feature of Garip poetry is that the meaning does not end in a single line but spreads to the whole of the poem. Garip poets, who are against verse are sensitive about this issue in their poems. Orhan Veli's poems 'Kumrulu Şiir', 'İstanbul'u dinliyorum' Melih Cevdet's poem 'Güvercinler' can be given as an example where the meaning does not end in a single line but continues in the next line. Spreading the meaning to the whole poem instead of limiting it within a line forms the basic point of view of the line structure in Garip's poems [7].

In the early periods of the Movement, poets also wrote poems showing some features of folk poetry which used a simple and understandable language. Since this feature is adopted by Garip poetry, it bears similarities with folk poetry. The poems written in rhyme and folk-song form were written by all three poets. However, these examples cannot be considered as a break from the understanding of Garip poetry. The continuation of writing poems affiliated with the Garip Movement supports this

idea. The effects of folk poetry are seen more in Oktay Rıfat's poems. Oktay Rıfat did not try to benefit from folk poetry in his poems but referred to it by giving examples of it [7].

2.2 Rejection of the Relationship between Painting and Music in Poetry. The Garip Movement believed that the relationship between music and painting in poetry is deceptive and that each branch of art should be realized within its own characteristics. Although they have adopted the rulelessness in poetry but if the criticism and suggestions are analyzed it is seen that a rule has been created within the rulelessness. The idea that poetry is free and takes place in a natural environment and the idea of revealing each art depending on its own characteristics intersect at one point. Because revealing each art with its own characteristics is to prevent the establishment of a connection between it and other arts. It is known that Orhan Veli and other Garip poets criticized Ahmet Haşim on this issue a lot. In Haşim's poems, it is seen that the depictions of music and landscapes are seen as a trick that spoils the naturalness of the poem. Orhan Veli expressed his criticisms about this understanding of Haşim in many of his articles, including his article titled "Garip İçin", in some of his poems he continued to criticize Haşim's lines. His poem, "Eskiler Alıyorum," is aimed directly at criticizing Haşim. The most well-known example of the criticism is the line "Rakı şişesinde bir balık olsam" (I wish I were a fish in a raki bottle) in the poem mentioned against the expression 'Göllerde bu dem bir kamış olsam' (if only I were a reed in the lakes) in Haşim's poem 'Bir Günün Sonunda Arzu' ('At the end of the Day'). However, there are also studies that show that his poems 'Açsam Rüzgarda' and 'Eldorado' are close to Hashim's 'O Belde' in terms of sense. In this case, it is possible to say that Orhan Veli was influenced by Ahmet Haşim while criticizing him by stating that being influenced is not just doing similar things. Having similar poems in terms of affect is also an example of positive influence. His criticism of Ahmet Haşim's poems, which he strongly opposed, also led him to introduce a novelty by going beyond the current understanding of poetry. Therefore, it should be noted that Ahmet Haşim had an influence on Orhan Veli, as it caused him to bring innovation with him when he objected.

Conclusion. Garip Poetry has an important place in modern Turkish poetry. This movement developed new understanding against the traditional one. Contrary to traditional poetry stereotypes are abandoned, new themes are found and transferred people's daily lives to poetry. The traditional form of poetry is abandoned and freelance poems are written.

In Garip poetry, short poems are in terms of the number of words and lines. It is frequently seen in this movement that the sentence does not end in only one line and is completed in the following lines. Meter and the rhyme were also opposed. It was believed that there was no meter and rhyme in the nature of poetry. The opposition to meter and rhyme contributed to the development of free poetry. In particular, it inspired free-verse poems to be written in later periods. Even though Garip poets did not pay attention to harmony in poetry, they created a harmony in poetry with the inverted sentences and word harmony they used. However, they objected to the relationship of poetry with other arts. One more innovation of

Garip poetry is that it brings the language of poetry closer to the spoken language. Mutual conversations seen in poems are the most important indicator of this. In addition, the narration technique they use and the presence of idioms from everyday life in the poems are also indicators. One of the most important innovations of Garip Poetry is their opposition to literary arts. They believed that literary (speech) acts are not natural. Garip Poetry was received quite strangely in the literary world at the time it emerged. However, it influenced the next generation poets with the innovations it brought. Garip poetry brought a new breath to Turkish poetry and became the pioneer of innovation, especially in the field of free poetry.

BIBLIOGRAPHY:

1. Anday, M.C. (1975). *Tekenin Ölümü*. Sander Yayınları.
2. Horozcu, O.R. (2017). *Bir Aşka Vuran Güneş*. Çapan, C. (Der.). Yapı Kredi Yayınları.
3. Kanık, O.V. (1941). *Garip*. Resimli Ay Matbaası.
4. Kanık, O.V. (1999). *Orhan Veli Bütün Şiirleri*. Adam Yayıncılık.
5. Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri II*. Dergah Yayınları.
6. Narlı, M. (2009). Garip Poetikasının Eleştirisi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (2), 129–147.
7. Sazyek, H. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. İş Bankası Kültür Yayınları.
8. Yener, C. (1960). Haşım- Orhan Veli Kanık, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, (100), 177–186.

УДК 94

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.29>

З ІСТОРІЇ ЗАСНУВАННЯ ТА ДІЯЛЬНОСТІ «ТОВАРИСТВА ВЧИТЕЛІВ ВИЩИХ ШКІЛ ІМЕНІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У ЧЕРНІВЦЯХ» НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

FROM THE HISTORY OF THE ESTABLISHMENT AND ACTIVITY OF THE “SKOVORODA SOCIETY OF HIGHER SCHOOL TEACHERS IN CHERNIVTSI” AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Меленчук О.В.,

orcid.org/0000-0002-1382-7360

кандидат філологічних наук,

асистент кафедри української літератури

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Діяльність українських товариств наприкінці XIX – на початку XX століття в умовах національно-культурного відродження активізувало учительський рух, що, крім того, підсилювався завдяки педагогічним друкованим органам, на сторінках яких висвітлювалися найрізноманітніші проблемні питання педагогічно-дидактичного характеру, пов'язані зі створенням підручників, матеріального забезпечення вчителів тощо. Йдеться про часописи «Промінь», «Каменярі», які детально інформували не лише про справи шкільні, а й окреслювали загальне суспільно-політичне становище українців на Буковині.

Стаття розкриває історію становлення та розвитку буковинського шкільництва через організацію та діяльність науково-педагогічних товариств, які відстоювали інтереси українських педагогів. Головну увагу присвячено роботі «Товариства вчителів вищих шкіл імені Григорія Сковороди у Чернівцях», заснованого у зв'язку з нагальними потребами українського національного спрямування шкільної освіти на початку XX століття. Акцентовано на причинах заснування товариства, на діяльності його учасників та підкреслено основні напрямки роботи загалом. З'ясовано коло питань, що обговорювалися на засіданнях Товариства імені Сковороди та проблематику виголошених доповідей. Зокрема розглянуто основні положення реферату М. Кордуби, присвяченого проблемі українських підручників для середніх шкіл в Австрії. У ньому автор акцентував на нестачі українських підручників для вивчення класичної

філології, пропонував видавати твори латинських і грецьких авторів українською мовою, враховуючи національні інтереси учнів. Також детально проаналізовано публікації В. Кміцикевича, що розкривають важливі відомості з історії заснування «Товариства вчителів вищих шкіл імені Григорія Сковороди у Чернівцях», яке утверджувало національні ідеї в освітньому середовищі Буковини.

Ключові слова: товариство, Сковорода, національний, підручник, шкільний, освіта, мова, засідання, реферат.

The activities of Ukrainian societies at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries in the conditions of national and cultural revival activated the teachers' movement. It was strengthened by the pedagogical press organs that covered a wide variety of controversial issues of a pedagogical and didactic nature related to the creation of textbooks, such as teacher resources, etc. Specifically, it refers to the magazines "Promin" and "Kamenyari," which thoroughly informed not only about schoolwork but also outlined the general social and political situation of Ukrainians in Bukovyna.

The article reveals the history of the formation and development of schooling in Bukovyna through the organization and activity of scientific and pedagogical societies that advocated the interests of Ukrainian educators. The article mainly focuses on the work of the «Skovoroda Society of Higher School Teachers in Chernivtsi», founded in connection with the urgent needs of the Ukrainian national direction of school education at the beginning of the 20th century. Emphasis is placed on the causes for the establishment of the Society, the activities of its members, and central areas of work. A number of questions, previously discussed at the meetings of the Skovoroda Society and the issues of the delivered reports have been clarified. In particular, the key provisions of M. Korduba's essay, devoted to the problem of Ukrainian textbooks for secondary schools in Austria, were considered. The publications of V. Kmitsikevych, which reveal significant insights from the history of the founding of Skovoroda Society of Higher School Teachers in Chernivtsi, confirming national ideas in the educational environment of Bukovyna, were also analyzed in detail.

Key words: society, Skovoroda, national, textbook, school, education, language, meeting, abstract.

Постановка проблеми. Національно-культурне відродження на Буковині, що бере витоки з кінця 50-х рр. XIX ст., позначилося на усіх рівнях громадсько-політичного та культурно-освітнього життя українців. У цьому процесі важливу роль відіграли політичні, культурно-освітні та просвітницькі товариства, діяльність яких спрямовувалася на захист національних інтересів українців. До числа перших організацій, що об'єднували представників усіх станів з табору народовців та старорусинів, належать «Руська Бесіда» (1869), «Руська Рада» (1870). У середовищі гімназійної молоді утворилися товариства «Согласіє» (1870–1877), «Братній Союз» (1871–1873), а з відкриттям Чернівецького університету почало діяти студентське товариство «Союз» (1875–1921). У 80–90-х рр. XIX ст. на Буковині помітно інтенсифікувався москвофільський рух, що, відповідно, ініціювало роботу низки політичних товариств – «Народная Рада», «Вижницко-Путиловская Рада», студентського товариства «Общество русских студентов Карпат», релігійних та жіночих організацій – «Общество церковных певцов на Буковине», «Русско-православный Народный Дом», «Общество русских женщин на Буковине» тощо.

З іншого боку, в цей період у боротьбі з москвофільством нарощує свої сили суспільний рух українців, внаслідок чого засновано товариство «Руський Народний Дім» (1884), українське вчительство гуртується у «Руській школі» (1887), перейменованій у 1910 р. на «Українську школу», а вже на початку XX ст. розгортають свою діяльність студентське товариство «Молода Україна» (1900), що виокремилася із «Союзу», діють українські студентські товариства

«Запороже», «Чорноморе», спортивно-пожежне товариство «Січ» (1902), гімнастичне товариство «Український Сокіл у Чернівцях» (1903), згодом, у 1914 р., запрацювало молодіжне товариство «Буковинський Полк Українських Пластунів ім. І. Богуна» та ін. Як зазначають автори колективного історичного нариса «Буковина» (1998), у 1901 р. на Буковині було зареєстровано понад 800 різнонаціональних товариств. З них важливу роль відігравали українофільські організації, які відстоювали інтереси студентства, буковинського вчительства, міщанства, ремісників, робітників, православних священників, жіноцтва, підтримували розвиток науки, музичної культури та хорошого співу тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж численних товариств особливий інтерес викликають ті, які згуртовували буковинське вчительство, що в умовах боротьби за українську школу в другій половині XIX – на початку XX ст. були активними виразниками національно-громадського та політичного життя краю. Питання розвитку буковинського шкільництва актуалізовано у працях С. Смаль-Стоцького, В. Сімовича, М. Кордуби, В. Кміцикевича, Д. Квітковського, Т. Бриндзана, А. Жуковського, В. Ботушанського, О. Добржанського, В. Старика, О. Масана та ін.

Постановка завдання. З огляду на те, що в наукових дослідженнях, окрім констатації факту існування «Товариства вчителів вищих шкіл імені Григорія Сковороди у Чернівцях», відомості щодо роботи цього товариства загалом відсутні, виникає потреба у з'ясуванні деталей його функціонування на Буковині.

Виклад основного матеріалу. Відколи Буковина стала адміністративною одиницею

Австрійської імперії (у 1775 році), розпочався новий етап суспільно-культурних перетворень у краї, що особливо позначилося і на розвиткові шкільної освіти, яка до того часу занепадала. На перших етапах цього процесу спостерігалася суцільна румунізація та онімечення, оскільки засновувалися школи із відповідними мовами викладання. Внаслідок приєднання Буковини до Галичини у 1786 році додалася ще проблема латинізації й полонізації. Латинська консисторія, якій підпорядковувалося буковинське шкільництво, виступала проти навчання місцевого населення рідною мовою [1, с. 221], натомість насаджувалася польська мова, культура і католицизм. Буковинські вчителі змушені були викладати румунською, німецькою та польською мовами, а тих, хто відмовлявся виконувати урядові вимоги, звільняли з посад. Як зазначає С. Смаль-Стоцький у праці «Буковинська Русь», «буковинські Русини вже з самого початку були в своїм розвитку вкорочені і упосліджені» [2, с. 23], що тривало до початку 1850-х років, коли у системі шкільної освіти відбуваються помітні зрушення на користь українців. Цьому сприяла «весна народів» – революція у 1848–1849 рр., коли «було запроваджено національні мови в окремих середніх школах австрійської монархії» [1, с. 240], зокрема з 1851 року у Чернівецькій гімназії навчання велося українською мовою лише для дітей з українських родин. Попри незначні успіхи, все ж розвиток українського шкільництва на Буковині відбувався доволі стримано. Від 1870 року розпочинається новий виток в освітній сфері, що було пов'язано з відокремленням школи від церкви і заснуванням спочатку Чернівецької цісарсько-королівської чоловічої вчительської семінарії, а відтак, у 1874 р., Чернівецької цісарсько-королівської жіночої вчительської семінарії, що зумовило стрімке зростання шкіл та збільшення числа педагогічних працівників. Зміцнило позиції українців відкриття в 1905 р. Чернівецької вчительської семінарії, де від 1909 року діяв окремий відділ україністики. За даними колективної праці сучасних буковинських істориків «Буковина: історичний нарис» (1998) на кінець 1912 року в краї налічувалося понад дві тисячі двісті вчителів [3, с. 184], які в умовах національно-культурного відродження все-таки потребували захисту їхніх прав та інтересів.

Організований вчительський рух посилено розгортався завдяки діяльності «Буковинського вчительського товариства» (1872), «Руської школи» (1887) (згодом перейменованої на «Українську школу», 1910 р. за ініціативою

О. Поповича та С. Смаль-Стоцького), «Взаємної помочі галицьких і буковинських учителів і учительок» (1905), «Вільної організації українського учительства на Буковині» (1908) та інших товариств, спрямованих на утвердження національної свідомості педагогів, підтримку науково-методичними матеріалами, виданням підручників тощо. Приміром, «Буковинське вчительське товариство» видавало педагогічний часопис «Буковинські педагогічні листки», «Руська школа» – часопис з однойменною назвою, відтак суспільно-науковий журнал «Промінь» та серію популярних книжок для дітей «Крейцарова бібліотека». Друкованою трибуною «Вільної організації українського учительства на Буковині» була газета «Каменярі». На шпальтах цих періодичних видань висвітлювалися найрізноманітніші питання педагогічно-дидактичного характеру, зокрема створення шкільних підручників, йшлося про стан справ крайового шкільництва, а також подавалися матеріали на суспільні теми та з різних галузей наук, твори художньої літератури тощо. Потреба друкованих видань була викликана насамперед просвітницькою метою збагачувати і удосконалювати знання педагогів: «Тому ті, котрим серед загальної культурної роботи припало в участі якраз наділяти тим знанєм будучих членів суспільности, а тим самим головню подавати напрям цілому їх суспільному, національному, родинному і індивідуальному життю, вироблюючи сильні характери, спосібні до осягнення найвисших ідеалів добра і правди – ті люди мусять передовсім посідати висше загальне образование, яке лиш уможливає зрозуміти ясно ідеї духа і часу» [4, с. 1], – зазначається у першому номері часопису «Промінь» від 1904 року.

За словами українського лексикографа, перекладача, громадського діяча, педагога В. Кміцикевича, у період діяльності «Руської школи» «збудилася серед українства свідомість того, який великий вплив має прилюдна школа на розвиток національних, політичних і культурних відносин нашої країни; тоді вже бодай дещо зрозуміли ту велику правду, що своя рідна школа дає знання, дає силу, а сила дає владу, а все разом дає: талан – долю і одиничну, і громадську; власна, національна школа стає ідеалом кожного навіть наймізернішого народу!» [5, с. 50].

Ясна річ, спонукою до заснування цілої низки товариств стало помітне зростання потреб буковинського вчительства відстоювати межі власних прав. Тож не дивний факт появи 1908 року ще одного педагогічного товариства, яке об'єднало українське вчительство середньої, фахової й висо-

кої школи, символічно назване на честь українського письменника, філософа і педагога Григорія Сковороди, чії педагогічні ідеї морального та інтелектуального виховання якнайкраще засвоювалися у шкільному середовищі. Йдеться про «Товариство учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях» (1908–1914), перші загальні збори якого відбулися 12 лютого 1908 року, де було обрано «виділ» у складі таких осіб: Антін Клим (голова), Володимир Кміцикевич (заступник голови), Іван Прийма (писар), Теофіл Бриндзан (адміністратор), Юліан Кобилянський (бібліотекар), Роман Цегельський (контролер), Агенор Артимович (касир), Осип Маковей та Василь Сімович (заступники виділових). За період роботи товариства до числа його керівного складу належали також Мирон Кордуба, Святослав Лакуста, Олександр Попович, Микола Ісепенко та ін. До речі, товариство назвалося іменем Г. Сковороди за спонукою професора В. Сімовича. Спочатку воно налічувало 50 учасників, які поклали сили на те, щоб «здобувати кращу долю своїй школі» [5, с. 52], згодом число зросло до 90 осіб. У різні роки у товаристві головували: А. Клим (1908), І. Прийма (1909), А. Артимович (1910), В. Кміцикевич (1911), М. Кордуба (1912) та ін. Збори проводилися як у Чернівцях, так і в Кіцмані та Вижниці, де існували українські гімназії. Контингент товариства не обмежувався педагогічними працівниками, чимало з яких працювало у Чернівецькій вчительській семінарії, до нього належали й інші, кому не була байдужа доля шкільної освіти.

У повідомленні про заснування «Товариства учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях» у газеті «Буковина» від 1908 року акцентовано на тому, що його відкриття мотивоване кількома причинами: «[...] подавати до прилюдної відомості всі здобутки наукові, вглядати в відносини влади до школи, викривати всякі вади в шкільнім устрою та оголошувати прилюдно всякі надужитя так в школі, як і проти учителів, старатися приновити до своїх шкіл всякі улущеня в навчаню та й полекші в осягненю добрих вислідів науки; щоб не було осередка, де члени українці середних шкіл могли би схопитися на виміну своїх гадок, ділитися взаємно своїми досвідами і спостереженнями, обговорювати справи всяких затій та атаків на наші школи й на наших товаришів» [6, с. 2]. За словами В. Кміцикевича, спочатку буковинське вчительство гуртувалося в краєвому товаристві «Bukowiner Mittelschule» («Буковинська середня школа»), що об'єднувало педагогів різних національностей із середніх і фахових шкіл Буковини.

У контексті націотворчих процесів постала гостра необхідність у національному спрямуванні школи та в спеціальній організації – окремій структурній одиниці, яка забезпечувала б потреби суто українських вчителів. Тоді чинному товариству «Взаїмна поміч галицьких і буковинських учителів і учительок» мало довіряли. В. Кміцикевич пояснює це тим, що воно не здобуло собі популярності на Буковині, бо не вдавалося йому до кінця виконувати статутну програму, оскільки його діяльність зводилася в цілому до з'ясування особистих непорозумінь між членами товариства [7, с. 22].

Коло обговорюваних питань на засіданнях «Товариства учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях», які проводилися щонайменше один раз на місяць, стосувалося гостро актуальних проблем шкільної освіти. Серед учасників зібрань порушувалися питання мови, двомовності у середніх школах та в учительській семінарії, видання українських шкільних підручників у середній та фаховій школі, слухалися доповіді на теми історії, літератури, природничих наук. Зокрема зафіксовані «відчити» університетського професора С. Смалю-Стоцького на тему: «Як учити української мови у наших школах?», В. Кміцикевича – «Життя й писання Гр. Савича Сковороди», професора історії М. Кордуби – «Українські підручники в середніх школах на Буковині» тощо.

За дорученням Чернівецького товариства ім. Сковороди зі згаданим вище рефератом М. Кордуба виступав 26 вересня 1909 року у Львові, де йшлося про українські підручники для середніх шкіл в Австрії. Він був автором та перекладачем підручників, членом комісії щодо видання шкільних підручників при Крайовій шкільній раді Галичини та членом редакційного комітету львівського науково-педагогічного журналу «Наша школа», – друкованого органу львівського товариства «Учительська Громада», яке тісно взаємодіяло з Чернівецьким товариством ім. Сковороди. Друкована версія виступу М. Кордуби була втілена у цьому журналі.

Питанню підручників члени товариства ім. Сковороди приділяли значну увагу. У своєму рефераті М. Кордуба підкреслював нестачу українських підручників для вивчення класичної філології. Він уважав за потрібне видавати українською мовою латинських і грецьких авторів, враховуючи національні інтереси учнів з обов'язковим включенням згадок про слов'янські, а головне українські географічні координати. Як приклад наводив четверту книгу «Історії Геродота, присвячену історії Східної Європи.

Таку ж рекомендацію М. Кордуба висував при укладанні підручників з географії, де б матеріал стосувався етнічних земель українців. Йому ж належить авторство карти Австро-Угорщини. Натомість відкидав варіант із перекладом підручників з німецької, оскільки їхній зміст не відповідає національному контексту. Загалом же, на думку М. Кордуби, підручники для середніх шкіл Буковини і Галичини повинні готуватися спільними зусиллями галичан і буковинців. Вони «подадуть основу до одноцільного виховання нашої молодіжи, вироблять у неї одноцільний світогляд та допоможуть усунути нездорові наслідки штучного адміністративного поділу, котрий ще досі ідейно ділить дітей спільної вітчизни» [8, с. 96–97]. М. Кордуба закликав створити спеціальну комісію з членів «Учительської Громади» й «Товариства ім. Сковороди» задля спільної підготовки шкільних українських підручників, щоби вони «стояли на висоті вимог науки, дидактики і національного виховання» [8, с. 97], комісію, яку невдовзі було організовано. Учений всіляко протестував проти двомовності шкіл. Дуже слушно підкреслював В. Кміцикевич: «Немилосердно, неначе тараном, валив він у ці, досі ще недоторкальні, мури утраквістичної школи; з мужньою відвагою та нераз із гіркою, гризкою іронією і словом і письмом виказував він нестійність та шкідливість всякого утраквізму по наших школах» [9, с. 185].

Перед Першою світовою війною «Товариство учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях» розгорнуло широку діяльність. У межах товариства працював так званий «народний університет» під орудою С. Смаль-Стоцького, завдяки якому виховалося ціле покоління буковинських освітян,

кіцманський гурток мовознавців-україністів та шевченкознавців, найпомітніші з них – М. Равлюк, О. Цісик, гурток «словарників» та етнографів, де збирали матеріал для словників – німецько-українського, латинського (1912), зосібна М. Кордуба, В. Кміцикевич. Незадовго до війни товариство почало занепадати. Причиною стали внутрішні чвари, як зауважує В. Кміцикевич, між «автохтонами» (очевидно, буковинцями. – О. М.) і «зайдами» з Галичини, які спричинилися різними політичними поглядами. У вирі воєнного лихоліття «Товариство учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях» припинило свою діяльність, яку так і не відновило у післявоєнний час, коли Буковина опинилася під румунською кормигою, і всілякий прояв українського національного життя жорстоко придушувався боярською Румунією.

Висновки. Завдяки публікаціям В. Кміцикевича, одного з очільників «Товариства учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях», постає історія розвитку цієї організації, яка на початку ХХ століття підсилювала національно-культурні й освітні потреби буковинського шкільництва. Успадкувавши краді традиції «Руської школи», «Товариство учителів вищих шкіл ім. Сковороди в Чернівцях» було зорієнтоване на утвердження національних ідей в освітньому середовищі, підвищенні рівня освіти серед педагогів, їх морального і духовного загартування. Його провідниками стали найкращі діячі науки, освіти і культури, що на своїх раменах тримали духовно-освітнє небо Буковини, на якому засвітилися нові імена, що продовжили справу своїх великих вчителів, насамперед Григорія Сковороди і Тараса Шевченка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Буковина – її минуле і сучасне : репринт. вид. 1956 р. / за ред. Д. Квітковського, Т. Бриндзана, А. Жуковського. Чернівці : Друк Арт, 2019. 968 с.
2. Смаль-Стоцький С. Буковинська Русь: Культурно-історичний образок. Чернівці : Зелена Буковина, 2009. 192 с.
3. Буковина: історичний нарис / відп. ред. В. М. Ботушанський. Чернівці : Зелена Буковина, 1998. 416 с.
4. Від видавництва / комітет вид. О. Барбір та ін. *Промінь*. 1904. Ч. 1-2. 15 січ. С. 1–2.
5. Кміцикевич В. Товариство учителів висших шкіл ім. Сковороди в Чернівцях. Двадцятьп'ятьліття товариства «Учительська Громада». Ювілейний науковий збірник. Львів, 1935. С. 49–55.
6. З товариства учителів висших шкіл «Сковорода» в Чернівцях. *Буковина*. 1908. Ч. 16. 6 (19) лютого. С. 2.
7. Кміцикевич В. Засноване Товариства учителів висших шкіл ім. Сковороди в Чернівцях. *Наша школа*. 1909. Кн. 1-2. С. 18–23.
8. Кордуба М. Українські підручники в середніх школах на Буковині. *Наша школа*. 1909. Кн. 1-2. С. 91–97.
9. Кміцикевич В. Українська середня школа на Буковині. Двадцятьп'ятьліття товариства «Учительська Громада». Ювілейний науковий збірник. Львів, 1935. С. 181–189.

РОЗДІЛ 5 УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 811.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.30>

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ У РОМАНІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «Я ЗНАЮ, ЩО ТИ ЗНАЄШ, ЩО Я ЗНАЮ...»

LANGUAGE AND STYLISTIC MEANS IN IRENE ROZDOBUDKO'S NOVEL “I KNOW WHAT YOU KNOW, WHAT I KNOW”

Лоцинова І.С.,

*orcid.org/0000-0003-1757-5495**кандидат філологічних наук,**старший викладач кафедри мовної підготовки**Дніпровського державного медичного університету*

Мета. Однією з актуальних проблем сучасної лінгвостилістики є дослідження індивідуальних мовних стилів, оскільки кожен письменник використовує певні мовностилістичні засоби для реалізації художнього задуму. Запропонована стаття присвячена аналізу мовностилістичних засобів у романі майстра психологічної прози Ірен Роздобудько «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю», що досі не був об'єктом спеціального лінгвостилістичного дослідження.

Методи. Основним методом є описовий. Також були застосовані метод суцільної вибірки, статистичний метод і контекстуальний аналіз досліджуваних одиниць з метою з'ясування їхнього функціонально-стилістичного навантаження.

Результати. В аналізованому романі письменниця здебільшого використовує епітети, виражені прикметниками, що набувають особливої образності саме в контексті. Залежно від авторської інтенції вжиті епітети можна поділити на кілька тематичних груп, як-от: епітети, що характеризують взаємовідносини між людьми, суб'єктивне ставлення до часу та нових закордонних реалій, зовнішні та внутрішні особливості героїв роману. Особливої виразності епітети набувають у складі метафор, що, своєю чергою, сприяють активізації мислення реципієнтів, дають їм можливість отримати задоволення від пізнання. У мовотворчості Ірен Роздобудько поширеними є метафори, у яких присудок позначає нетипову для неживих суб'єктів дію. Вживання метафоричних конструкцій допомагають авторці максимально наблизити читача до реальних переживань, викликавши в нього відповідні емоції та почуття.

Однією з визначальних рис мовотворчості Ірен Роздобудько є широке використання порівнянь, виражених порівняльними зворотами зі сполучниками мов, як, ніби. Вони вживаються для характеристики стосунків між людьми, яскравих внутрішніх та зовнішніх характеристик персонажів. Близькими до порівняння за функціональним призначенням є антитези, що в аналізованому творі побудовані на основі контекстуальних антонімів.

Висновки. Використання вищезазначених мовностилістичних засобів допомагають письменниці привернути увагу реципієнтів, спонукати їх до роздумів, викликати бажану реакцію чи оцінку, переконати у слушності висловленої думки, а також створити яскраві незабутні образи.

Ключові слова: читач, емоційність, експресивність, епітет, метафора, порівняння.

Purpose. One of the current problems of modern linguistic stylistics is the study of individual language styles, as each writer uses certain linguistic means. The proposed article deals with the analysis of linguistic and stylistic means in the novel by the master of psychological prose Irene Rozdobudko «I know that you know what I know», which has not yet been the subject of a special linguistic and stylistic study.

Methods. Methods. The main method is descriptive. The continuous sampling method, the statistical method and the contextual analysis of the studied units were also applied in order to clarify their functional and stylistic load.

In the analyzed novel, the writer mostly uses epithets expressed by adjectives that acquire a special imagery in the context. Depending on the author's intention, the epithets used can be divided into several thematic groups, such as: epithets that characterize the relationship between people, the subjective attitude to time and new foreign realities, external and internal features of the novel's characters. Epithets acquire special expressiveness as a part of metaphors which, in turn, promote activation of thinking of recipients, give them the chance to receive pleasure from knowledge. In Irene Rozdobudko's speech, metaphors are common, in which the predicate denotes an action that is not typical for inanimate subjects. The use of metaphorical constructions helps the author to bring the reader as close as possible to real experiences, causing him the appropriate emotions and feelings.

One of the defining features of Irene Rozdobudko's language creation is the wide use of comparisons expressed by comparative inversions with conjunctions of languages, as if. They are used to characterize the relationship between people, the bright internal and external characteristics of the characters. Close to the comparison in terms of functional purpose are the antitheses, which in the analyzed work are built on the basis of contextual antonyms. Thus, the use of the above stylistic means helps the writer to attract the attention of recipients, to encourage them to think, to provoke the

desired reaction or assessment, to convince of the correctness of the opinion, as well as to create vivid unforgettable images.

Key words: reader, emotionality, expressiveness, epithet, metaphor, comparison.

Постановка проблеми. З урахуванням антропоцентризму сучасної лінгвістики проблема ідіостилію стає однією з ключових у стилістиці художнього тексту. У літературознавчому словнику-довіднику [8, с. 206] знаходимо таку дефініцію: індивідуальний стиль (ідіостиль, ідіолект) – це така системність виразових засобів мови окремого письменника, діяча культури чи іншого індивіда, що вирізняє, виділяє його мову серед інших мовців. Індивідуальний мовний стиль ґрунтується на взаємозв'язку та взаємозалежності мови й мислення. За спостереженням С. Єрмоленко, «сучасна лінгвостилістика активно послуговується поняттям мовної особистості, вивчаючи мовотворчість письменників, оцінюючи їхній внесок у розвиток української літературної мови, досліджуючи, як в індивідуальному художньому мовомисленні, у використаних майстрами слова стилістичних можливостях української мови віддзеркалюється національна мовна картина світу» [5, с. 4]. Письменник здатен не лише вдало обирати мовні засоби, він мислить ними й тому здатен витворювати в своїй уяві й викликати в уяві читачів індивідуальні художні образи. Тому дослідження індивідуальних мовних стилів є однією з актуальних проблем сучасної лінгвостилістики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Об'єктом нашого дослідження стала мовотворчість однієї з яскравих представниць сучасної української літератури – Ірен Роздобудько. За словами Л. Горболіс, «проза мисткині прикметна прагненням авторки творити літературу, яка б наповнювала життя сенсом, виховувала б читача, дбала про його смаки та уподобання» [2, с. 52]. За переконанням самої письменниці «надзавдання кожного справжнього митця – довести читача чи глядача до незручності від упізнання себе в книзі, на полотні чи на екрані... Мистецтво знаходить больову точку, складніше за мистецтво голкотерапії: там усі точки позначені, тут – коlesh у темряві. Але коли влучаєш – це найбільше щастя. І... метод лікування також» [12, с. 182].

За словами дослідників, «проза Ірен Роздобудько викликає захоплення читачької аудиторії завдяки психологізму, характерному для ідіостилію письменниці, що відбивається у передачі художніми засобами внутрішнього стану персонажу, його думок, переживань, зумовлених внутрішніми й зовнішніми чинниками» [6, с. 342]. Саме тому мовотворчість Ірен Роздобудько

неодноразово ставала предметом дослідження у наукових розвідках Г. Гайдученко, О. Дуденко, Є. Моштаг, Ю. Соколовської, Л. Пац та ін.

Розвідка Г. Гайдученко присвячена вивченню порівнянь у творчості Ірен Роздобудько. На її думку, «у порівняннях письменниці втілились характерні ознаки її стилю – зрима класика слова, динамізм художньообразної системи, високе емоціональне та інтелектуальне наповнення творів» [1, с. 6]. О. Дуденко та О. Молодичук приділяють увагу кольоративам у романах Ірен Роздобудько, які, на їхнє переконання, виступають необхідним елементом для творення та розуміння сюжету [3, с. 62].

Метафорика Ірен Роздобудько була предметом уваги в статті Ю. Соколовської, в якій дослідниця стверджує, що «метафори виконують певну текстоорганізуючу та гармонізуючу функцію, суть якої полягає в забезпеченні текстової цілісності, його експресивної насиченості, й відіграють принципово важливу роль на всіх рівнях індивідуального стилю Ірен Роздобудько – функціональному, емотивному, композиційному та сюжетотворчому» [15, с. 98]. Є. Моштаг досліджує вживання метафори в подорожніх нарисах Ірен Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі». Авторка зауважує, що «з одного боку, метафора допомагає яскравіше передати враження від побаченого й відчутого, зафіксувати його в яскравих образах, які мають підстави закріпитись і в пам'яті читача. З другого боку, актуалізовані або отримані в мандрах культурні знання самі стають підставою для творення нових метафор, індивідуально-авторських, які здатні говорити вже не тільки про враження, а й про позицію письменниці щодо певних соціальних явищ [9, с. 92].

Стаття Л. Пац присвячена аналізу різноманітних мовних засобів у романі Ірен Роздобудько «Тут і тепер». Зокрема, розглянуто функційне навантаження синсемантичної лексики, окреслено вираженість добору власне українських і запозичених лексем, зроблено акцент на уживаних письменницею фразеологізмах, які «не лише надають роману яскравої української ментальності, самобутнього національного звучання й колориту, а й постають прикметною ознакою ідіостилію Ірен Роздобудько» [11, с. 59].

Постановка завдання. Все вищезазначене підтверджує актуальність даної розвідки, присвяченої вивченню мовностилістичних засобів, якими послуговується Ірен Роздобудько у романі

«Я знаю, що ти знаєш, що я знаю», що досі не був об'єктом спеціального лінгвостилістичного дослідження.

Методи дослідження. Основним методом, використаним у дослідженні, є описовий. Також були застосовані метод суцільної вибірки, статистичний метод і контекстуальний аналіз досліджуваних одиниць з метою з'ясування їхнього функціонально-стилістичного навантаження.

Виклад основного матеріалу. Роль епітетів і метафор у романі Ірен Роздобудько. Як зазначає Г. Гайдученко, «творчість Ірен Роздобудько наскрізь пройнята жагою новизни, постійним пошуком словесної палітри, яка б найяскравіше передала красу створених нею образів» [1, с. 119]. Одним із найпростіших художніх прийомів у цій палітрі є епітет. О. Селіванова визначає епітет, як «стилістичну фігуру, троп, що є означенням чи обставиною в реченні як атрибут предмета, дії, стану й характеризується високою емотивно-експресивною зарядженістю, оціннісністю й образністю [11, с. 404]. І. Кочан висловлює думку про те, що епітет – це лексико-синтаксичний троп, ... обов'язково вжитий з наявними емотивними або експресивними конотаціями, завдяки яким автор виражає своє ставлення до оточуваного [7, с. 106].

В аналізованому романі письменниця здебільшого використовує епітети, виражені прикметниками, що набувають особливої образності саме в контексті. Залежно від авторської інтенції вжиті епітети можна поділити на кілька тематичних груп.

Епітети, що характеризують взаємовідносини між людьми.

Кожна людина, прагне реалізувати себе в соціумі, «знайти своє місце під сонцем». Відчайдушно намагаючись створити ілюзорну картинку щасливого й успішного життя, справити на оточуючих гарне враження, герої роману лишають за лаштунками своє внутрішнє невдоволення, розпач, відчуття «проживання чужого життя». Саме тому вагоме місце в романі посідають епітети на позначення взаємовідносин між людьми. За допомогою деяких з них Ірен Роздобудько підкреслює жагу наших співвітчизників гармонійно влитися в новий соціум: ...але скоро я долатиму відстані на авто, як всі **нормальні громадяни** [12, с. 36]; Старанно виконують тутешні правила...аби стати **повноцінними громадянами** [12, с. 136]; ...жила з ним, як **офіційна коханка**, потерпаючи від **ненависті мешканців будинку** [12, с. 173]. А також їхні намагання обзавестися корисною компанією, що сприятиме досягненню успіхів: **А товариство вже мав досить круте**, все зав'я-

зане на **спільних бізнесових інтересах і прихованому змаганні**: **чиє краще?** [12, с. 147]; **І не грає вона ні на лютні, ні на більярді – дивувати потрібних людей нічим** [12, с. 153].

Особливою емоційністю наділено індивідуально-авторський прикметник, що, завдяки своїй структурі сприймається як дещо незвичне, привертає увагу читача, змушуючи його надати власну оцінку зображеному явищу: **Живе в цій цукрово-вершиково-показово-зразковій родині, де всі вдають, ніби ось-ось отримують спадок від дідуся-мільйонера** [12, с. 167].

Епітети, що відображають суб'єктивне ставлення до часу.

Найнезручніший момент [12, с. 61]; **найневідповідніша мить** (Роздобудько, 2011: 96); **милі уранішні теревені** [12, с. 61]; **Макс відчув, що сьогоднішній довгий день ще не закінчився** [12, с. 181]; **У той пам'ятний вечір ... вони проговорили до ранку. Такої ночі – задушевної, хмільної, сповненої розкнутості – у Марини не було ніколи. Ці нудотні вечори, що вже о десятій годині перетворюються на глуху ніч** [12, с. 186]. За допомогою словосполучення **глуха ніч** героїня роману передає своє ставлення до звички німців не порушувати тишу після десятої вечора.

Особливою експресивністю й оцінкою наділені словосполучення, утворені поєднанням семантично несумісних слів, як-от: **Ця довга мить і розділила її життя на «до», де вона була порядною жінкою, матір'ю сімейства, і «після», коли вона стала залізкою** [12, с. 67]; **І тому треба потерпіти і не витратити багато сил на це чернеткове життя** [12, с. 19]. У своєму романі авторка неодноразово торкається теми швидкоплинності життя, підкреслюючи, що проживати його необхідно на повну силу, не відкладаючи на потім.

Епітети на позначення ставлення до нових реалій.

За допомогою таких епітетів мисткиня допомагає читачеві зануритися у внутрішній світ однієї з героїнь роману – Марини, яка проти власної волі покинула звичне й улюблене оточення, друзів, навчання і змушена була з батьками емігрувати до Німеччини. Наприклад: **Через рік перебування в «німецькому анабіозі», що повернув її в ненависне дитинство з бантами і «прийняттям душі», батько ... повідомив, що вступ відкладається** [12, с. 132]; ...дивуючись тому, що в цьому **застійному акваріумі, на який була схожа ця місцина, водяться ось такі золоті рибки** [12, с. 134]; **пришелепувата фрау** [12, с. 139]; **Так би і запліснявіла в нуднім пансіоні цієї пришелепуватої**

фрау Шульце [12, с. 132] тощо. Яскравою емоційністю й оцінністю наділене словосполучення «*німецький анабіоз*». Адже термін анабіоз вживається в біології зі значенням «припинення або пригнічення життєдіяльності організму в несприятливих умовах» [10, с. 29]. Особливої виразності надає також вживання в одному реченні атрибутивного словосполучення *ненависне дитинство*. Зазвичай люди пригадують дитинство, як один із щасливих проміжків свого життя. Марина ж навпаки ненавиділа його через необхідність виконувати безліч незрозумілих для неї, нав'язаних батьками правил.

За допомогою епітетів також вдало створено урбаністичний пейзаж, після прочитання якого в уяві читача яскравіше візуалізуються описані реалії, серед яких розгортаються події: *Берлін здався йому помпезним, порожнім і надто хрестоматійним. ...великий мегаполіс знову ніби заснув, пригнічений кубічною архітектурою часів Хоннекера. Хоча всі пам'ятки історії зберіглися в аптечній стерильності та педантичній досконалості* [12, с. 167].

Епітети на позначення внутрішніх характеристик, переживань героїв.

В аналізованому творі такі епітети є здебільшого наділені негативною оцінкою, як-от: *дріб'язковий настрій* [12, с. 101]; *безтурботна дурена; зваблива байдужість, штучна і відшліфована* [12, с. 44]; *відмінниця хренова* [12, с. 131]; *суцільне терпіння* [12, с. 101]. *Знав, що ... дуже скоро накопиться час такого ж безмежного суму, а за ним – глибокої незадоволеності, що переросте в таку ж глибоку неосязну депресію* [12, с. 40] та ін. Серед наведених прикладів можна побачити використання розмовної лексики, що надає оповіді невимушеного характеру, сприяє створенню емоційного контакту з читачем.

5. Епітети на позначення зовнішніх характеристик

Загальновідомим є твердження про те, що очі – дзеркало душі. Поглянувши в очі, можна багато чого дізнатися про людину. Саме тому авторка часто звертається до цієї портретної деталі, як-от: *прозора-акварельні очі* [12, с. 204]; *волоока красуня* [12, с. 104]; *воронячі очі* [12, с. 101]; *коров'ячі очі* [12, с. 129]; *вперті очі* [12, с. 192] тощо.

Показовим є те, що характеризуючи зовнішність своїх героїв, мисткиня приділяє особливу увагу їхній посмішці, прагнучи оживити образ, додати йому рис виразності: *Механічна лялька з вічною посмішкою на обличчі...* [12, с. 130]; *підступна блаженна посмішка* [12, с. 48]; *приклеєна, безвиразна посмішка, звернена*

всередину [12, с. 54]; *ще буде час на справжню посмішку* [12, с. 68]; *відсторонена посмішка* [12, с. 96]; *нетутешня посмішка* [12, с. 167]; *внутрішня саркастична посмішка* [12, с. 178] та ін.

Особливої виразності епітети набувають у складі метафор, як-от: *Саня буквально видер її з ефемерної грядки, де жевріли в своїй неземній ніжності нікчемні незабудки – і пересадив на велику грядку поруч із морквою та редисом* [12, с. 153]; *Рвані клатті її вражень перетворювалися на більш-менш цілісне полотно* [12, с. 137]; *Цей тасмничий важіль, що зрушує з місця закам'янілі в буденності душі, виникає при зіткненні зі справжнім мистецтвом* [12, с. 185]. За словами Ю. Соколовської, метафори «є одним з найпотужніших образотворчих засобів у художньому тексті Ірен Роздобудько. Саме цей троп є найважливішим і невід'ємним компонентом інтерпретації та усвідомлення світогляду письменниці, є вагомим чинником індивідуальної мовотворчості авторки, продуктивним репрезентантом її вербальної картини світу» [15, с. 95]. Метафори сприяють активізації мислення реципієнтів, дають їм можливість отримати задоволення від пізнання.

У мовотворчості Ірен Роздобудько поширеними є метафори, у яких присудок позначає нетипову для неживих суб'єктів дію. Наприклад: *Ніжність, котра спалахнула і пробилась крізь нашарування двадцяти років спільного життя* [12, с. 96]; *... адже одразу з усіх щілин душі полізе незадоволення* [12, с. 91]; *Туга не така пекуча, не розриває мозок* [12, с. 96]; *Завтра на пальцях розквітнуть пухирі* [12, с. 6]; *Всі її витвори, в яких спливає сріблом її маленька душа* [12, с. 114]. Вживання метафоричних конструкцій допомагають авторці максимально наблизити читача до реальних переживань, викликавши в нього відповідні емоції та почуття.

Використання антитез та порівнянь в аналізованому творі. Однією з визначальних рис мовотворчості Ірен Роздобудько є широке використання порівнянь, що виникають унаслідок чуттєвого сприймання дійсності. В. Святовець у «Словнику тропів та стилістичних фігур» наголошує, що «порівняння надає вислову унаочнення, особливої виразності та асоціативності, робить його барвистим і соковитим, виявляє ставлення мовця до сказаного» [13, с. 136]. Г. Гайдученко підкреслює, що індивідуально-авторські пошуки Ірен Роздобудько реалізуються в оригінальних порівняннях, які відіграють провідну роль у створенні системи художніх образів

і тим самим дають можливість передати читачам те особливе бачення світу, яке притаманне авторів чи його персонажам [1, с. 120].

Більшість порівнянь в аналізованому романі виражені порівняльними зворотами зі сполучниками **мов, як, ніби**. Вони вживаються для характеристики стосунків між людьми: *Соня вислизали з його рук, мов ртуть*; *Возить її по країнах, як валізу без ручки* [12, с. 153]; *І тасувалися між собою, мов колода карт – нічого справжнього, всі зайняті навчанням, кожен за себе* [12, с. 228]; зовнішніх характеристик: *У вас таке обличчя, ніби ви проковтнули світляка* [12, с. 94]; *Тоді вона вже набралася соковитої та небезпечної краси і несамовитої незалежності, які вкупі діяли на найзапекліших, як постріл з револьвера в осканженілому натовпі* [12, с. 130]; *Голос лився, мов кров, змішана з медом, затоплюючи увесь простір* [12, с. 25]; *Полишений Меджнун, мов ганчір'яна лялька, сповз по стіні їй під ноги* [12, с. 81]; *Почала обгортати ступні туалетним папером, як вояк на фронті* [12, с. 8]; внутрішніх характеристик персонажів: *До того ж такої гарної, витонченої і тихої-тихої, мов вода в озері* [12, с. 147]; *Всі вони проходили крізь мій погляд, як крізь промені рентгенівського апарату* [12, с. 36]; *Мені вистачило того місяця, щоб пізнати океан почуттів, які лилися на мене, ніби прорвало запруду* [12, с. 190]; *Її розірвало навпіл, мов паперову ляльку-орігамі* [12, с. 67]; *Це розширювало дірку в душі, ніби хтось роздирав її пальцями* [12, с. 71] тощо.

Близькою до порівняння за функціональним призначенням є антитеза, сутність якої полягає у зіставленні двох протилежних, але пов'язаних між собою понять, явищ дійсності з метою підсилення емоційного впливу на читача. За визначенням П. Дудика, «Антитеза – це мовний зворот, вислів, у якому різко протиставляються думки, явища, риси характеру, поведінки особи тощо з метою посилення враження від мовленого – сказаного чи написаного». Основою для створення антитез слугують антоніми, що є «важливими й оригінальними художньо-зображувальними засобами мови» [4, с. 171]. В аналізованому творі зустрічаємо протиставлення, що побудовані на основі контекстуальних антонімів. Авторка використовує їх для опису зовнішності своїх героїв, як-от: *Замість саморобної сукні, з нашитими блискітками, бачила себе ...в костюмі з добротної вовни...* [12, с. 7]; *І легкою ходою (котра проти ночі перетвориться на рух підбитого німцями*

танка) полетить на роботу [12, с. 19]; *Навіть, коли вони посміхаються, очі залишаються зосередженими* [12, с. 209]; *І...розлютився: чому йому дістаються лише «мартопляски», невже він не гідний мати поруч із собою ось таке місячне створіння?* [12, с. 150].

Особливою емоційністю й оцінністю позначені фрагменти тексту, в яких висловлено ставлення наших співвітчизників до закордонних традицій: *Боже, скільки у світі вигаданих ритуалів, ідіотських заходів, спрямованих лише на те, аби згаяти час! І все заради того, щоб не думати, а весело реготати, ловити гав, тинятися туди-сюди, спостерігаючи за іншими і – не замислюватись* [12, с. 20]. *Це у нас можна прийти «на чай» – і обжертись, обпитись і лишитися до ранку* [12, с. 138]. *Я захопилася твоєю батьківщиною, відчула в ній живий рух, якого мені так не вистачало в затишній каламуті свого життя, в його запрограмованості* [12, с. 230].

За допомогою контекстуальних антонімів письменниця також виражає своє ставлення до сучасного кіномистецтва: *Досить знімати «мило»... Народ хоче серйозне душевне кіно. З переосмисленням історії і долями людей – не вигаданими, а дійсними; Саме прихованої, а не дидактичної інформативності, не вистачало сучасному кіно* [12, с. 170]. Ірен Роздобудько вдало використовує антитезу в процесі реалізації художнього задуму, надаючи реципієнтові змогу самостійно проаналізувати події.

Висновки. У межах нашого дослідження були проаналізовані такі мовностилістичні засоби, як епітет, метафора, порівняння, антитеза. Аналізований твір демонструє вживання великої кількості епітетів, що допомагають відтворити широку палітру почуттів, переживань, зовнішніх особливостей та навколишнього середовища, з яким стикаються герої роману за кордоном. Особливою експресивністю наділені означення, виражені просторічними чи індивідуально-авторськими лексемами. Вживання метафоричних конструкцій допомагають авторці максимально наблизити читача до реальних переживань, викликавши в нього відповідні емоції та почуття.

Однією з визначальних рис мовотворчості Ірен Роздобудько є широке використання порівнянь, що виражені порівняльними зворотами зі сполучниками **мов, як, ніби**. Несподівані порівняння спонукають читача до аналізу, переосмислення прочитаного та надання власної оцінки подіям, що відбуваються у творі. Близькою до порівняння за функціональним призначенням

є антитеза. В аналізованому творі зустрічаємо протиставлення, що побудовані на основі контекстуальних антонімів, які авторка вдало використовує в процесі реалізації художнього задуму.

Перспективи. З об'єктивних причин поза межами нашої розвідки залишилися синтаксичні стилістичні засоби, використані в аналізованому творі, що визначає перспективу подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гайдученко Г.М. Порівняння як мовно-образний засіб творів Ірен Роздобудько. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон. 2013. Вип. 17. С. 118–120.
2. Горболіс Л. М. «Ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько – роман про повернення в Україну. *Слово і час*. 2011. №1. С. 52–58.
3. Дуденко О., Молодичук О. Кольоративи у художньому дискурсі Ірен Роздобудько. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2015. С. 62–71.
4. Дудик П. С. Стилїстика української мови : навчальний посібник. Київ : Академія, 2005. 368 с.
5. Єрмоленко С. Я. Сучасна лінгвостилїстика в інтегративній науковій парадигмі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 08. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. Вип. 5 : збірник наукових праць / за ред. Л.І. Мацько. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. С. 3–8.
6. Кардашова Н., Романюта Д. «Батьківщина – те, що любиш і через що страждаєш» («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» Ірен Роздобудько) *Українські студії в європейському контексті*. 2021. №3. С. 341–348.
7. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навчальний посібник. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Знання, 2008. 423с.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.; за ред. Р. Т. Гром'яка. Київ : Академія, 1997. 752 с.
9. Моштаг Є. С. Метафора як засіб репрезентації знань про світ у мандрівній прозі Ірен Роздобудько. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2016. Вип.74. С. 89–92.
10. Новий тлумачний словник української мови / За ред. В. Яременко, О. Сліпущко. Київ : Аконіт, 2008. Т.1. 926 с.
11. Пац Л. І. Сучасні тенденції мовної організації художнього прозового тексту (на матеріалі роману Ірен Роздобудько «Тут і тепер»). *Закарпатські філологічні студії*. 2020. С. 59–63
12. Роздобудько Ірен Я знаю, що ти знаєш, що я знаю. – Київ : Нора-друк, 2011. 240 с.
13. Святовець Ф. В. Словник тропів і стилістичних фігур. Київ : Академія, 2011. 176 с.
14. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
15. Соколовська Ю. С. Функціонування метафоричних конструкцій у прозі Ірен Роздобудько. *Філологічні трактати*. 2014. Т. 6. № 3. С. 95–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2014_6_3_18 (дата звернення: 20.06.2022)

УДК 82.02

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.31>

ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ

AESTHETIC PARADIGM OF FRAGMENTARY PROSE

Люклян М.І.,

orcid.org/0000-0001-5558-1963

аспірант кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка
Львівського національного університету імені Івана Франка

У статті на матеріалі окремих прозових творів українських письменників з'ясовано стильову специфіку фрагментарної прози кінця ХІХ– початку ХХ ст.: «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Буря» Є. Мандичевського, «Місто смутку» Л. Українки, «Стратився» В. Стефаніка.

Українське письменство доби порубіжжя, яке характеризувалося синтетичністю та синкретизмом жанрів та стилів, індивідуалізацією та поглибленою психологізацією у зображенні дійсності, ознаменувало перехід від реалістич-

ної традиції письма до її модернізації. У цей період в усіх європейських літературах розпочиналося становлення модернізму – художньої системи, принципово відмінної від художньої системи критичного реалізму. Цей стиль характеризується розмаїттю течій та напрямів.

У прозі кінця XIX– початку XX ст. співіснують і активно взаємодіють між собою одразу декілька стилів (романтизм, реалізм, модернізм із багатьма його течіями), причому і в контексті творчості окремого письменника, і в межах навіть одного художнього твору. Стильова поліфонія в літературі завжди пов'язана з перехідними періодами як в суспільному, так і мистецькому розвитку. Яким був, наприклад, початок XX ст. Науковці вважають, що кожен письменник має право на стильовий синкретизм. Тому не варто обмежувати художній таланти письменника однією чи кількома течіями.

Як відомо, саме епоха модернізму характеризувалася внутрішньою свободою, експериментальністю, втратою канону, що виявилось у розмиванні будь – яких рамок між стилями, ба більше - жанровими різновидами. З'явившись напередодні нового століття, в передчуттях тотальних змін, катастроф, соціальних протиріч, в очікуванні кінця світу, модернізм ніс в собі і надію життя. Він з'явився як реакція на хаос, який панував у мистецтві, як занепокоєння з приводу відсутності потужного явища в європейській культурі. Всі великі стилі відійшли в минуле, їх копіюють, повторюють, не створюючи нічого нового.

Ключові слова: фрагментарність, напрям, течія, модернізм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм.

In the article on the material of separate prose works of Ukrainian writers the stylistic specificity of fragmentary prose of the late nineteenth and early twentieth centuries is clarified: "Apple Blossom" by M. Kotsyubynsky, "Storm" by E. Mandrychewsky, "City of Sadness" by L. Ukrainka, "Executed" by V. Stefanyk.

Ukrainian literature of the frontier period, characterized by synthetic and syncretism of genres and styles, individualization and deep psychologization in the depiction of reality, marked the transition from the realistic tradition of writing to its modernization. During this period in all European literatures began the formation of modernism - an artistic system fundamentally different from the artistic system of critical realism. This style is characterized by a variety of trends and directions.

In the prose of the late nineteenth and early twentieth centuries, several styles coexist and actively interact with each other (romanticism, realism, modernism with its many currents), both in the context of the work of an individual writer and within even one work of art. Stylistic polyphony in literature is always associated with transitional periods in both social and artistic development, such as the early twentieth century. Scientists believe that every writer has the right to stylistic syncretism. Therefore, one should not limit the writer's artistic talent to one or more trends.

As you know, the era of modernism was characterized by internal freedom, experimentation, loss of the canon, which manifested itself in the blurring of any boundaries between styles, moreover - genre varieties. Having appeared on the eve of the new century, in anticipation of total changes, catastrophes, social contradictions, in anticipation of the end of the world, modernism carried the hope of life. It appeared as a reaction to the chaos that reigned in art, as a concern about the lack of a powerful phenomenon in European culture. All the great styles are gone, they are copied, repeated without creating anything new.

Key words: fragmentation, direction, current, modernism, impressionism, expressionism, symbolism, neo-romanticism.

Постановка проблеми. Епоха модернізму стала новим етапом розвитку письменства, коли література збагатилася новими жанрами, проблемами, героями, поетичними засобами. Оновлення літератури відбувалося не тільки на стильовому зрізі, але і в жанровому. Домінуючу позицію в цей час займає фрагментарна проза. Жанрова модифікація фрагментарних текстів реалізується насамперед через стиль. Питання широти стилю, його смислового наповнення та функціонування є актуальною науковою проблемою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стильова парадигма фрагментарної прози кінця XIX – початку XX ст. мало досліджена, однак можемо відзначити дослідження Р. Голода «Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття», в якому автор не надаючи переваги якомусь одному напрямку, проаналізував функції романтизму, реалізму, натуралізму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму в еволюції методу письменника як структурних елементів складного діалектичного цілого – методологічного рецепту автора. Так само, є безліч

статей, що присвячені жанрово – стильовим особливостям малої прози певного письменника, тобто новелі та оповіданню, на жаль, оминаючи саме фрагментарні тексти: Д. Серафимова «Жанрово – стильові особливості малої прози Михайла Коцюбинського», М. Зушман «Поезія в прозі в жанрово – стильовій проекції Б. Лепкого та його сучасників», Т. Матвєєва «Фрагментарна проза в творчості О. Кобилянської: специфіка художнього моделювання світу», М. Легкий «Фрагментарні жанри в прозі Івана Франка» і т.д. Примітно, що дослідники практично не торкаються питання стильових особливостей суто фрагментарних піджанрів, або ж окремої течії в розвитку фрагменту.

Виклад основного матеріалу. Стиль – «сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напрямку, епохи, індивідуальне письмо автора» [6, с. 433]. Жанр та стиль завжди перебували у тісному зв'язку, про що неодноразово наголошували такі літературознавці як Д.Наливайко, Ю.Ковалів, Н. Копистянська та інші.

Однією з тих органічних часток, із яких сформувався феномен модернізму, був імпресіонізм. Одні вважають імпресіонізм течією та напрямом модернізму, інші ж твердять про те, що це світоглядна, соціально-етична й естетична основа декадансу, його субстрат. Хай там що, але імпресіонізм завжди був і залишається однією із найбільш продуктивних течій модерністичної думки. Психологічна проза, тобто фрагментарна, була справді «стихією» літературного імпресіонізму.

Імпресіонізм – «(франц. impressionisme, від impression – враження) – в образотворчому мистецтві та музиці художній напрям, що виник у Франції в останню чверть XIX ст. і поширився в ряді країн Європи та Америки. Не відкидаючи об'єктивної реальності світу, І. прагне відтворити миттєве враження від зображуваного, передати мінливість, мінливість життєвих явищ у різних аспектах, декларує нове сприйняття предмету художнього зображення» [5, с. 223–224]. Таким чином, ця течія декларує, насамперед, фрагментарність творів (миттєвість епізоду, уривчасті фрагменти та зображення внутрішнього світу персонажів), інтермедіальність і як наслідок мелодійність мови, ліризм, мінливість, суб'єктивність зображення, різноманітність тропів, описи природи, а найважливіше – точно відображені відчуття, враження та спостереження за навколишнім світом. Риси імпресіонізму можемо спостерігати в творчості таких письменників як М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, М. Черемшина, А. Головка та інших.

Найпоширенішим жанром імпресіонізму була новела та її фрагментарні різновиди. Часто зближувався з символізмом (передавання настроїв та натяків, асоціації) та неоромантизмом (чутливість, вразливість).

Перший письменник, про імпресіоністичну манеру якого варто згадати – Михайло Коцюбинський. «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка», «На камені», цикл «З глибини», «Невідомий» та багато інших.

Наприклад, етюд **«Цвіт яблуні»** весь просякнута імпресіоністичними елементами. Форма подачі змісту – монолог. Одразу ж варто відмітити, що твір будується на переживаннях головного персонажа, у якого раптово помирає маленька донька: «Оте мале, звичайно таке дике, тепер обіймає пухкими рученятами шию лікаря й само одкриває рота... Се мені крає серце. Коли б швидше кінець!» [4, с. 397]. Що важливо, він детально описує весь спектр своїх емоцій від цієї напруженої та драматичної ситуації, вдаючись до занадто чітких описів, що одразу ж змушує уявити

себе спостерігачем: «Я не спав три ночі... мене гризе горе... я втрачаю єдину й кохану дитину... І мені так жалко стає себе, я такий скривджений, такий бідний, самотній, я весь кулюся, лице моє жалібно кривиться, і в очах крутиться гірка сльоза...» [4, с. 398].

Також важливо звернути увагу на те, що персонаж собі постійно суперечить, що не є чимось дивним в такому стані: «Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого міста у глухому містечку?... Боже. Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина?» [4, 398] Доцільно вказати, що це не поодинокий момент в творі, де він «ловить» себе на тому, що думає про зовсім сторонні та неважливі речі. Однак, його внутрішній монолог ускладнюється і тим, що автор описує самого себе, твір є частково автобіографічним. Саме цим можна пояснити вразливість та надзвичайну чутливість персонажа: «мої очі, мій мозок, жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... І те велике ліжко з маленьким тілом, і неспівне світло раннього ранку, що обняло сіру ще хату... і забуту на столі, незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку (ковпачок) кидає мертві тони на вид дитини... і порозливану долі воду, і блиск свічки на пляшці з лікарством...» [4, с. 401]. Автор намагається вловити постійно мінливий душевний рух, змішуючи плутані й неповторні враження головного героя.

Але, як відомо, модерністичний дискурс виділяється тим, що в ньому течії, переважно, поєднуються в одному творі, тому тут помітний і вплив символізму, а саме, образ цвіту яблуні, надзвичайно сильної емоційної деталі етюд: «я обкладаю цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина» [4, с. 402]. Цей символ можна трактувати як те, що зірваний цвіт яблуні з одного боку асоціюється з передчасною смертю його доньки, а з іншого – цвіт як єдине живе, що залишилось на згадку про доньку, як єдиний символ життя серед смерті.

Окремо, можна відзначити інтермедіальність цього твору, яка також супроводжує майже всю творчість письменника: «у вікна дивиться ніч, без кінця довгі, глибокі, чорні простори» [4, с. 398]; «я роблюсь занадто чутким, мої очі бачать те, чого раніш не бачили» [4, с. 399], «ціле море дерев у цвіту...м'якими чорними хвилями котиться навкруги...» [4, с. 398] Вічна боротьба світла і темряви – основний мотив етюд. Розуміння того, що смерть є часткою природного процесу, певним

етапом, а не кінцем життя душі. Так само спостерігаємо синтез звуку та слів: «і знов усе тихо, коли б не той свист здушеного горла, не те сичання чигаючої смерті» [4, с. 398].

Т. Гундорова зауважує, що «брак слів, аби передати суб'єктивні враження, мовчання є одним із топосів ранніх модерністів. Враження, таке «яскраве, свіже, повне і сильне, що я тремчу від зворушення», – говорив Михайло Коцюбинський. Натомість те, що написано, – безбарвне й бліде, тому, – зізнавався письменник, – «коли б можна було обмежити свою творчість уявою, я був би щасливий» [2, с. 147–148].

Варто зауважити, що творах Коцюбинського, крім імпресіоністичності, помітні також романтизм, риси символізму та реалізму, з якого і розпочалася його творчість. Дебютував як народник і знавець селянського життя, довгий час не наважувався йти проти норми, цілковито віддатися модерним експериментам, вийти за рамки домінуючої традиції. Як результат, двоїстість у стилях простежується загалом у культурному дискурсі цього часу змішування «старого» та «нового».

Акварель *«Буря» Є. Мандичевського* чи не єдиний твір, де імпресіонізм панує перед незвичайною експресією дій персонажів. Оповідь ведеться від імені автора, який описує пристрасті в людських стосунках на лоні природи, а саме – бурхливого моря, що попереджає про бурю, яка насувається.

Насамперед, варто відзначити, що настрої морської стихії відображає почуття та переживання персонажів твору: «Густа мряка покривала небо, а над чорними хвилями, що зливались з непроглядним стовпом тьми водно, кричали меві. Душу молодого чоловіка краяло»; «Кров бухала йому до голови, як морська хвиля»; «А дівчина пручалась і кидалась, як лодка на бурливій хвилі» [1]. Відповідно, спостерігаємо також певний прихований або ж місцями явний символізм у тексті. Вся коротка дія твору супроводжується різними природними явищами – чи то дощ, вітер, мряка. Крім цього Є. Мандичевський подає короткі монологічні та діалогічні репліки, і, зважаючи на це, читач одразу розуміє всю ситуацію «любовного трикутника», який закінчується смертю одного з конкурентів. Можна вважати цей твір новелою – порівнянням,

Окремо можна виділити зорові та слухові образи тексту, що також акцентують увагу на акварельності письма: «Молодий чоловік, з чорними, як вугіль, очима, опинився на березі ревучого моря»; «А море, без впину гуділо, вило, ревло» [1] і т. д. Цей текст декларує надмірну чут-

тєвість, психологічне явище смерті, сецесійність ситуації.

Символізм – «течія у французькій літературі, яка сформувалася в 70-ті роки XIX ст. та поширилася невдовзі в багатьох європейських країнах. Символ у символістів набуває основоположного, першорядного значення, він є не просто художнім засобом, а стає суттєвим моментом буття» [5, с. 525].

Символ завжди неясний, багатозначний, захищений. Притаманні складні художні засоби, натяки, злиття очевидного та прихованого. Також, це інтерес до особистості, синтез з музикою, естетизм, екзотизм та заборонені теми. Немає типових представників символізму в українській літературі, а тим більше, в перехідну добу, але елементи цієї течії можна простежити в творчості таких новелістів як Г. Хоткевич, О. Кобилянська, Н. Кобринська, Леся Українка, М. Яцків.

Яскравим прикладом символізму можна вважати силует (нарис, оповідання) *Лесі Українки «Місто смутку»*. Але тут, як і в попередніх зразках імпресіонізму поєднується з символізмом, що знову ж таки свідчить про неоднорідність не лише самих течій, але і стилів. Позаяк ідіостиль цієї мисткині також маніфестує єднання неоралізму з модернізмом, а відтак імпресіонізм, символізм та експресіонізм вносять свої акценти в її творчі експерименти. Письменниця оповідає про заклад для божевільних, тобто, психіатричну лікарню, в якій їй вдалось побувати за запрошенням О. П. Драгоманова, який працював у Творках головним лікарем психіатричного санаторію. Можна вважати, що це лише нотатки, короткі записи, які письменниця хотіла використати в інших творах.

Символічно називає цю установу «містом смутку». Цей приклад фрагментарного твору суттєво відрізняється від інших, оскільки, багато місця відведено не лише словам автора (самої Лесі Українки), але і молодій дівчині на ім'я Марія, яка величає себе королевою і вважає абсурдним те, що її взагалі помістили в цей заклад. Звичайно, вона не була єдиною прикладом людського божевілля, яке постало перед нею у всіх можливих формах. Тому, табуована тема, яку вона зачепила, якнайкраще демонструє символізм як окрему течію в її творчості.

Зважимо на те, що цей силует немов проекція її вражень та роздумів у філософську площину, позаяк впродовж твору авторка неодноразово задається питаннями: «Що розмежує таланти божевілля?», «Якою дорогою слід ходити до чистої мети?» і т. д. І вона не знаходить на них

відповіді, бо для неї це все незрозуміло, сумнівно, абсурдно: «Довго я дивилась на се писання і довго думала потім: що се? – бред чи жарт? Але в сьому місті всі жарти поважні...» [3].

Фрагменти реалій лікарні і образи божевільних у свідомості оповідачки досить розмиті, вони для неї як нечіткі спогади, а самі «мешканці міста смутку» як примари, що теж свідчить про символізм цього тексту: «Деякі образи сих безталанних не покидали мене там цілу ніч...У вікно моє вривались від часу до часу дивні гуки, такі виразні серед глибокої ночі, вони лунали таким жахом, таким розпачем, який тільки може поміститись в людських грудях, і так дивно сплітались вони з місячним світлом і моїми примарами» [3].

Персонаж, який заводить з нею розмову, а саме, так званий «Професор нової психіатрії» – символістський образ. Ні то справді професор ні то найстарший божевільний, що перебуває на межі реального/ірреального. Він змушує задуматися над епіграфом, що його взяла Леся Українка силуету: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» [3]. Вона намагається зрозуміти, що ж керує цією людиною, чим вона відмінна від інших, що на неї впливає? Але, це можна пояснити тим, що особистість на початку ХХ ст. стає амбівалентною – божевільною і психічно здоровою водночас, і встановити цю межу досить важко. Таким чином, твір характерний відсутністю чіткого сюжету, безподієвістю, фрагментарністю, алюзіями та цитатами з різних видів мистецтв (Данте, Шопен, Шекспір) та безліччю лікарських термінів, увагою до особистості, і, найважливіше – постійні недомовки. Все це якнайкраще відображає символізм як характерну течію модернізму.

Експресіонізм – «(від франц. expression – вираження; німецькою Expressionismus) – напрям в літературі та мистецтві (малярство, музика, театр, кіно), що виник напередодні першої світової війни. Один з найважливіших проявів європ. авангардизму, що мав помітний вплив на подальший розвиток багатьох видів мистецтва» [5, с. 173]. Поширені мотиви – біль, страждання, смерть та відтворення тяжкого душевного стану. Властива емоційність автора та персонажів, фрагментарність оповіді, використання символіки та гротеску. Відповідно, переважає демонстрування негативних сторін життя, зображення внутрішнього світу, межева ситуація, відсутність ідеалізації в сюжеті, естетизація потворного. Характеризується максимальною абстрактністю, і, порівнюючи з імпресіонізмом, ця течія характеризується тим, що емоції поєднувалися з реалі-

ями, а в експресіонізмі – вони посилюються завдяки мистецтву. У цей же спосіб яскраві кольори проти темних та похмурих.

Насамперед, варто згадати В. Стефаніка як письменника, що започаткував цей напрям. Його *етюд «Стратився»* є частиною діалогії про рекрутчину (перша частина – «Виводили з села»). «Приводом до написання новели було те, що у 1897 р. в родині Стефаніків сталася трагічна подія: у війську покінчив життя самогубством двоюрідний брат Стефаніка – Лука, згадку про якого знаходимо в листі до О. Кобилянської. Сам факт самогубства брата вимусив письменника задуматися над причиною такого вчинку та долею рекрутів взагалі» [11, с. 141].

Оповідь ведеться від імені автора з використанням характерної діалектної живої мови, а саме – жалісливі фрагментарні спомини батька про сина, який помер від знущань у війську. Автор зважає на те, що такий напружений момент в тексті породжений не якоюсь випадковою подією, а всім життям героя. Тут немає місця діалогам, лише короткі авторські характеристики та монологи, які, немов, звернені до когось. Уявна розмова з сином, віщий сон: «Ой, дядню, не годе я у воську вібути»; «Кажу я ему: терпи та навуки бери си та чисто коло себе ходи» [10, с. 73]. Письменник прагне цілком правдиво настрої і переживання батька, який говорить.: «Коби ще мене спритали разом з Николом у могилу. Най би-м гнили разом, як вкупі не можемо жити...» [10, с. 74]. Батько у відчаї, він усвідомлює непотрібність власного існування після трагічної події, і це також свідчить про екзистенціальні нахили тексту.

Як відомо, експресіонізм схильний до естетизації потворного, і тому, автор в деталях відтворює побачене батьком в трупарні, коли він забирав вже покійного сина: «Вершок голови відпав як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та посшивали» [10, с. 75]. Аналізуючи творчість В.Стефаніка, О.Черненко зазначає: «Зневага до тіла, яке є, за словами Стефаніка, «скелею» – в'язницею духа спричинила те, що він, як, зрештою, і всі експресіоністи, зображував смерть людини в її найжорстокішому вигляді, без жадної ідеалізації. Виразно підкреслений образ огидної смерті, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла та іншими, навіть іноді макабричними зображеннями його тління, мав на меті підкреслити марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії» [12, с. 154].

Так само, можна зауважити, що твір містить фольклорні елементи, а саме момент розмови з покійником подібна до традиційних голосінь:

«Ой, дитинко, ми тобі з мамов весіле лагодили та музики наймали, а ти собі гет від нас пішов» [10, с. 75]. Все це підкреслюється і за допомогою контрастів, не лише передавання внутрішнього стану батька: «Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній, мармуровій плиті та гейби усміхав ся до свого тата» [10, с. 76].

Відзначимо і музичність етюду, оскільки, звуки чітко відбивають цю драматичну ситуацію: «Ноги її посиніли від снігу, верещчала як несповна розуму» [10, с. 73] та кольористичність: «Світло у п'яті потапало, дрожало. Ось, ось, впаде, і чорне пекло зробить ся» [10, с. 74]. С. Микуш підкреслює також те, що прізвище закатованого рекрута – Чорний, і саме цей колір домінує в тексті. Окрім цього, білий колір є архетипним, він тут «не просто символ смерті, не просто обрядовий символ. Для Миколи це шлях на Небо, до Бога» [6, с. 92].

Д. Наливайко констатує поширеність у модернізмі «течій і шкіл з промовистим префіксом нео: неоромантизм, неокласицизм, необароко, неоготика тощо» [9, с. 48]. Представниками неоромантизму як новелісти є Леся Українка, О. Кобилянська, Г. Хоткевич. Всі інші течії не були чітко представлені у малій прозі кінця XIX – початку XX століття.

На межі експресіонізму та імпресіонізму лежить літературна творчість таких письменників як М. Черемшина, Л. Мартович, Г. Хоткевич. Авангардизм та його різновиди (футуризм,

дадаїзм, кубізм, сюрреалізм) та екзистенціалізм майже не представлені у фрагментарних творах зазначеного часу. Естетизм як напрям найяскравіше репрезентований у творчості І. Франка, О. Кобилянської, однак, суто в новелах, а не в фрагментарних піджанрах.

Висновки. Варто наголосити на спорідненості всіх літературних течій модернізму з романтизмом, як стиль, що дав розвиток фрагменту як жанру і всім жанровим формам в цілому. Влучну характеристику романтичному напрямові дав Євген Сверстюк: «Романтизм – це вічні повторення молодості, це стиль, що проходить крізь епохи» [8, с. 356].

Отже, мала проза українського модернізму демонструвала у своєму дискурсі невизначеність, неясність, обережність. Модернізм послабив подієве начало творів, зміцнивши зв'язок між ліричними та епічними елементами та надав новим жанровим утворенням в українській літературі характерних якостей. Письменники продемонстрували той тип прози, в якій важливою була не подієвість та послідовний виклад подій, а почуття, враження, символи. Очевидно, що наше дослідження – це «лише крапля в морі», і стильову приналежність фрагментарних піджанрів можна аналізувати на прикладі десятків, а то і сотень текстів, що належать до фрагментарних текстів, або ж, хоча б мають певні ознаки фрагменту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Бібліотека Української літератури*: веб-сайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua> (дата звернення: 29.11.2022).
2. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму: монографія. Київ: Критика, 2009. 441с.
3. *Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки*: веб-сайт. URL: <https://www.l-ukrainka.name> (дата звернення: 29.11.2022)
4. Коцюбинський М. М. Твори: в 2-х томах: Повісті та оповідання (1884–1906) Київ : Наукова думка, 1988. Т. 1. 584 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: 2007. 624 с.
7. Микуш С. Вивчення поетики Василя Стефаника: навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. 174 с.
8. Михайличенко Б. Цветовая палитра «Горных акварелей» Г. Хоткевича: Вопросы теории и истории литературы : тр. Самар. ун-та, 1978. № 371. С. 38–43.
9. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили: монографія. Киев, 1985. 365 с.
10. Стефаник В. Мое слово : оповідання. Львів: Накладом Укр.-Рус. Вид. Спілки, 1905. 178с.
11. Стефаниківські читання / відп. ред. Л. М. Кіліченко. – Вип. 2. – Івано-Франківськ: Івано-Франківський державний педагогічний інститут ім. В. Стефаника, 1993. 99 с.
12. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Київ: Сучасність, 1989. 280 с.

ОБРАЗ ГЛАФИРИ ПСЬОЛ У ТВОРАХ ЛІТЕРАТУРНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

THE IMAGE OF GLAFIRA PSIOL IN THE WORKS OF LITERARY SHEVCHENKO STUDIES

Поліщук В.Т.,
orcid.org/0000-0002-9090-8324
 доктор філологічних наук, професор,
 завідувач кафедри української літератури та компаративістики
 Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Стаття є частиною системного дослідницького проекту «Інтимно-любовні дискурси в українській літературній шевченкіані», така проблематика досі ще не ставала предметом студіювання саме в різножанрових творах про Тараса Шевченка. У низці шевченкознавчих праць констатовано, що вказана тема протягом понад століття «приносилася в жертву» задля ширшого показу соціального буття українського генія, а це своєю чергою призводило до певного збіднення і спрощення його образу взагалі, а в життєписних творах зокрема. У розвідці відзначено особливості взаємин Шевченка з жінками в період його перебування в Яготині 1843–1844 років, де він мав стосунки з Варварою Рєпніною Ганною Закревською, сестрами Псьол. Відзначено особливе становище Глафіри Псьол як вихованки Варвари Рєпніної у взаєминах із Тарасом Шевченком, а також вказано на відносну обмеженість документально-спогадових матеріалів про Глафіру і на те, що тільки окремі письменники-біографи, які писали твори про Шевченка, вдалися до інтерпретації стосунків українського поета-художника з молодшою Псьолівною. Джерельна база аналізованої історії теж достатньо детально розглянута (праці П.Зайцева, П.Жура та ін.). Зауважено на особливій значенності автобіографічної повісті В.Рєпніної та її листів, котрі стали фактично відправною точкою для дослідників-шевченкознавців і письменників-біографів пізніших часів у їхніх спробах оцінок чи творчих інтерпретацій взаємин Шевченка і Глафіри Псьол. У студії наголошено на значній ролі художніх домислів і вимислів при відтворенні вказаної історії в повістях і романах. Детальніше проаналізовано художнє втілення історії взаємин Шевченка та Глафіри Псьол у драмі Ю. Щербака «Стіна», повісті В. Дарди «Його кохана», романах О. Іваненко «Тарасові шляхи», З. Легкого «Тарасові страсті», А. Цвід «І темні ночі... І ласки дівочі», Б. Сушинського «Тарас Шевченко: геній в самотності». У дослідженні вміщено інформацію про структурні риси художньо-біографічних текстів – родо-жанрові, хронотопні, явища документальності.

Ключові слова: Глафіра Псьол, Тарас Шевченко, шевченкіана, інтимно-любовний дискурс, домисел, вимисел.

The article is part of a systematic research project "Intimate and love discourses in the Ukrainian literary Shevchenko studies"; these issues have not yet been the subject of study of works about Taras Shevchenko in various genres. A number of Shevchenko studies works state that this topic has been "sacrificed" for more than a century to show the social life of the Ukrainian genius, and this in turn led to a certain impoverishment and simplification of his image in general, and in biographical works in particular. The study notes the peculiarities of Shevchenko's relations with women during his stay in Yahotyn in 1843-1844, where he had relations with Varvara Reprina, Anna Zakrevska, the Psiol sisters. Glafira Psiol's special position as a pupil of Varvara Reprina in her relationship with Taras Shevchenko is noted, as well as the relative limitations of documentary memoirs about Glafira. The fact that only some biographers who wrote works about Shevchenko, interpreted the relations of the Ukrainian poet and artist with the younger Psiol, is pointed out. The source base of the analyzed history is also considered in sufficient detail (works of P. Zaitsev, P. Zhur, etc.). The special significance of V. Reprina's autobiographical story and her letters, which actually became a starting point for researchers on Shevchenko studies and writers-biographers of later times in their attempts to evaluate or creative interpretations of the relationship between Shevchenko and Glafira Psiol, is noted. The study emphasizes the significant role of artistic conjecture and fiction in the reproduction of this history in stories and novels. The artistic embodiment of the history of Shevchenko's and Glafira Psiol's relations in Yu. Shcherbak's drama "The Wall", V. Darda's novel "His Beloved", O. Ivanenko's novels "Taras's Ways", Z. Lehky's "Taras's Passions", A. Tsvid's "And Dark Nights... And Maiden's Caress", B. Sushynsky's "Taras Shevchenko: a genius in solitude", is analyzed in detail. The study contains information about the structural features of artistic and biographical texts – generic genre, chronotopic, documentary phenomena.

Key words: Glafira Psiol, Taras Shevchenko, Shevchenko studies, intimate and love discourse, conjecture, fiction.

Постановка проблеми. Літературна шевченкіана, різножанрова та різнопроблемна, вже тривалий час є важливою складовою не тільки біографіки, а й усього українського письменства. Те ж саме можемо сказати і про наукове шевченкознавство в контексті всього національного літературознавства. Писемна шевченкіана перманентно поповнюється новими творами, яких, за приблизними підрахунками, всього налічується близько десяти тисяч.

Царина літературної шевченкіани не обійдена увагою дослідників, але і в ній досі лишаються окремі проблемно-тематичні сегменти, які з різних причин оминалися чи майже оминалися увагою критики. Один із таких сегментів – інтимно-любовна тематика в шевченківській біографіці, така собі «апокрифічна» тематика, творча й дослідницька увага до якої не заохочувалась. «Біографи поета, – мовлено в Шевченківській енциклопедії, – зазвичай оминали епізоди особи-

стого життя Шевченка, надаючи безумовну перевагу його суспільному образу» [17, с. 622]. Між тим інтимна складова становила важливу частину буття Шевченка. Осмисленню цієї проблемно-тематичної сфери, зокрема в частині Шевченкових взаємин із Глафірою Псьол, і присвячена студія.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вище мовлено про тривалу в часі неухагу дослідників до питань особистого життя Шевченка та його інтерпретацій у творах шевченкіани. Не одне десятиліття чи не єдиним серйозним джерелом у темі була монографія М.Шагінян і розділ «Любов» у ній. Тільки в роки незалежності, за умов творчої свободи, з'явилися дослідження відповідної спрямованості, зокрема есеї С.Реп'яха «Марево (Т.Г.Шевченко і жінки)», праці Ю.Ковтуна «Кохані жінки Шевченка», М.Козака «Дано любить, терпіть, страждать...», стаття Н.Наумової та С.Реп'яха «Жінки в житті Тараса Шевченка», низка газетних і журнальних публікацій. Практично всі вони «базувалися» на окремих творах Шевченка, його «Журналі», а також на спогадах сучасників. Лише Ю.Ковтун у своїй праці частково покликався до окремих творів літературної шевченкіани. Публікації ж у журналах і газетах часто майже повторювали одне і те ж, мали суто популяризаторський характер, інколи з претензіями на «сенсаційність».

Системне дослідження інтимно-любовних дискурсів уже саме собою має наукову новизну, таку ж саму **новизну й актуальність** має аналіз означеної проблематики в літературній шевченкіані як об'єкті студіювання. **Мета** цієї конкретної статті – дослідження творчих інтерпретацій історії взаємин Шевченка з Глафірою Псьол, реалізації в них жанрових рис художньо-документальної біографіки.

Виклад основного матеріалу. Маємо певні сумніви, пишучи про названу панну в контексті дослідження про інтимно-любовні дискурси в шевченкіані, бо ж навіть не всі Шевченкові біографи, зокрема М.Чалий та О.Кониський, ні згадки не вмістили у своїх фундаментальних студіях. Правда, пізніше цю «прогалину» частково заповнив П.Зайцев, а ширше – П.Жур у «Літі першому». Вочевидь О.Кониський у своїй «хроніці», пишучи про мойсівський бал і про «чимало вродливенькового жіноцтва», присутнього й там, і в Яготині, мав на увазі серед того жіноцтва і Глафіру Псьол. Можна сказати й більше: цей біограф у своїй талановитій праці, як видно, небагато уваги приділив інтимним сторінкам Шевченкового життя, а коли і приділив, – то не без уваги і до якихось соціальних підтекстів

у тих сторінках. Доволі показово це в описі взаємин поета з княжною Варварою Репніною. І це при тому, що й обом названими вище біографам, і пізнішим, були відомі немало різних документальних матеріалів (листів, творів, спогадів) про різні цікаві нам історії, хоча б Варварині листи до Ш.Ейнара, в яких була й певна інформація про Глафіру Псьол.

Певна дивинка є і в тому, що й М.Шагінян у розділі «Любов» монографії про Шевченка практично не звернула увагу на якісь особливіші почуття між Тарасом і Глафірою, хоч ця письменниця-дослідниця дуже фахово, в т.ч. з глибоким знанням психології, передовсім жіночої, поглянула на цікаві нам тут історії з поетового життя, зокрема і в яготинський період. Слушно мовлено тільки, що Шевченко в той час тішився не тільки смаком і культурою яготинського маєтку Репніних, «добротою й розумом княжни», але й «чарівністю товариства Глафіри Псьол» [16, с. 164], яка стала і прототипом «розумниці Софії» у Варвариній повісті «Дівчинка».

Зауважимо, що згаданий твір Варвари Репніної, а також деякі її листи, склали основу відомостей і колізій у Шевченкових стосунках із Варварою та Ганною Закревською для більшості біографів поета – дослідників і письменників. Із тих же джерел черпалась інформація і про Глафіру Псьол, а письменниками-біографами ще й домислювалась. Скажімо, П.Зайцев, мовлячи про яготинські «будні» поета, нотував: «... Шевченко став душею цілого товариства, що складалося переважно з дам. Самому ж Шевченкові з усього товариства найбільше подобалася панна Глафіра Псьолівна, сирота, вихованниця Репніних, сестра талановитої української поетки Олександри Псьолівни й сама талановита малярка». Далі ж шевченкознавець цитує княжну, котра помітила, що «Глафіра, як видно, очарувала Шевченка, він не був іще закоханий, але міг закохатися при кожній добрій нагоді», а пізніше Варвара констатувала для себе, спостерігаючи за Шевченком, що «Глафіра, як і давніше, – його сонце» [5, с. 110–111]. Тут же П.Зайцев виповідає своє розуміння цікавих нам стосунків, зокрема портретує юну дівчину: «Глафіра не була красуня, але “її відкрите, розумне, повне життя обличчя, ласкавий, а іноді вогненний погляд, темно-каштанове волосся, що густими кучерями отінювало свіжі лиця”, притягали всіх. Гарна дівчина була при тому “дуже розумна, добра й дивно обдарована почуттям усього прекрасного”. Молоду малярку бентежили уважні погляди поета, княжна ж, якій Шевченко що далі, то більше подобався,

починала ревнувати» [5, с. 111]. «Залапковані» в цитованому тексті фрази відібрані П.Зайцевим зі згаданих вище джерел. Те ж саме стосується й ревливих почуттів княжни: вона сама зізнавалася про них у листах і повісті.

Майже суголосну інформацію вичитуємо і з книги П.Жура «Літо перше», тільки цей авторитетний шевченкознавець «своїми словами» передає відповідну інформацію: «Глафіра спочатку, як писала Ейнарові Репніна, мабуть, зачарувала Шевченка. Вона була його сонцем, він постійно віддавав перевагу Глафірі перед Варварою. Княжна явно ревнувала поета до Глафіри, котра теж не залишалася байдужою до нього, але трималася при цьому завжди просто і тактовно. Вона була гордою і боялася, що буде розгадана, побоювалася, як би яготинські «анакхоретки» не подумали, що поет їй подобається. Вона добре бачила, що він не байдужий княжні, її старшій подрузі, її вірній покровительці, яка віддала їй усю ніжність своїх почуттів, що заміняли сироті материнську любов» [4, с. 219–220]. Як на нашу думку, то в цитованому достатньо чітко й загалом вичерпно окреслені загальні контури та смисли історії стосунків Шевченка і Глафіри, контури, що їх автори життєписних творів про Шевченка наповнювали різними художніми чи охудожненими варіаціями, переважно домисленими, а це властиво для письменства навіть документалізованого.

На одній зі сторінок своєї цитованої студії П.Жур також зазначив, що з трьох сестер Псьол – Олександри, Тетяни і Глафіри – саме остання, наймолодша, двадцятирічна на час взаємин із Шевченком, була «найулюбленішою» [4, с. 175]. Висловимо й таку тезу, апелюючи до згаданого сирітства Глафіри, мама якої померла при її народженні, а батька не стало за кілька місяців по тому. Із різних джерел відомо, що Шевченко, сам зазнавши раннього сирітства, особливо трепетно ставився до сиріт, намагався їх підтримати чи допомогти. Тож на вельми прихильне його ставлення до Глафіри могла вплинути й ця житейська «причинка». Але це тільки думка-версія...

Оскільки вище відзначено низку біографічних відомостей, то додамо до них іще те, що в моменти їхніх взаємин Глафірі було двадцять, а Шевченкові двадцять дев'ять, Тарас уже був знаним і популярним поетом і художником, а Глафіра, маючи очевидний малярський талант, тільки починала його розкривати, в тім числі спостерігаючи за мистецькою працею Шевченка. Вочевидь і ця обставина впливала на їхні стосунки й почуття. При цьому Глафіра, попри молодий вік, сформувала, перш за все для

себе, дуже мудру лінію поведінки, про яку писав П.Жур.

В енциклопедичній статті про Глафіру Псьол ставлення до неї з боку Шевченка виписане скупой і «по-академічному»: «Шевченко познайомився з П[сьол] у жовтні 1843 під час гостювання в яготинському маєтку Репніних, давав їй поради як художниці. *Поет симпатизував молодій жінці* (курсив наш – В.П.). Працював у майстерні П[сьол] у грудні 1943...» [17, с. 389]. Звернемо увагу, що в цитованому уривку вказані почуття саме «від» Шевченка, про Глафірині нічого подібного не мовлено. І це, думається, правильно й історично правдиво, бо ж лінія поведінки Глафіри щодо Тараса була, як зазначено, мудро сформованою, і про почуття дівчини можна було тільки здогадуватися сучасникам, а пізнішим письменникам – домислювати. Як це відтворено, розглянемо нижче.

Розмову про відтворення стосунків між Шевченком і Глафірою Псьол слід розпочинати з текстів, написаних княжною Репніною: її листів і повісті. Нагадуємо, що саме ці тексти слугують багатьом авторам – дослідникам і письменникам – за основне джерело, з якого почерпнуто інформацію відповідної семантики. Ціла низка фрагментів Варвариних писань стосується і її юної вихованки Глафіри. Зокрема в повісті Репніної образ Софії, її зовнішність і внутрішній світ, «списано» з молодшої Псьолівни (зацитуємо мовою оригіналу аби відчуті «запах» творчої стилістики того часу: «София всем нравится, она не красавица, но открытое, умное, исполненное жизнью лицо, ласковый и иногда огненный взгляд, темно-каштановые волосы, осеняющие густыми кудрями свежие ланиты, привлекают всех; присовокупим к сказанному, что этими наружными достоинствами не оканчивается описание Софии. Она умна, очень умна, понятлива, добра и дивно одаренна для всего изящного...» [1, с. 428]. За цим цитуванням добре видно, що дослідники й повістярі-романісти охоче користувалися саме цими характеристичними рядками для створення образу Глафіри. Та й сама княжна у своєму творі ще кількаразово згадує дівчину, зазвичай у контекстах із Шевченком, котрий постає тут під іменем поета Березовського. В одному з епізодів Глафіра-Софія гордо і з гідністю реагує на жарт «поета Березовського» («София посмотрела на Березовского гордо, и на устах ее показалась полунасмешливая и полупрезрительная улыбка...» [там само]). Щодо «полупрезрительной» усмішки – то це очевидна ситуативна картинка саме в повісті княжни, й аж ніяк не стосується

вона «історичних» стосунків поета і Глафіри, бо, як видно з багатьох джерел, дівчина ставилася до Тараса Григоровича (саме так вона його величала) вельми шанобливо, навіть вочевидь відчуваючи його небайдужість до своєї персони. А про саму Шевченкову небайдужість щодо Глафіри княжна повідала в листах до Ейнара, виповідаючи останньому свої найінтимніші почуття. Власне, ці Варварині зізнання в ревнощах теж стали цікавим нащадкам підставою і джерелом для творення відповідних картин і колізій у життєписних творах чи наукових студіях. Мовлячи про перші епізоди знайомства із Шевченком у Яготині, Репніна зокрема нотувала: «Глафіра вочевидь зачарувала Шевченка; він ще не був закоханий, але міг закохатися за першої зручної нагоди» [1, с. 408]. Саме через це й виникли в думках і душі Варвари почуття ревнощів до юної вихованки («Я таємно й не усвідомлюючи того відчувала ревнивість із-за переваг, яку він (Шевченко – В.П.) виявляв до Глафіри» [1, с. 409]. Явно ті самі почуття водили рукою княжни при написанні інших рядків – «Глафіра як і раніше – його сонце, а вона тримається просто і з тактом» [Там само]. Певно, не можна не віддати належне шляхетності і благородству Варвари при читанні цих і схожих суджень у листах чи творах, вона витримувала об'єктивно-врівноважену лінію в надто тонкій і вельми суб'єктивованій сфері. Звісно, вона такою своєю лінією «провокувала» майбутніх повістярів-романістів до адекватного відтворення цих же історій. Навіть не тільки «провокувала», а незрідка «вкладала в уста» тим же епікам чи драматургам ніби аж скопійовані її фрази й емоції.

Не випадково тут кажемо про епос і драму, де хоча б щось мовлено про Глафіру Псьол і Шевченка. Ліричних речей на цю тему не виявлено, хіба що поезія Світлани Йовенко «Дівочі сльози». Епіграфом до вірша поставлено фразу з Шевченкового листа до Глафіри, написаного з Орської фортеці, але в ньому – про іншу Псьолівну – старшу Глафірину сестру Олександру, поетесу, чий вірш «Свячена вода» особливо сподобався Тарасові Григоровичу. Його і просив надіслати поет. Олександра Псьол, вражена жорстокістю покарання Шевченка, написала й інший вірш – «Три сльози дівочі», теж пересланий поетові. Світлана Йовенко, явно апелюючи до назви останнього з віршів, назвала свою поезію «Сльози дівочі» [див.: 7, с. 95–96].

У студії про Варвару Репніну ми брали до аналізу драму Ю.Щербака «Стіна», відзначили її очевидну «прозаїзованість» через надто розлогі

монологи ряду персонажів. Оскільки центральною постаттю драми є княжна, а фабулою – її взаємини з Шевченком, то, природно, в п'єсі фігурує і Глафіра, точніше, про неї тут кількаразово мовлено самою Варварою в монологах. Семантика ж цих монологів, зокрема й зі згадками про юну Псьолівну, майже цілком суголосна (нерідко – навіть ідентична у виразах) згаданим вище листам і повісті княжни. Драматург лише виписує відповідну текстову «партитуру», включає до неї авторські ремарки, з допомогою яких психологізує і драматизує текст. Показово, як монологізує Варвара один з епізодів у Яготині, коли княжна читає з газети Тарасові про «жорстокість банд Шаміля»: «... Шевченко хмурніє. Здається, що сонце сховалося за хмару і весь світ почорнів. Тоді, щоб якось розважити Тараса Григоровича, я запрошую Глафіру Псьол. Ця наша вихованка, кругла сирота, молода і розумна дівчина, яка вчиться малярству. Вона причарувала Шевченка (*Починає нервово, з брязкотом збирати чашки, блюдя*). Він ще не закоханий в неї, але вже близький до того (*Метушиться навколо столу*). Вони жваво розмовляють з Глафірою, сміються так, наче в них є якась таємниця, якої я не знаю, і тоді мені стає недобре на серці. (*Падає і розбивається чашка*)» [19, с. 304]. Тут і в наступному цитованому епізоді передовсім привертає увагу певна новизна й оригінальність оприявлення відомостей, емоцій, почуттів відповідного змісту. В іншому Варвариному монолозі йдеться про її любовні почуття до Шевченка, рефлексування з цього приводу, «на полях» яких зринає й образ Глафіри: «Ви скажете, що це щасливий сон – коли людина кохає іншу людину... Так, це велике щастя... Але воно принесло мені великі муки... Потаємно, ще не усвідомлюючи того, я... я... почала ревнувати Шевченка... до всіх, з ким він такий люб'язний... насамперед до Глафіри, якій він охоче дарує свої чарівні усмішки...» [19, с. 310]. Оце, власне, і все, що стосується Глафіри в драмі.

Зрештою, і в прозових творах – повістях і романах – історія взаємин Шевченка з Глафірою Псьол описана доволі стисло, хоч, як мовлять, із різними цікавими варіаціями, зазвичай домисленими, але не без зв'язку з фактичним станом речей, описаних у спогадах.

Скажімо, Оксана Іваненко в «Тарасових шляхах» розширює «історію Глафіри», вплітаючи в сюжет роману оповідь про раннє сирітство дівчини й Варварине бажання опікати сироту, про Глафірину вдумливу розважливість і не по її літах житейську мудрість, її талант і вроджену

тактовність. Як і в драмі Ю.Щербака, образ Глафіри в романі постає переважно через роздуми княжни Варвари. В одному з епізодів юна вихованка Репніної співає елегійну пісню про нещасливу любов, а княжна рефлексивно проектує ту пісню на свою долю: «Чого заманулось Глафірі заспівати цю елегію, зв'язану з таким далеким минулим? Що спільного у ясної, як світлий день, Глафіри з цією (пісенною – В.П.) зневірою, розчаруванням?.. Княжна Варвара запитливо дивиться на Глафіру. Звідки знає Глафіра, що робиться в її душі? Та ні, Глафіра спокійна, як завжди. Ні на чистому чолі, ні в теплих карих очах ані сліду якоїсь тіні підозри. Вона все заглиблена в свою роботу – в картину. А за звичкою завжди щось наспівує» [6, с. 221]. Художньо й інформативно містка картина, зокрема щодо внутрішнього світу й зовнішніх рис дівчини. Такою образною картиною епізоду, такими рисами Глафіриної вдачі й поведінки письменниця, звісно, пам'ятаючи той фактичний стан речей, ніби наперед обумовлює саме такий, як стався, а не інакший розвиток взаємин Глафіри й глибоко шанованого нею поета. Письменниця й далі ніби утверджує обох героїнь – Варвару та Глафіру – в тих смислових позиціях взаємної любові й шані, які не допускають якихось підступів з обох боків. Тож і княжна, закохавшись у Тараса й не змігши подолати моментів ревності щодо Глафіри, усе ж вірить у почуття, шляхетність останньої. А Глафіра зі свого боку, душею відчуваючи Варварині емоції, щиро і природно вела свою лінію стосунків, аби не завдавати тривоги старшій подрузі. У тексті роману мовлено так: «Глафіру любили всі. Варя, звичайно найдужче. Це не була тимчасова примха, ні, це була справжня любов старшої сестри-виховательки. Глафіра піросла і стала другом. Виявилося, що це дуже талановита дівчина. Вона добре малювала, мала тонкий художній смак, розуміла все прекрасне, а до того ж була гарною, привітною, але надто стриманою з чужими» [6, с. 223]. Останні слова цитованої фрази в романі сюжетно ніби зорієнтовані на Шевченка, бо далі Варварині думки снуються до імені Тараса й набирають ревних почуттів: «Інколи мелькала думка: може, це й є той «один» (на якого сподівалася романна Глафіра – В.П.), – адже він завжди дивиться з таким неприхованим милуванням на Глафіру. Правда, Варине ставлення до Глафіри через це не змінювалось. Крім того, вона сама швидко побачила, що помилилась. Для Тараса і Глафіра, і її сестри були товариші по мистецтві...» [6, с. 223–224]. Вочевидь письменниця тут дещо «розряджає» емоційну

напругу ситуації, зокрема такої, якою її бачила Репніна. Вище вже цитована фраза з її листа про те, що Шевченко в Глафіру ще не закоханий, але може закохатися в будь-який момент. Зрештою, як знаємо, поет так і лишився «на півдорозі» до закоханості, а причиною тому стала ота сама мудра Глафірина лінія поведінкових взаємин із ним. Можливо чи й цілком певно, не тільки вона, бо ж Шевченкові сердечні почуття в Яготині розривалися між Варварою та Ганною Закревською, але і юна Псьолівна повелася справді гідно в тому вирі почуттів. Зрештою, і Шевченко оцінив красу і благородство Глафіриної душі, лишившись щиро прихильним до неї та вельми співчутливо пізніше підтримав жінку, тоді вже Глафіру Дуніну-Борковську, в її нещасливій подружній долі [див. про це: 6, с. 556].

Відзначимо, що серед «шевченківських» романів 1960-х саме твір Оксани Іваненко чи не розлогіше вивів аналізовану історію, бо в сучасних йому романах Леоніда Смілянського, росіянина Бориса Вадецького вичитуємо тільки стислі ситуаційні згадки про Глафіру та її знайомство з Шевченком, і все це частіше – у форматі спогадів і рефлексій княжни Репніної. Навіть Л.Смілянський, у «Поетовій молодості» якого порівняно немало мовлено про Тарасові взаємини з жінками, хоч про якісь «особливі» почуття поета до юної Глафіри навіть натяком не пише. Зате є підстави більше говорити про написану в тих же 1960-х повість В.Дарди «Його кохана», присвячену саме яготинським подіям 1843–1844 років у долі Шевченка. Не надто широко, але доволі цікаво відтворена тут потрібна нам картина. Відзначимо насамперед суто, сказати б, «зовнішню» рису: в повісті образ Глафіри Псьол постає не тільки опосередковано, очима й думками княжни, але й безпосередньо. Звісно, й тут у репліках чи монологіях персонажів упізнаємо слова і фрази з тих же листів і творів Репніної, але вони тут уплетені в ширший контекст зображуваних картин і ситуацій, передані чи авторським текстом, чи діалогом персонажів, чи внутрішнім монологом одного з них.

У кількох коротких розділах повістяр творить картини за участю Тараса і Глафіри, до яких інколи долучена княжна зі своїми враженнями розмислами від споглядання взаємин двох перших чи у творчій майстерні, чи при читанні творів... Мистецьки точно й не без психологізму виписані картини якраз і відтворюють отой самий Шевченків стан, коли Глафіра йому подобається все більше, коли він «ще» не закоханий, як спостерегла княжна, але...

«В цій майстерні й почав працювати Тарас. Тут було справді зручно. Добре освітлення, мольберти, фарби, а надто сама Глафіра – молода і вродлива, – все те створювало особливу атмосферу домашнього затишку і приємного творчого піднесення.

Глафіра була проста й по-дитячому наївна, довірлива, і Тарас жартома називав її своїм сонечком...

... Тарас був не від того, щоб подеколи покепкувати доброзичливо над дівчиною... поки Глафіра раптом не помітить, що над нею збиткуються, і не надме ображено свої рожеві пухкі губенята.

– А-а, Тарасе Григоровичу, ви таке й вигадуете... Думаєте, я вже зовсім нічого не розумію...» [3, с. 67].

Виписуючи такі картини грайливих розмов двох молодих людей, письменник «оцінює» їх поглядом небайдужої до Шевченка Варвари й досягає таким чином подвійного смислового ефекту: художніми засобами показує справжні почуття персонажів, у цитованій картині – передовсім Тарасові, а в нижче наведеній цитаті – Варварині, яка чує з майстерні спів Глафіри й поета:

«Тож коли Варвара прочинила одного разу двері до майстерні – вона на мить затрималася, зупинена отим неголосним наспівуванням і дружнім затишком. Аж замилювалася мимоволі своєю вихованкою, яка зуміла так просто і тактовно поводитись із великою, прославленою людиною, з генієм. Хотіла було причинити двері й піти геть, бо чомусь здалося, що вона своїм приходом порушить отой добрий лад у роботі і навіть у стосунках, які встановилися між Тарасом і Глафірою.

Чому так здалося – не могла пояснити, і від того Варварі зробилось неприємно й боляче, відчула себе тут чужою, сторонньою людиною, тоді як їй хотілось, щоб саме з нею в їхньому домі Шевченко зійшовся найближче. Чомусь подумала в ту мить, що Шевченко може закохатися в Глафіру – адже, кажуть, він ще ні в кого не закохувався, і це може статись» [3, с. 68].

У повісті В.Дарда майже підряд випишує кілька семантично схожих картин «на три персонажі» (Варвара – Тарас – Глафіра) задля переконливішого показу почуттів кожного з персонажів. Власне, в семантиці почуттів кожного з них ніяких новацій – порівняно з історичним фактажем середини 1840-х – прозаїк не творить: Варвара закохана, Тарас «на шляху» до можливого кохання, Глафіра ж веде свою лінію. Але творча реалізація відповідної ситуації в повісті достатньо оригінальна і майстерна. Задля повнішого

ілюстрування сказаного можемо покликатись до повістєвого епізоду, в якому Глафіра, захоплена Шевченковим твором і самим поетовим читанням, гаряче переказує свої враження Варварі, а та реагує у своєму стримано-вдумливому стилі.

«– Це справді поет од Бога! – заявила вона (Глафіра – В.П.) схвильовано, повторивши, мабуть, почуті від когось слова.

Варвара, як і раніше, пильно дивилася на Глафіру, намагаючись в її словах вловити дуже важливе для себе, проте дійти до якогось висновку не могла. Тоді вирішила, мовби жартома, запитати Глафіру прямо:

– А ти часом не закохалася в Тараса Григоровича?

– В нього всі закохалися! – захоплено вигукнула Глафіра...

... Зараз Варварі було навіть приємно від того, що й Глафіра закохалася у Шевченка, що всі жінки того вечора закохалися в нього...» [3, с. 72].

Звісно, описана Глафірина ситуативна миттева закоханість не була в повній мірі тим почуттям, яке могло б глибоко тривожити княжну, й письменник психологічно точно все відтворив.

У наступних за часом написання романах – діалогії Вас. Шевчука і «Тарасових страстях» З.Легкого – про взаємини Шевченка та Глафіри мовлено дещо стисліше, ніж у повісті В.Дарди, й короткими епізодичними вкрапленнями в загальний плін сюжету, але зроблено це мистецьки майстерно, із виразним психологізмом, а в романі З.Легкого й не без ознак постмодерної стилістики. Що ж до показу в цих творах семантики почуттів між Тарасом і Глафірою, то вони – почуття – відзначаються тут особливішими інтимними смислами, глибшими, аніж просто дружні стосунки. Правда, Вас. Шевчук показує ті особливі почуття, які нібито мала і Глафіра до поета-художника, а З.Легкий творить тільки Шевченків почуттєвий погляд на юну Псьолівну, погляд не без тіні богемного парубоцтва. Природно, що романісти творять відповідні картини в контексті з образом Варвари Рєпніної, як і було в історичних реаліях.

Ось кілька ситуативних епізодів із діалогії:

«– А це Глафіра й Таня, – знайомив далі Василь Миколайович. – Глафіра теж малює.

Ось чим вона сподобалася (Тарасові – В.П.) одразу! А може, й тим, що молода й гарна... Поруч з княжною Варварою вона здавалась підлітком» [18, с. 64];

«... Він (Тарас – В.П.) помічає раптом у найвіддаленішому кутку вітальні Глафірині уважні, гарні очі, й душа його вже опускається на грішну землю.

– Кого чи що ви там побачили? – спитала нараз княжна стурбовано.

– Прекрасний твір, – всміхнулася...» [18, с. 65].

Доволі цікавий і промовистий діалог між Тарасом і Глафірою, який засвідчує й почуття дівчини, і розуміння нею складних «яготинських» любовних перипетій, і небажання ставати на заваді Варварі.

«[Шевченко] ... підморгнув до молодого князя і помінявся з ним місцями, аби сидіти біля Глафіри.

Дівчина йому всміхнулася мило і сказала зовсім тихо, щоб не почув ніхто, крім нього:

– Варвара буде гніватися...

– Заради вас я згоден не будь-які тортури!

– Я – третій зайвий, – сказала дівчина.

– Вас це гнітить?

– Можливо... Гляньте, гляньте, Варвара зблідла... – прошепотіла Глафіра злякано.

– А може, я тут зайвий? – спитав Тарас.

– Ще ні, – зробилась ураз серйозною. – А втім...

– Гадаєте, княжна Варвара...

– Схоже. І це вже крутить у носі князеві й старій княгині...» [18, с. 70].

У складнішій, наскрізно психологізованій наративній структурі тексту роману З.Легкого цікаві нам епізоди справді є епізодами, незначними за обсягом, але місткими за вміщеною емоційно-інформативною семантикою. Причому абсолютна більшість творених перипетій подана через слова й думки «я-героя» – Шевченка. «– І ось я майже певен: княжна ревнує тебе до Глафіри... О, в неї зірке око: у молоденькій Глафірі бачиться мені не тільки художниця, а й миле дівча з підпухлими (мабуть же, й солодкими, гей!) вустами, гарною шиєю та гнучким станом. Під час уроків біс спокуси так і під'юджує вчителя доторкнутися до кучерявого руського локонця на шиї чи й зухвало випнутого перса іскристою учениці. Так, від всевидющої княжни не приховалася моя симпатія. Але щоб аж ревнувати?...» [10, с. 38–39].

У такій «грайливій» тональності романного Тараса виписано немало картин твору, зокрема тих картин, де йдеться про поетові взаємини з жінками. «...На Глафіру, мою ученицю, смішко напав. Загадково всміхаючись, лукаво грає очима та щечече й щечече. “О вчителю, тепер наберіться терпіння, бо страх кортить запортретувати вас бодай олівцем-мальовцем!”. І гріх відмовлятися. А вона, лепетуха, не вгаває, воркуючи, лебедіє, водить очима, бровами, вустами, плічками. Ох же й Глафіронька! навіть

з камінної, бач, може розповитись кокетка! Браво!» [10, с. 41].

Відзначимо, що З.Легкий творить, певно, найемоційніший, найжвавіший образ Глафіри Псьол із-поміж усієї шевченкіани... Дещо відступаючи від фактології, прозаїк моделює події так, що саме Глафіра знайомить Шевченка з сюжетом Варваринної повісті. За документами ж відомо, що сама княжна дала Тарасові свій твір, котрий викликав у поета складні почуття. Схоже й за романом «Тарасові страсті»: «І відчуваєш себе загнаним звіром». Але назагал образ Глафіри в цьому романі, й головне – характер її взаємин із Шевченком, виписані в очевидному суголоссі з відомими джерелами. Форма ж їх відтворення вельми цікава.

У доволі специфічному й не без провокацій есеїстичному романі «Тарас Шевченко: геній в самотності» Б.Сушинського цікава нам тут історія витворена доволі розлого, з низкою різного плану відступів, уведення документів тощо. Характеризуючи загальну тодішню атмосферу в Яготині, письменник нотує, що «Така природа і така садиба не могли не надихати поета. А присутність у маєтку... Варвари Репніної, Глафіри Псьол, Олександри Псьол, Лізи Кейкуатової – жінок, в яких закохувався та з якими фліртував Шевченко, і які нічого не мали проти такого флірту, – урізноманітнювала його перебування в містечку, надавала романтичної інтимності і створювала ілюзію власної життєвої влаштованості» [13, с. 201]. Щодо ілюзій атмосфери, можливо, романіст має рацію, а щодо кохання чи флірту з усіма названими жінками, певно ж, перебирає, зокрема щодо Олександри та Єлизавети... Що ж до Глафіри, то Б.Сушинський має рацію, пишучи про Шевченкове зачарування нею (це ще Репніна відзначала!) та про тактовну поведінку дівчини у взаєминах із поетом, що відомо здавна з тих же джерел. Коли ж прозаїк далі пише про «роман між ним (Тарасом – В.П.) та Глафірою Псьол» [13, с. 202], який розгортався на очах княжни, завдаючи їй болю, то він вочевидь безпідставно підвищує «градус почуттів». Без усяких аргументів Б.Сушинський, характеризуючи Глафіру, пише, що вона «не страждала на зайву (? – В.П.) чуттєвість», бо «звикла до мистецької богемі, вона поводитися й почувалася з Шевченком, як рівним собі – розкуто, подеколи аж занадто вільно. Над нею не тяжіли умовності закоханої жінки» [13, с. 202–203]. Автор не пише, де Глафіра «звикала до богемі», а тим часом із документів відомо,

що вона не мала за собою якоїсь мистецької школи, тому саме Шевченко давав їй відповідні уроки. Немає відомостей і про «аж занадто» розкуте поводження Глафіри з Шевченком та ще і «рівним собі». Явно перебільшує прозаїк і Шевченкову увагу до Олександрі Псьол, старшої Глафіриної сестри, здібної поетеси, яку, за відомостями, поет широко шанував і не більше. Так само бездоказово пише Б.Сушинський і про «особливі» почуття Шевченка, тоді ж у Яготині, до Лізи Кейкуатової, княгині, «в яку Шевченко був закоханий значно серйозніше (і міра почуттів визначена!? – В.П), ніж у Глафіру Псьол – (Глафірою він лише захоплювався як жінкою) і на близькість з якою, очевидно, розраховував» [13, с. 203]. Щодо зацитованих домислених «вольностей» Б.Сушинського зауважимо тільки, що якихось фактологічних основ під ними немає. Цілком можливо, цей автор, описуючи вигаданий «масовим» Тарасових закоханостей в одному місці і в один час (а ще ж була Ганна!), прагнув і цим закинути Шевченкові легковажну неморальність, як це він робить і в інших епізодах «роману-есе». Утім, як ми знаємо, І.Дзюба свого часу належно проаналізував цей твір, віднісши його до тих писань, у яких більш чи менш виразно проявлена «шевченкофобія як українофобія».

Звернемо увагу ще на два твори новітнього часу – трилогію А.Цвід і роман В.Чемериса «Тарас Шевченко: сто днів кохання». Одразу зауважимо, що в трилогії «тема Глафіри» постала маленьким епізодом і в художньому сенсі достатньо поверхово. У творі ж В.Чемериса історія виписана розлогіше, із використанням різноформатних наративів, зокрема і фрагменту «під драму», коли цікавий діалог ведуть поет і юна Псьолівна, який нібито випадково підслухала Варвара:

Шевченко: Чому ви дивитесь на мене лише поглядом малярки?

Глафіра (*розгубившись, але швидко оволодівши собою*): Я люблю... малярство.

Шевченко: Ви гарна жінка – як для малярки.

Глафіра (*зітхнувши*): Та вже яка є...

Шевченко: От закохаюсь у вас, Глафіро Іванівно, що тоді будете робити?

Глафіра: Будемо... Будемо малювати вашу голову...

Шевченко: О, моя бідна голова!» [15, с. 112–113].

Власне, письменник всю історію стосунків Тараса і Глафіри в романі показує очима й думками Варвари, інтегруючи в текст відомі вирази з листів і творів княжни, місцями дещо гіперболізуючи ревнові почуття тої ж Репніної («тяжко

ревнувала»). Зрештою, не Шевченко і не Глафіра виповідають свої почуття одне до одного, це передано словами княжни. Картина виписана так, що саме Тарас мав романтичні почуття до Глафіри: «Молода малярка захопила Шевченка, він уважно поглядав на неї, а її його пильні погляди бентежили. Мені ж він що далі, то більше подобався, і я хотіла тільки одного: щоби він на мене так дивився, як на неї. І тому я ревнувала його до Глафіри...» [15, с. 114].

Висновки. Назагал виходить, що й В.Чемерис у своїх творах (додамо ще повість «Я любила Шевченка»), й інші автори не вийшли за «історичні межі» в зображенні ще одного Шевченкового захоплення жінкою, захоплення, яке лишилося тільки в зародку, платонічним, нерозквітлим і по-своєму красивим, таким, що теж «підсвітило» людські грані поета й художника. Переважно таким його відтворено в більшості літературних текстів.

І замість P.S.: У 2019 році з'явився друком роман Олександра Гавроша «Донос» із підзаголовком – «Розгром Кирило-Мефодіївського братства. Психологія зради», в якому автор спробував відтворити «психологію зради» студента Олексія Петрова. Того самого, який зробив донос жандармам про таємну організацію і змовників. Роман здобувся на різні оцінки в критиці, але тут не про це. Звісно, в такому творі не могло обійтися без образу Тараса Шевченка. Образ Тараса в романі доволі цікавий, рельєфний, «живий». Є тут і своя любовна історія, котра, між іншим, за сюжетом, теж вплинула на негідний вчинок Петрова. Останньому, у романі – слабкодухому, але з хворобливими амбіціями, сподобалася аристократична панна «років двадцять п'ять», красуня на ім'я Глафіра (навіть більше – Глафіра Іванівна, як і Псьол, але тут – Ковальська), та виявилось, що в неї не без взаємності закоханий Шевченко, зустрічається з дівчиною. Одначе Глафіра з цього роману постала підступною, зрадливою жінкою, таємною коханкою самого київського генерал-губернатора Бібікова, їх разом і несподівано для себе застає Шевченко. Далі – його реакція в сюжеті: «Шевченка наче окропом облили. Приголомшений, кинув квітку на бруківку і, вхопившись за парашет, повис на руках, а відтак сплигнув із балкона. ... Чашу розбито, дороге миро розлито і змішано з багном. Привітайте мене, бо я вільний!» [2, с. 55].

Вочевидь цілком вигадана історія, до того ж виписана не без певної зображальної штучності. Глафіра, але не та...

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Варвара Репніна. Листи. Публікації. Спогади / уклад. С.А.Брижицька. Черкаси: Видавець О. Третяков, 2020. 496 с.
2. Гаврош О. Донос: роману Київ: ВЦ «Академія». 2019. 176 с.
3. Дарда В. Його кохана: повістю Київ: Рад. письменник, 1964. С. 5–162.
4. Жур П. Літо перше: З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1979. 278 с.
5. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Київ: Мистецтво, 1994. 351 с.
6. Іваненко О. Тарасові шляхи: роман. Київ: «Веселка», 1982. 743 с.
7. Кобзарєва зоря: вірші радянських поетів про Т.Г.Шевченка / упоряд. П.І. Осадчук. Київ: Рад. письменник, 1984. 262 с.
8. Ковтун Ю. Кохані жінки Шевченка: Тарасові музи. Київ: Вид-во «Україна», 2004. 207 с.
9. Козак М. Дано любить, терпіть, страждать...: драма особистого життя Тараса Шевченка. Луцьк: Вид-во «Волинська книга», 2007. 100 с.
10. Легкий З. Тарасові страсті: роман. *Дзвін*. 2006. №3. С. 26–77; №4. С. 33–90.
11. Наумова А., Реп'ях С. Жінки в житті Тараса Шевченка. *Тарас Шевченко у приватному житті: збірник статей*. Київ: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2014. С. 119–152.
12. Реп'ях С. Марево (Т.Г.Шевченко і жінки). Тарасові сліди: Есе. Чернігів, 1993. С. 77–135.
13. Сушинський Б.І. Тарас Шевченко: геній – в самотності: роман-есе. Одеса: Друг, 2006. 464 с.
14. Цвід А. І темнії ночі... І ласки дівочі: роман-перформанс у картинах та етюдах. Кохані жінки Тараса Шевченка. Трилогія. Книга друга. Київ: ТОВ «Видавництво «Прометей», 2017. 368 с.
15. Чемерис В. Тарас Шевченко: сто днів кохання: роман. Харків: «Фоліо», 2017. 347 с.
16. Шагинян М. Тарас Шевченко. Москва: ОГІЗ, 1946. 360 с.
17. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / НАН України, редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. Київ, 2015. Т. 5: П-С. 1040 с.
18. Шевчук В. Син волі: роман у двох книгах. Київ: Дніпро, 1989. 715 с.
19. Щербак Ю. Стіна: Драма. *Сподіватись*: п'єси. Київ: Рад. письменник, 1988. С. 297–362.

РОЗДІЛ 6 ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 811.521

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.33>

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ КАЙДАН: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

THE EVOLUTION OF THE SHACKLES GENRE: FROM THE ORIGINS TO THE PRESENT

Москальов Д.П.,*orcid.org/0000-0003-1856-662X**кандидат філологічних наук,**завідувач кафедри східної культури та літератури
Київського університету імені Бориса Грінченка***Горовська К.В.,***orcid.org/0000-0002-3009-9609**студентка факультету психології, соціальної роботи та спеціальної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка*

Метою роботи є спроба простежити еволюцію японського жанру кайдан та проаналізувати причини появи жанру неокайдан. За результатами виконаної роботи було встановлено, що фантастична традиція японської літератури йде корінням в глибину століть – в міфи, легенди, перекази але ствердився в 17 сторіччі, в епоху розквіту міської культури. Традиція кайдану не переривалася впродовж сторіч, а в 20 сторіччі зазнавши культурно-історичного впливу, зокрема глобалізаційних процесів, трансформувався в «неокайдан», який увібрав всі ознаки сучасності, але зберігає в основі своїй «розповідь про незвичне», страхітливе та надприродне. Поява неокайдану не означала зникнення класичного кайдану, який продовжує існувати паралельно з новим кайданом, іноді перетинаючись із ним та підживлюючись від нього. У неокайдані помітний сильний вплив західних аналогів, але зберігається японський пріоритет психологічної компоненти жаху і напруженого очікування, а також наявність привидів і полтергейстів. В ньому також багато елементів древніх вірувань, духів і монстрів зі старого кайдану, використовуються теми паранормальних здібностей і екзорцизму, передбачення, правда, дещо осучаснені і модифіковані. І загалом, можемо сказати, що у неокайдані присутня велика кількість нової атрибутики однак, як і раніше, в основі японських жажів лежить проникність межі між світом життя та світом смерті.

Компоненти древнього міфу знайшли своє відображення у нових знакових системах, які, не зважаючи на повну, на перший погляд, раціональність, стають могутнім джерелом міфотворчості. А страх, що відіграє ключову роль в кайдані, втілюється у нових механізмах, породжених мінливою сучасною реальністю. Тож неокайдани є своєрідною відповіддю на модифіковані страхи і слугують вони тій самій меті, що і раніше: опанувати страх невідомого за допомогою естетизації жахливого, зняти проблематизацію через створення нової реальності, нехай і вторинним шляхом літературної вигадки.

Кайдан дожив до наших днів і трансформувався в неокайдан завдяки специфіці японської свідомості, що дозволяє сприймати навколишній світ через призму чудесного. І саме кайдан, ставши незмінним явищем японської масової культури, підтримував і консервував ці якості японської душі, формуючи ряд таких особливостей, як міфологізм і анімістичність, цікавість, що штовхає на подолання табу, ірраціоналізм і емоційність, естетизація смерті і навколишнього світу і т.д.

Ключові слова: кайдан, неокайдан, японська література, жахи, хоррор, сецува.

The purpose of the work is an attempt to trace the evolution of the Japanese genre "kaidan", to analyze the reasons for the emergence of the genre "neokaidan" and to characterize its main differences from the classical "kaidan". According to the results of the performed work, it was established that the fantastic tradition of Japanese literature has its roots in the depths of centuries – in myths, legends, tales, but it was established in the 17th century, in the era of the flourishing of urban culture. The tradition of "kaidan" has not been interrupted over the centuries, and in the 20th century, having undergone cultural and historical influence, in particular globalization processes, it was transformed into a "neokaidan", which absorbed all the signs of modernity, but retains at its core a "story about the unusual", features of horror and supernatural.

The appearance of the "neokaidan" did not mean the disappearance of the classic "kaidan", which continues to exist in parallel with the new "kaidan", sometimes intersecting with it and feeding off of it. In "neokaidan", a strong influence of Western analogues is noticeable, but the Japanese priority of the psychological component of horror and tense anticipation, as well as the presence of ghosts and poltergeists, is preserved. It also has many elements of ancient beliefs, spirits and monsters from the old chain, uses themes of paranormal abilities and exorcism, predictions, however, somewhat mod-

ernized and modified. In general, "neokaidan" has a large number of new attributes, but, as before, the basis of Japanese horror lies in the permeability of the border between the world of life and the world of death.

The components of the ancient myth were reflected in new symbolic systems, which, despite their complete, at first glance, rationality, become a powerful source of myth-making. And fear, which plays a key role in the "kaidan", is embodied in new mechanisms generated by the changing modern reality. Therefore, "neokaidan" is a kind of response to modified fears and they serve the same purpose as before: to master the fear of the unknown by aestheticizing the terrible, to remove problematization through the creation of a new reality, even if by secondary means of literary fiction.

"Kaidan" survived to our days and was transformed into "neokaidan" thanks to the specificity of Japanese consciousness, which allows us to perceive the surrounding world through the prism of the miraculous. And it was the "kaidan", becoming an invariable phenomenon of Japanese mass culture, that supported and preserved these qualities of the Japanese soul, forming a number of such features as mythology and animism, curiosity that pushes to overcome taboos, irrationalism and emotionality, aestheticization of death and the surrounding world.

Key words: kaidan, neokaidan, Japanese literature, horror, setsuwa.

Постановка проблеми. Жанр кайдан, який виник насамперед як вид розважальної літератури, є своєрідним «дзеркалом» розвитку японської міфологічної свідомості. З часом він почав впливати на інші літературні жанри, змішуючись з ними і зачіпаючи досить широке коло проблем, тому ознайомлення з творами даного напрямку видається важливим для розуміння літературного процесу в Японії в цілому. Даний літературний жанр і його розвиток можна розглядати як відображення несвідомих психічних процесів, що протікають на фоні історичного розвитку нації та формують тенденції її майбутнього. Виникнення на основі класичного жанру «нового кайдану» вказує на надзвичайну вкоріненість кайдану в японську культуру, при цьому неокайдан виявляється затребуваним в масовій літературі та літературі постмодерну. При цьому, **аналіз останніх досліджень** показує, що, незважаючи на те, що дослідники японської літератури як класичної, так і сучасної так чи інакше торкаються теми кайдану, однак не так багато робіт присвячено безпосередньо дослідженню становлення жанру, причин стійкої популярності жанру кайдан та його зв'язку із масовою свідомістю. Окрім загальних характеристик жанру в контексті опису історії японської літератури, як наприклад у Дональда Кіна, можна виділити статті, присвячені привидам та надприродним явищам в японській культурі (наприклад, К. Росс), та роботи Дуткіної Г. Б., в яких кайдан аналізується як один з ключових жанрів японської літератури.

Завданням роботи є простежити еволюцію японського жанру кайдан та проаналізувати причини появи жанру неокайдан.

Виклад основного матеріалу. Термін «кайдан» (яп. 怪談) складається з двох ієрогліфів – «надзвичайне, дивне, загадкове» і «розповідь», «оповідання». Інакше, «розповідь про незвичайне». Не дивлячись на те, що в народі були досить поширеними розповіді, як то しんびてきなはなし (таємничі розповіді), 怖い話 (страшні розповіді), めずらしいはなし (розповіді про диво-

вижне), проте всі вони не були пов'язані єдиними жанровими рамками. Взагалі фантастична традиція японської літератури йде корінням в глибину століть – в міфи, легенди, перекази. «Чудесне» присутнє в хроніках «Кодзікі» (712 р.), в перших чарівних повістях – «Такеторі-моногатарі» (кінець X – початок XI ст.), «Уцубо-моногатарі» (кінець X ст.), в збірнику дидактичних оповідань «Кондзяку моногатарі» (близько 1120 р.). Але саме проза «сецува» з її потужною «чудесною» компонентою (близькою до «розповіді про незвичайне») представляє особливий інтерес для дослідників кайдану. Недарма ряд композиційних прийомів «сецува» нерідко застосовувався при складанні збірників типу 怪談集 кайдансю.

Особливо актуальними «розповіді про загадкове і жахливе» стали в період Едо (XVII–XIX ст.), коли в Японії зійшли нанівець міжусобиці, і країна опинилась під контролем сьогунату Токугава. У той час Японія була ізольована від решти світу. Жорстка диктатура сьогунату, при якій японцям заборонялося покидати територію своєї країни під страхом смертної кари, а також придушення і подальша заборона християнства, вводили суспільство в стан занепокоєння і страху. Таке становище не могло не знайти відображення в мистецтві.

Жанр кайдан остаточно утвердився на початок років Генроку (1688–1704), що відрізнялися особливо бурхливим розвитком міської культури. Якщо в більш ранніх збірках дидактичної прози сецува «розповіді про чудеса» поєднувалися зі звичайними побутовими замальовками, то тепер починають переважати збірники нового типу – 怪談集 кайдансю («збірники кайданів»), що склалися виключно з «розповідей про незвичайне» (дивних, неймовірних або страшних історій).

Японський дослідник кайдану, укладач тринадцятого «Едо кайдансю» («Збірник кайданів епохи Едо») Такада Мамору вважає, що термін «кайдан» закріпився вже на початку років Кан'ей (1624–1644). Він виділив десять найбільш репрезентативних зразків того часу. Їх можна розді-

лити на три групи, за основною спрямованістю: фольклорний тип, релігійний (буддійський) та літературний (заснований на китайських зразках). У кожному збірнику «кайдансю» могли міститися розповіді всіх трьох типів, і спрямованість збірника визначало те, які саме розповіді переважали [12].

Характерний приклад «фольклорного збірника» – «Тонюгуса» («Розповіді нічної варти», 1677). Укладач-обробник – поет Огіта Ансей. Збірник складається в основному зі «страшних» історій про витівки кішок, лисиць, борсуків, павуків та інших, в основному, зооморфних перевертнів, а також духів, що заявлено вже в самих заголовках оповідань (наприклад, «Як стара кішка стає перевертнем»). Але це не можна вважати казковим матеріалом. Розповіді «Тонюгуса» швидше сходять до праказки або міфологічної билини. Надприродний персонаж описується з надмірністю деталей, зате відомості про головного героя скупі; місце і час події позначаються зі скрупульозною квазідокументальною достовірністю. Так досягається поєднання «історичного» і «міфологічного» часу, «географічного» (реального) і «міфологічного» простору. Виникає закономірне питання: чому професійний поет і письменник звернувся до простонародних вірувань і забобонів? І чому подібного роду література раптом набула широкого поширення у всіх соціальних шарах (незалежно від статусу, віку, статі та рівня освіченості читачів)? Справа в тому, що інтерес до побудованих на фольклорній основі кайданів цілком закономірний для того часу. Пізні середньовіччя для більшості країн було епохою консолідації націй, епохою формування основних рис національної психології, що завжди супроводжувалося підвищенням інтересу до національних коренів. А той факт, що до написання збірок типу кайдансю звернулися професійні письменники, каже про естетизацію древніх вірувань, про відчуження оповідання від власне вірування. Це безумовне свідчення становлення літературного жанру.

До кайданів другого, релігійного типу з буддійською спрямованістю, безперечно, належать збірники типу «Хірагана-бон. Інга моногатарі» («Повісті про карму»). Власне, таких «Повістей про карму» в тритомному «Едо кайдансю» дві. Укладач і обробник – буддійський священник Судзукі Шьосан (1579–1655), який відкидає фольклорну традицію як ересь і прагне підтвердити існування буддійського потойбічного світу описом цілком «реальних» подій, що відбувалися з людьми, які порушили закон Карми. Тут

основна ідея за звичаєм сецува укладена вже в заголовку («Про те, як скнара перетворився в «голодного біса»», «Про те, як якась жінка після смерті перетворюється на змію і обвиває чоловіка»). Для достовірності історія неодмінно прив'язується до певного місця, а в кінці додається клішована фраза: «Люди знали про це достеменно». Нерідко в оповіданнях такого типу зустрічаються вставки з буддійських проповідей, цитати зі священних сутр.

А.Н. Мещеряков зазначає, що «буддійські легенди в середньовічній Японії ще не встигають втратити зв'язок з фольклором ... що буддизм проник в області духовної культури, синтоїзмом ще не освоєні або знаходяться ще в «підсвідомості»... Міфологічне пояснення людини як поняття родового доповнюється буддійським поясненням людини як особистості» [14].

Кайдани фольклорного і буддійського типу літературно недостатньо розвинені і являють собою швидше перехідну форму від запису факту до літератури, хоча і мають уже ознаки літературного жанру, а також родові ознаки жанру кайдан (міфологічна природа героїв, казковість фабули, точна вказівка місця і часу події, суміщення реального і міфологічного простору, установка на достовірність чуда).

Третій різновид – китаїзовані літературні кайдани – вже, швидше, не розповіді, а містичні (страшні) новели. У них присутній розгалужений сюжет, а також психологічні характеристики і описи не тільки головних героїв, а й пейзажів. Кайдан третього типу – переймає риси китайської чарівної новели чуаньці XIV століття, яка до того моменту вже сформувала основні риси літературного канону. Найбільш яскравий приклад новел цього типу – збірник «Ототібоко» («Лялька-талісман»). «Лялька-талісман» являє собою класичний зразок японського механізму культурного запозичення: адаптації на японському ґрунті іншопольованої літературної моделі. Рьої не просто заміняв китайські заголовки на японські (наприклад, «Життєпис Айцін» на «Історію куртизанки Міягіно»), а також імена героїв і географічні назви, а й підшукував японські історичні аналоги китайських легенд. Головне місце в світі нежиті починають займати привиди, домінує мотив злісної помсти принижених за життя жінок. У наступних століттях саме новели про привидів складуть кістяк японського кайдана.

Збірник складається з декількох моторошнуватих новел, написаних більш витончено і літературно, ніж його недавні попередники «Повісті про карму» і «Розповіді нічної варти». Можна

сказати, що це перша спроба записати історії про незвичайні явища осмисленою професійною художньою мовою.

Збірка видатного письменника японського середньовіччя Іхари Сайкаку – «Розповіді зі ста провінцій» 1686 року побудована за класифікацією сецува. Цей твір створено пізніше, ніж наведені вище збірки із зібрання «Едо кайдансю», і свідчить про розвиток жанру кайдан. Факт звернення Сайкаку до теми надприродного говорить про те, наскільки популярний був у ті часи кайдан і яким глибоким був інтерес суспільства до національних традицій. У літературному відношенні – це крок вперед у розвитку жанру. Вже не просто запис факту чуда, а літературна новела. Надприродні персонажі поводяться як звичайні люди. Подібна амбівалентність, а також поєднання вищого і таємничого з «карнавальним» знижує пафос і переводить дію в побутовий план, надаючи дивовижну достовірність (рівноцінну фразі «люди знали про це достеменно»). Іхара Сайкаку підняв жанр містичної новели на більш високий професійний рівень. Завдяки своєму письменницькому таланту і неабияким знанням людської психології, він показав світ виразний, багатогранний, тонкий і привабливий – той, який практично не відрізнити від реального життя.

XVIII ст. відзначене появою генія Уеда Акінарі, чий твори досі не тільки читаються і екранізуються в Японії, але улюблені в усьому світі. Як завжди, поштовхом до чергового витка розвитку кайдану стало зростання інтересу до національних коренів. В умовах погіршення економічного становища країни та сплеску антисюгунських настроїв, а також в результаті «великого голоду» років Теммей активізувалися течії і школи, опозиційні офіційній ідеології, зокрема, «вагаку» («національна школа»), яка закликала до зміцнення національної релігії сінто і вивчення національної культури.

Очікування суспільства знайшли своє відображення в збірнику Уеда Акінарі «Місяць в тумані», який вважається вінцем кайдану і однією з перших йоміхон – книг для серйозного читання. Він складається з 9 новел з елементами всіх трьох згаданих вище типів кайдану. Така, наприклад, легенда «Зустріч в свято хризантем», головний герой якої був убитий боягузливим воєначальником, але виконав свою обіцянку, повернувшись до брата в образі духа.

В новелі «Розпуста змії» мотив пристрасті змії сходить до стародавніх китайських легенд, проте і в японському фольклорі є чимало переказів про змію – господиню водойми – відображення тра-

диційних вірувань в духів-господарів Нусі. Саме Акінарі зумів наповнити звичну схему справжнім драматизмом. Важливо виділити також новелу – «Нічліг в очереті», у якій використаний той же сюжет, що і в новелі «Історія куртизанки Міягіно» Асаї Рьої. В основі обох новел – твір китайського письменника Цюй Ю «Життєпис Айцін». Але Уеда Акінарі ще більш удосконалив механізм культурної адаптації, повністю відмовившись від звичних шаблонів. Американський японознавець Дональд Кін вважав, що Акінарі дійсно вірив в духів і привидів, однак «вирішальними факторами були відточений стиль, правдивий опис характеру і майстерне володіння композицією» [19, с. 257–260].

Кисті Тейшьо належать кілька яскравих збірок адаптацій на японський манер китайської чарівної новели: «Хіцудзігуса» («Латаття», 1706), «Ханабуса дзосі» («Гроно квітів», 1749); «Сігесіге ява» («Пишний луг», 1766). Саме Тейшьо вперше вплітає в канву кайдану мотив сну, в якому відбувається поєднання двох світів, накладення мрії на дійсність. Сон як засіб досягнення одкровення характерний взагалі для середньовічної фантастичної літератури, але особливо – для китайських чуаньці і японських кайданів (так звана література снів – юмегатарі).

Завершує домейдзійський період геній усного оповіді ракуго Сан'ютей Ентю, автор знаменитого «Піонового ліхтаря». Сан'ютей Ентю ввів в традиційну усну оповідь захоплюючий сюжет з авантурною фабулою і, вперше, паралельну інтригу (трагікомічну і комедійно-побутову), наклавши старий китайський сюжет на дві японські легенди. На відміну від «Піонового ліхтаря» Асаї Рьої, він з'єднує реальний і потойбічний світ, використовує сміховий елемент, а також прийом квазівикриття, що підсилює достовірність. По суті, «Піоновий ліхтар» Ентю був своєрідним містком до кайдану ХХ століття.

Серед письменників, які творили в жанрі кайдан в період Мейдзі можна назвати, наприклад, Рюноске Акутагаву, чий оповідання «Муки пекла», «Відьма» та інші входять до золотого фонду світової літератури. Тонка психологічна чуттєвість, емоційність і реалістичність створених ним творів з головою занурюють читача в химерний таємний світ, де поряд з одержимими мистецтвом художниками і підступами лукавої жадібною відьми існує щира непідробна любов між чоловіком і жінкою.

Значний внесок у розвиток жанру вніс також Едогава Рампо – засновник японського детектива. Твори Рампо можна умовно розділити на

дві частини. До першої відносяться детективи в чистому вигляді. Серед них можна відзначити розповіді «Психологічний тест», «Проста арифметика», «Плід граната» і ін. Але межі детективного жанру занадто розмиті – деколи складно сказати, де кінчається раціональний світ і починається світ загадковий, містичний, незбагнений. Таким чином, друга група – це твори, які містять в собі ірреальний елемент. До таких відносяться «Подорожній з картиною», «Людина-крісло», «Пекло дзеркал» і ін.

Простеживши динаміку розвитку жанру можна зробити висновок, що розповідь про загадкове і жахливе через повчання набуває найбільш близької і зрозумілої сучасному читачеві функції – розважальну.

Однак, незважаючи на широке поширення кайдану, з початком епохи модернізації, розповідь про незвичайне» дещо втрачає позиції. Причиною стало бурхливе проникнення в Японію західної культури з її раціоналізмом. У привидів стало непристойно вірити. Проте, західна цивілізація не викоренила кайдан. У 1890-і роки у Японії розцвів романтизм і неороманізм, що підіграло інтерес до естетики кайдану. Значною мірою інтерес до середньовічної літератури прискорив також новий сплеск національної свідомості.

Епоху Мейдзі символічно завершує творчість Ідзумі Кьока. З нього ж починається історія кайдану наступної епохи – Тайсьо. Кьока вважають романтиком мейдзійського періоду в літературі. Йому належать понад 300 новел і п'єс «про незвичайне».

На початку епохи Тайсьо спалахнула яскрава зірка письменника Танака Котаро. Він вважав кайдани одним з найвиразніших жанрів і більшу частину життя присвятив цій темі. Зокрема, він – автор збірок класичних і сучасних японських і китайських кайданів. Танака народився в провінції Тоса (острів Шікоку), і вся його творчість пронизана яскравими мотивами місцевих вірувань і легенд. В силу ізольованості Шікоку того часу від основної території Японії перекази і легенди зберігалися там практично в первозданному вигляді.

Японські літературознавці виділяють дві тенденції в кайданах епохи Тайсьо [20]. Перша – продовження традицій класики жанру. Друга тенденція – трансформація жанру, розмивання його меж. Під впливом захоплень містикою і окультизмом, що прийшли з Європи, з'являються так звані «кайкі сакка» (怪奇作家) – письменники, що створювали містичну літературу. Надзвичайною популярністю користуються переклади західних

письменників, які пишуть в цьому ключі, а також детективна література, в першу чергу Едгара По і Конан Дойла. Атмосфера містики становить основу кайдану, тому ціла плеяда відомих японських письменників звертається до теми надприродного. У їх числі Акутагава Рюноске, Токутоми Рока, Нацуме Сосеки, Йошікава Ейджі, Осарагі Джіро, Кайонджі Тьогоро та інші.

Перед Другою світовою війною, вже в епоху Сьова, їх ряди поповнили Танідзакі Джюн'їтіро, Сато Харуо, Кавабата Ясунарі, Сакамото Анго, Ісікава Джюн (і навіть Мішіма Юкіо), хоча в основному ці автори працювали в рамках історичної прози або в межах «чистої літератури» модернізму. До списку можна додати також Окамото Кідо і Едогава Рампо, які писали «неправильні» («кайдан мейта») детективи, тобто детективи з домішкою кайдану.

Цей новий, «розмитий» кайдан, або «література таємниці» пристосовується до нової дійсності. Хоча і зберігається щось зі звичного – ніч, тьма, місяць, ставок, «садиба з привидами», де, правда, немає вже самих привидів, але з'являється нова атрибутика. Замість берега річки, порослого плакучими вербами, – гранітні набережні; замість паланкінів – трамваї. А також зовсім не властиві класичному кайданові предмети: мікроскопи, біноклі, дзеркала. У більш традиційних «нових» кайданах як і раніше орудує нечиста сила в личині відьом, привидів, навіть перевертнів.

Після Другої світової війни в кайдані стався різкий прорив меж жанру. Високе мистецтво і сфера розваг остаточно дистанціювалися, в результаті чого в післявоєнній Японії розквітла культура так званого андеграунду. Журнали того часу рясніли еротичними і фантастичними розповідями, в тому числі кайданами, в яких домінував мотив похоті. Однак центром «індустрії кайдану» став кінематограф, що стрімко розвивався в ті часи. Провідні кіностудії Японії починають масово екранізувати класику літературного кайдану, в якому переплітаються всі необхідні компоненти успіху – еротика, жах і естетика смерті – безпрограшна комбінація високої якості матеріалу і комерційної вигоди.

У 60-ті та 70-ті роки ХХ ст. відбувається чітке розмежування між старим (класичним) і «новим» кайданом. Однак це не означає, що класичний кайдан завершив свій життєвий цикл. Обидва різновиди жанру існують паралельно, підживлюючи один одного.

Кінець 1960-х – початок 1970-х років чітко розділив Японію «минулу» і Японію «нинішню»: світ вступив в епоху глобалізації. Втім, для Японії

«новий порядок» був цінний не просто сплеском чергової хвилі «культурної інтернаціоналізації», а можливістю створення нового інструменту свого впливу – «японізації» світу. При цьому японські теоретики, крім «японізації» світу, надавали не менше значення «універсалізації» Японії – так само органічному впровадженню в свідомість японців іншокультурних моделей, що було не менш важливо для успішного входження в «новий світ» [22]. Японський кайдан зіграв не останню роль як в «японізації» світу, так і «універсалізації» Японії, в зв'язку з його надзвичайною жанровою привабливістю, чарівністю фольклорного матеріалу і комерційно цінним поєднанням елементів еротики і страху, а також відпрацьованою століттями схемою запозичення іншокультурних елементів. Іншими словами, за останні 50 років японський кайдан, успішно «японізував» світ, а одночасно з цим і сам зазнав необхідну для конкурентоспроможності трансформацію, ввібравши в себе багато західних шаблонів, але зберігши при цьому традиційні родові особливості японського «оповідання про незвичайне».

Висновки. Загалом, можна сказати, що поява неокайдану не означала зникнення класичного кайдану. Тепер він існує паралельно з новим кайданом, іноді перетинаючись із ним та підживлюючись від нього. У неокайдані помітний сильний вплив західних аналогів, але зберігається японський пріоритет психологічної компоненти жаху і напруженого очікування, а також наявність привидів і полтергейстів. В ньому також багато

елементів древніх вірувань, духів і монстрів зі старого кайдану, використовуються теми паранормальних здібностей і екзорцизму, передбачення, правда, дещо осучаснені і модифіковані. І загалом, можемо сказати, що у неокайдані присутня велика кількість нової атрибутики однак, як і раніше, в основі японських жахів лежить проникність межі між світом життя та світом смерті.

Компоненти древнього міфу знайшли своє відображення у нових знакових системах, які, не зважаючи на повну, на перший погляд, раціональність, стають могутнім джерелом міфотворчості. А страх, що відіграє ключову роль в кайдані, втілюється у нових механізмах, породжених мінливою сучасною реальністю. Тож неокайдани є своєрідною відповіддю на модифіковані страхи і слугують вони тій самій меті, що і раніше: опанувати страх невідомого за допомогою естетизації жахливого, зняти проблематизацію через створення нової реальності, нехай і вторинним шляхом літературної вигадки.

Кайдан дожив до наших днів і трансформувався в неокайдан завдяки специфіці японської свідомості, що дозволяє сприймати навколишній світ через призму чудесного. І саме кайдан, ставши незмінним явищем японської масової культури, підтримував і консервував ці якості японської душі, формуючи ряд таких особливостей, як міфологізм і анімістичність, цікавість, що штовхає на подолання табу, ірраціоналізм і емоційність, естетизація смерті і навколишнього світу і т.д.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дуткіна Г.Б. «Душа Японии» в зеркале японского кайдана. *Японские исследования*. 2016. №3. С. 25–41.
2. Едо кайдансю. В 3 т. Т 2. / Такада Мамору. Токіо, 1989. 379 с.
3. Кин Дональд. Японская литература XVII–XIX столетий. Москва: Наука, 1978. 441 с.
4. Японские легенды о чудесах (IX–XI вв.) / за ред. А.Н. Мещерякова. Москва: Медков С.Б., 2018. 224 с.
5. Dutkina G. Internationalization and literature. *Nihon kenkyu. Kyoto kaigi: Kyoto conference on Japanese Studies*. Kyoto, 1994. P. 106–111.

**«ІНТЕРНУВАННЯ» ЯК НОВА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА
У РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ»**

**“INTERNMENT” AS A NEW CULTURAL PRACTICE
IN H. MULLER’S NOVEL “THE SWING OF BREATH”**

Нестерук С.М.,

orcid.org/0000-0002-3766-1713

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри міжкультурної комунікації, теорії,

історії та методики викладання зарубіжної літератури

Рівненського державного гуманітарного університету

У статті актуалізовано табуовану культурою, в другій половині ХХ століття, тему «інтернування» банато-швабських німців у Румунії. Окреслено, що текст роману Г.Мюллер візуалізує приклади «двоголосого дискурсу», причому відображає загальнонаціональні сенси історії та одночасно демонтує їх завдяки мистецькій констеляції минулого. Визначено, що розповідь організована як контраст, котрий перетворюється у знаково-символічне поле, всередині якого перебувають герої. Рівень і значимість поляризованих точок, визначається парами: «не можна втекти/залишитися», «свій/чужий», «життя/смерть», «робота/відпочинок». Мотивний аналіз, використаний у розвідці, допоміг зосередитися на рівневих одиницях, що повторюються, варіюють та переплітаються з іншими мотивами, при цьому створюючи неповторну поетику твору німецької письменниці. У процесі аналізу встановлено, що персуазивна стратегія моделювання образу інтернованого представляє проекцію когнітивної та семіотичної категорії «коло чужих», «коло робітників», «коло військовополонених», «коло ворогів». Дана категорія у німецької письменниці є рухомою, оскільки межі та наповнення категорії визначаються суспільно-політичною практикою переможців.

Вказано, що тактичними прийомами та засобами прагматичного фокусування образу інтернованого стає реалізація трьох стратегій: стратегія створення кола «чужих», стратегія перевиховання «худоби», стратегія глорифікації російського переможця.

Зазначено, що мотив виживання постулює загальну схему конструювання соціальної реальності та включає: адаптацію до умов середовища; пізнання середовища та його правил; зміна поведінки відповідно до правил; розуміння та легітимацію середовища через категорію «наше». Соціальні відносини інтернованих та «переможців» вибудовуються як набори взаємно узгоджених очікувань соціальних процесів. Освоєння соціальності відбувається через поділ свого/чужого та вироблення позиції по відношенню до певних фрагментів суспільного життя.

Роман Мюллер функціонує як набір мотивів, що репрезентують певні сценарії, часто засновані на особистому досвіді, який підпорядковується незалежному та некерованому життю слів. Фрагментарний підхід надає перевагу деталям, рекомбінує їх, і водночас зіставляє складові елементи завдяки традиціям сюрреалізму.

Ключові слова: інтернований, табуований, глорифікація, персуазивна стратегія, «двоголосий дискурс», когнітивна проекція.

The article updates the culturally taboo, in the second half of the 20th century, topic of the “internment” of Banato-Swabian Germans in Romania. It is outlined that the text of the novel by H. Muller visualizes examples of “two-voice discourse”, and reflects national meanings of history and at the same time deciphers them due to the artistic constellation of the past. It was determined that the story is organized as a contrast, which turns into a sign-symbolic field, inside which the heroes are. The level and importance of polarized points is determined by pairs: “can’t escape/stay”, “own/stranger”, “life/death”, and “work/rest”. The motif analysis used in the research helped to focus on level units that repeat, vary and intertwine with other motifs, while creating a unique poetics of the work of the German writer. While analyzing, it was found that the persuasive strategy of modeling the image of the internee is a projection of the cognitive and semiotic category “circle of strangers”, “circle of workers”, “circle of prisoners of war”, “circle of enemies”. These categories are mobile for the German writer, as the boundaries and content of the category are determined by the socio-political practice of the winners.

It is indicated that tactical techniques and means of pragmatic focusing of the image of the internee become the implementation of three strategies: the strategy of creating a circle of “strangers”, the strategy of re-educating “cattle”, and the strategy of glorifying the Russian winner.

It is noted that the survival motive postulates a general scheme of constructing social reality and includes: adaptation to environmental conditions; knowledge of the environment and its rules; changing behavior in accordance with the rules; understanding and legitimizing the environment through the category “ours”. Social relations of internees and “winners” are built as sets of mutually agreed expectations of social processes. The mastery of sociality occurs through the division of one’s own/another’s and developing a position in relation to certain fragments of social life.

The novel by G. Muller functions as a set of motifs representing certain scenarios often based on personal experience, which is subject to the independent and unguided life of words. The fragmentary approach gives preference to details, recombines them, and at the same time juxtaposes constituent elements thanks to the traditions of surrealism.

Key words: interned, taboo, glorification, persuasive strategy, “two-voice discourse”, cognitive projection.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Більшість німецькомовної літератури, яка знаменує собою «східний поворот» у сучасній німецькій літературі, має тематичні зв'язки з комуністичним періодом та зосереджується на застереженнях чи наслідках від злочинів, зловживань. Тексти Г. Мюллер є доказом значущості східнонімецького жіночого досвіду, репрезентують частку суспільної біографії, через яку реабілітують культурні практики та нагадують про вибір релевантних мистецьких рішень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. У зарубіжному літературознавстві про «референтну функцію» книг Герти Мюллер говорять багато. Так, дослідник Лін Марвен, підкреслює, що «зв'язок між життям і листами складний і аж ніяк не означає прямого автобіографізму» [1]. Аналізуючи фрагменти з автобіографічного есе Герти Мюллер 2002 «Чи може література свідчити?» критик акцентує увагу на тому, що німецька письменниця пише через внутрішню потребу зберегти здоровий глузд у важкі часи, коли все здається перевернутим, спотвореним, а також хоче переглянути і краще зрозуміти своє травмуюче існування і, при цьому, вона не забуває про історичні факти, такі як реалії комуністичної Румунії або життя німецької меншини у Банаті [1].

Культуролог Роксана Івашка, розглядаючи екфрасичні елементи у творах Герти Мюллер, звертає увагу на текст як «протиотруту від травми», завдяки чому забезпечується необхідна дистанція для переробки «безпосереднього досвіду» [2, с. 132]. Через екфрасис історія знаходить спосіб відновитися – так розповідається історія сім'ї, майже зруйнованої комуністичним режимом, історія жінки, яка була змушена покинути свій будинок, щоб врятувати своє життя і розум, меншість, відповідальна за злочини Гітлера і клеймо життями, що розплачується за це, а також історію диктатора, що відігравав роль Бога, і установи, яка поставила своїм завданням сіяти жах у житті невинних чоловіків і жінок.

Гострий дискурс невдоволення висловлюваннями Г. Мюллер, її особиста історія публікацій та написання творів, у самій Румунії створюють у літературознавчому середовищі наративи контрверсій. Так, ґрунтуючись на досьє письменниці, історик та літературознавець Крістіна Петреску, пояснює «румунський період» авторки, докладно аналізуючи політичний контекст твор-

чості аж до еміграції у 1987 році. Як показує критикиня, Мюллер відмовилася від співпраці з таємною поліцією, незважаючи на допити та погрози. Подібна поведінка не була звичайним явищем у Румунії. Навпаки, румунський інтелектуал Габріель Лічану стверджує, що «опір через культуру» був марним актом бунту [3].

Докладний аналіз творчості Г. Мюллер представлений у працях українських дослідників: С. Маценко [4], С. Хмельковської [5], Я. Поліщука, С. Варецької Я. Голобородька [6], і т.п. Приміром, С. Хмельковська у статті «Інтерпретація повторів у романі Герти Мюллер «Гойдалка дихання» [5] досліджує основні функції повторів у контексті їхньої прагматичної спрямованості, створення ритму художнього твору та посилення прихованих смислів підтексту. В іншій розвідці, критикиня аналізує процес втрати людиною своєї індивідуальності, перетворення особистості на істоту з тваринними інстинктами в умовах терору та диктатури табірної життя. Дослідниця спробувала розглянути вказану проблему детально через поетику стилю.

Літературний критик Я. Голобородько [6] коротко окреслює основні сюжети-ракурси Г. Мюллер: топос та етносферу народження; перипетії долі; конструкти та пріоритети творчості; історію, Герту Мюллер та Україну. На думку дослідника, кожен із цих сюжетів може становити цілком самодостатній напрямок і одночасно служити необхідною та незамінною складовою у процесі формування повноаспектного образу-портрету [6].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Мюллер, як оповідач, шукає способи порушити та перевершити історію мовчання тоталітарних режимів. У спробах белетризації й перетворення біографічного досвіду близьких людей, спостерігається пошук як індивідуального сприйняття історії, ідентичності, так й опір придушенню, стирання спогадів з позицій реінтерпретації культурної пам'яті.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою статті є розкриття особливостей процесу інтернавання етнічних німців як історичного та літературного сюжету в романі Г. Мюллер «Гойдалка дихання».

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Депортація до Радянського Союзу етнічних німців була результатом реалізації концепції «колективної провини» німців за злочини Другої світової війни, які припису-

валися також етнічному німецькому населенню в Східній Європі. Румунія була і союзником і ворогом нацистської Німеччини. Під керівництвом маршала Іона Антонеску країна приєдналася до Осі 23 листопада 1940 року і разом з армією брала участь у вторгненні до Радянського Союзу, яке почалося 22 червня 1941 року. За підтримки кількох румунських політичних партій, Король Румунії Майкл I здійснив державний переворот 23 серпня 1944 року, внаслідок якого Антонеску та його уряд було повалено. 24 серпня 1944 року король Михайло I підписав перемир'я з Радянським Союзом та приєднався до союзників. Наприкінці війни Радянський Союз вимагав військових репарацій за збитки, завдані нацистською Німеччиною під час кампанії. Після приходу Червоної Армії в Румунію в 1944 році, етнічні німці зазнали переслідувань, і були поділені на дві категорії залежно від їхньої минулої політичної діяльності: колишніх членів нацистських військових організацій відправили до таборів для військовополонених, а ті, хто не проявив політичної активності, заслані до трудових таборів, де виконували суспільну працю.

Однак становище етнічних німців у Східній Європі швидко погіршилося після ухвалення наказу № 7161 Державного Комітету Оборони СРСР від 16 грудня 1944 р., де зазначалося: «Мобілізувати та інтернувати з направленням для роботи в СРСР усіх працездатних німців у віці – чоловіків від 17 до 45 років, жінок віком від 18 до 30 років, що знаходяться на звільнених Червоною армією територіях Румунії, Югославії, Угорщини, Болгарії, Чехословаччини. Встановити, що мобілізації підлягають німці, як німецького і угорського підданства, і німці – піддані Румунії, Югославії, Болгарії та Чехословаччини» [7].

У Румунії інтернування розпочалися 6 січня 1945 р.: було депортовано від 60 000 до 70 000 німецьких цивільних осіб. Проте, завдяки офіційному протесту прем'єр-міністра Румунії генерала Миколи Редеску в 1945 році радянському генералу Виноградову, кілька категорій виключили зі списків: німкені, які одружилися з румунськими чоловіками, промислових робітників, черниць і тих, хто не міг займатися фізичною працею. Коли депортовані (40 000) повернулися до своїх будинків у Румунії, наприкінці 1940-х років, вони опинилися в комуністичній державі, політична та економічна ситуація якої перебувала під пильним наглядом Радянського Союзу. Більше того, під час комуністичних диктатур, як у Радянському Союзі, так і в Румунії, «офіційна історія» надавала перевагу «ідеологіч-

ним механізмам». Невідповідність між кількістю тих, хто виїхав і повернувся, пов'язана зі смертю інтернованих, ранньою репатріацією через хворобу, нещасними випадками на виробництві, а також з переселенням радянською владою до Німеччини та Австрії. Етнічним німцям, які пережили депортацію, знадобилося п'ятдесят років, щоб відкрито говорити про своє важке становище.

Роман «Гойдалка дихання» вийшов у 2009 році і торкнувся теми суперечливої та недостатньо проговореної: інтернування банато-швабських німців як жертв війни. Про історію написання твору Герта Мюллер розповідає у післямові. Вона згадує оповіді своєї матері, яку вивезли на примусові роботи в СРСР. Авторка зізнається, що про депортацію німців довгий час замовчували, говорили лише з родичами та довіреними особами. Це були навіть не відверті розмови, а натяки, бо ці спогади нагадували про фашистське минуле Румунії. Згадує письменниця і поета Оскара Пасіора, котрий пережив радянські табори, добре запам'ятав цей період і вже наприкінці свого життя розповів про події того часу, заохочуючи авторку написати про це. Відомо, що у 2004 році Г.Мюллер разом з Оскаром Пастіором та Ернестом Віхнером відвідали трудовий табір в Новогорлівці. І стан героя, і біографія близьких людей, чи не точно повторюють сюжет роману. Також слід звернути увагу на незвичайне авторство роману, цікаве з поетологічного погляду. Табірний досвід Оскара Пастіора послужив моделлю для сюжету роману, а лінгвістична майстерність Герти Мюллер знайшла своє відображення у формі та стилі. У післямові, що формально залишається поза романним сюжетом, Герта Мюллер говорить про документальні підстави твору: «У січні 1945-го радянський генерал Виноградов від імені Сталіна поставив перед Румунією вимогу видати всіх німців, які проживають у країні для «відбудови» зруйнованого під час війни СРСР. Усі чоловіки і жінки віком від 17 до 45 були відправлені на примусові роботи у радянські трудові табори» [8, с. 403]. «Інтернування в трудові табори» набуло статусу культурної практики, яку легітимізовані переможці сприймали за норму. Констеляція образів «радянського переможця»/«німецької жертви», вимушена депортація етнічних німців, мотив травми німецької меншини, у 80–90 рр. ХХ століття по-новому звучали через конвергентні наративи, які фіксує Герта Мюллер, як представниця другого покоління. Фрагментарно-кумулятивна форма роману описує шлях до табору, табірне життя, і, нарешті, вихід із табору.

Головним оповідачем «Гойдалки дихання» виступає Леопольд Ауберг, сімнадцятирічний етнічний німець, який проживає в Румунії. Вже на початку твору повідомляється, що герой, у січні 1950 року, потрапляє до так званого «російського списку», згідно з яким має їхати «до табору примусових робіт» [8, с. 5]. Невідомо хто складав ці списки, але якщо хтось потрапив до них, то вже викреслити ім'я, відкупитися, або сховатися від патруля з двох поліцейських, «... румуна і росіянина, які зі списком у руках ішли від будинку до будинку» [8, с. 8] було неможливо.

Конструювання соціальної реальності інтернованого почалося з дня, коли Лео залишив батьківський будинок, зафіксувавши час і дату: «Коли патруль забрав мене, була третя година ночі 15 січня 1945-го. Мороз брався за роботу, було мінус п'ятнадцять» [8, с. 13]. Ця подія призводить у рух серію інших подій, котрі змінюють звичне життя оповідача. У той момент юнак прагнув втекти з рідної домівки і цьому було кілька пояснень. По-перше, він хотів потрапити у місце, де його ніхто не знав. Адже герой був гомосексуалістом, таємно ходив на побачення з чоловіками в Ерленпарк чи басейн «Нептун». А це загрожувало в'язницею, примусовими роботами на каналі. «Як мінімум п'ять років, якби хтось мене зловив на гарячому», – зізнається хлопець [8, с. 4]. По-друге, Лео тішився з того, що поїздка до Росії, позбавляє його необхідності йти на війну, «...у сніг, на фронт» [8, с. 7]. По-третє, Ауберг прагнув вирватися з маленького містечка, опинитися подалі від родини, «...навіть якщо це буде табір» [8, с. 7].

У цій та наступних ситуаціях герой чітко фіксує час, бо загроза покарання (смерть) постає як час. Час – це проміжок між уявою та покаранням, це своєрідне наближення до смерті. З введенням часу як образу-поняття, Лео послідовно втрачає власну суб'єктність, особистісну свідомість і набуває «стану без участі». З іншого боку, можна стверджувати, що час у романі описано за допомогою різноспрямованих метафоричних кодів (життя – смерть), і це засвідчує процес входження людини до різноманітних макроісторій.

Освоєння нового статусу відбувається у романі поетапно. Зі структури тексту можна зробити висновок, що цей процес індивідуальний і близький до вже існуючої схеми в «табірній прозі». Приреченість та неминучість існування інтернованого підкреслюється непомітним і неакцентованим у сюжеті мотивом поїздки-подорожі. В іншій ситуації поїздка, безперечно, стала б відправною точкою для відкриття нового світу.

У ситуації інтернування подорож встановлює перше зближення з Іншим. Міфопоетичною основою мандрівки стає ритуал переходу, шлях від символічної смерті до нового народження. Оскільки Лео є переміщеною особою в країні, яка його приймає, то під таким кутом зору він аналізує процес подорожі, і країну призначення. Герой констатує, що дорога була довгою, зайняла 12 чи 14 днів. Поїзд їхав без зупинок, потім годинами стояв десь, але людей із вагонів не випускали. «Двері вагона були запломбовані ззовні. Чотири рази їх відчиняли, відсуваючи на спеціальних колесах. Ми все ще були на румунській території, двічі нам закидали у вагон розполовинену вздовж козу» [8, с. 20]. Наявність оповідацьких «фігур», пов'язаних з дієсловами руху, пояснюються тим, що вони є «технічними» засобами наративу, і зумовлені особливостями часо-просторового мислення й мови героя. Завдяки метафорам руху авторка маніфестує «нестабільність», мінливість, незавершеність процесу, чим апелює до уяви читача. Амбівалентність опису руху та обіграння семантики «полону» підкреслюється фрагментарними мазками: у вагонах – чоловіки та жінки, старі та молоді, говорять і мовчать, їдять і сплять. Драматизм (або трагізм) подібного співіснування в поїзді позначений тим, що від нудьги чоловіки пили горілку, жінки співали пісні, «а коли подорож перетворилася на звичку, то тут, то там почалися залицяння» [8, с. 16–17]. Стани сп'яніння і веселощів, стають засобами самозбереження, захисту й способами співіснування депортованих людей. Помітно, що подорож як подія, пов'язана з емоційною напруженістю (говорили, мовчали, їли), актами колективної творчості (напивалися, співали пісні), ритуалістичними практиками (залицялися). Амбівалентні образи руху емблематизують наративну стратегію провокації – людина за будь-яких обставин зберігає здатність до гри. Разом з тим варто звернути увагу й на той факт, що у ході подорожі усі перезнайомилися, звикли один до одного. Як висновок: життя в поїзді стає інертним, оскільки порядок ритуалістичних компонентів освоєний. Однак у емоційному плані всі були щасливі та безтурботні, тому що їх досі «не поставили до стіни і не розстріляли, як це обіцяла нацистська пропаганда вдома» [8, с. 19].

Інший мотив-тема, «цеппелін», постулюється як стійкий патерн поведінки в табірних умовах. У загальному просторі любовного досвіду в'язні здійснюють тілесну взаємодію, яка забезпечує порозуміння та злиття пізнавальних горизонтів: «...у цеппеліні кохання було безтурботним,

хіба що білий прапорець треба було то підіймати, то опускати» [8, с. 125]. Жінкам не соромно втрьох-чотирьох ходити на побачення до німецьких військовополонених. Ці побачення відбуваються за фабрикою, просто у траві. А щоб до них ніхто не наближався, учасники дійства вивішували білий прапорець. Як зазначає авторка, ситуація колективної емоційної залученості в'язнів до «цепелінну» забезпечує: групову солідарність; генерування емоційної енергії; створення символів та моральних правил. З іншого боку, репатріантам не соромно кохатися в загальному бараку, на нарах під ковдрою. Бо в ході інтерактивного ритуалу «цепелінну» індивіди створюють загальний настрій і досягають стану синхронізаційної активності.

Примусова праця, яка виходить за межі нормальної темпоральності, для оповідача, що згадує табірне життя, травматична. З одного боку, присутність табору проявляється через шістдесят років у припиненні примусу до їжі. З іншого, нав'язливе бажання пам'ятати і, тим більше, пам'ятати проти своєї волі стає подвійним примусом (їжа/спогад): оповідач змушений письмово зафіксувати табірне життя та табірний досвід. Однак наявність табору в житті після табору запускає процес «брехливого свідчення», «внутрішнього фіаско», і вказує на нездатність обробити, письмово зафіксувати пережитий досвід інтернованого. Те, що не вдалося зробити головному герою, Леопольду Аубергу та Оскару Пастіору, у своїй літературній творчості, Герті Мюллер вдається лише побічно. Бо вона спостерігає, як травматичний досвід і неможливість перетворити цей досвід на зв'язну розповідь, відображаються в особистості оповідача (сама письменниця говорить про «сирі нотатки», які вона робила під час зустрічей з Пастіором).

Амбівалентне положення депортованих засвідчують символічні деталі (тасьми, онучі, шматки мила гудзики), що потрапляють у поле зору героя/наратора. Всі вони свідчать про відстібуння героїв від реальності. Вибір елемента як оптичного інструменту демонструє обмеженість погляду ув'язнених, своєрідну замкнутість, оскільки погляд натикається на погляд. Тим самим авторка метафорично встановлюються межі людського зору. У той самий час, оптичні «об'єкти» можуть інтерпретуватися як знаки наративної техніки всього роману, у якому історія хіба що «відстібунється» від традиційного канону. Техніка «відстібуння», тобто асоціативної розповіді, підтверджує, що інтернований – не людина, не особистість, він – робоча сила, худоба.

Персуазивна стратегія моделювання образу інтернованого представляє проєкцію когнітивних та семіотичних категорій «коло чужих», «коло робітників», «коло військовополонених», «коло ворогів». Дана категорія у Герті Мюллер є рухомою, оскільки межі та наповнення категорії визначаються суспільно-політичною практикою переможців. Крім цього, тактичними прийомами та засобами прагматичного фокусування образу інтернованого стає реалізація трьох стратегій: стратегії створення кола «чужих», стратегії перевиховання «худоби», стратегії глорифікації російського переможця.

Творення кола «чужих» реалізується у певній послідовності, і формується через добір, оцінку та перетворення сигналів ззовні. Центральне місце посідає образ самого себе (самоусвідомлення) та іншої людини: зовнішній вигляд, поведінка, вчинки, спосіб життя, думки та почуття. Моделювання та диференціювання образу «іншого» текстово фокусує сенс «суперництва». Приміром, у таборі живі повинні дбати про себе, про те, як вижити: «роздягнути його, поки він ще не застиг і поки ніхто інший не присвоїв собі одяг. Треба забрати з-під подушки його заощаджений хліб, поки цього не зробив хтось замість тебе. Усе це – наша метода скорботи. Коли за мерцем прийдуть до барака, для табірнього керівництва не повинно залишитися нічого, крім самого тіла» [8, с. 199]. Перехід у статус «чужих» зумовлений процесом «уривання» безплатного заради власної вигоди. Герой згадує, як Тур Прикуліч і Беа Цакель впродовж трьох років збирали одяг, продавали його на ринку, а гроші ділили з Шиштваненовим. Таким чином, «свої» (адже Тур і Беа теж депортовані на роботи) грабували «своїх».

Тактика глорифікації російського переможця акцентовано пов'язана з перевихованням депортованих: облаштуванням «культурного відпочинку», танців, демонстрацією фільмів та новин, пропагандою здорового тіла. Одним із центральних актантів інтриги є персонаж-агітатор (лектор), а центральним епізодом – колективна вистава «культурного відпочинку». Стратегія російського переможця не оминула й пропаганду фізкультури (табірники її називають «фрунткультура»). Лекції про її дію читають депортованим, а самі заняття перетворюються у процес «радянзації» винуватців, легітимації нових цінностей, атрибутування соціалістичного дискурсу. Цікавою виглядає тактика магніфікації агресії «переможця»: вона зосереджена на «розширенні» масштабів дій та «глобалізації» «винних жертв». Як наголошує Лео, за всяку провину інтернованих карають,

наче злочинців, які сидять у в'язниці. А постраждати можна за погано чи неправильно виконану роботу; за те, що в неділю вранці, коли вартові після суботньої пиятики ще хочуть спати, вийдеш з барака в туалет; за записи.

Реалізація трьох стратегій актуалізує різні екзистенційні «установки» оповіді: підпорядкування ідеологічній нормі, рольове самоствердження, конвергентна взаємодія. Ідеологічна складова є важливим моментом відмінностей німецьких інтернованих та російських місцевих жителів. Кожен з них має свій еталон вождя. Для росіян – це Сталін, портрети якого висять у кабінетах в адміністративних бараках, а голос звучить з мегафонів. Для німців – Гітлер. Лео Ауберг згадує, як із початком війни його сусіди, родичі, вчителі «йшли на війну до румунських фашистів або до Гітлера» [8, с. 51]; батько, слухаючи новини з фронту, стежив за перемогами, а мати і тітка Фінні мріяли, «подарувати фюреру дитину» [8, с. 86].

Стратегія перевиховання худоби відображає тенденцію до зближення антагоністичних груп. Позиціонування двох світів («жертви/переможця») моделює трансформацію можливого зближення. Адже люди, які живуть у таборі (як інтерновані, так наглядачі), страждають від голоду, змушені старіти, деградувати, мати однакові зачіски. Конвергентна взаємодія німців

та росіян, як спадкових ворогів, проявляється й у роботі. Лео Ауберг згадує, як за табором збудували село для росіян. З Фінляндії було завезено будиночки з готових дерев'яних частин. До них додавались докладні описи монтування. Але під час розвантаження (через недбалість російських робітників) все сплуталося, і ніхто вже не знав, що до чого слід прикручувати. Відтак, зведення будиночків перетворилося на катастрофу, бо деталей або не вистачало, або їх було забагато, або просто не те, що потрібно. Система наративних парадоксів створює основу сюжетної побудови (включення анархічних елементів, порушення подійної послідовності, вставних епізодів, що породжують суперечливу сюжетну інформацію).

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Отже, текст роману Г. Мюллер візуалізує приклади двоголового дискурсу, тобто відображає загальнонаціональні сенси історії та одночасно демонтує їх завдяки мистецькій констеляції минулого. Така авторська стратегія забезпечує розщеплення оповідального дискурсу на неофіційно-викривальну та офіційно-закостенілу версію. Руйнуючи парадигми табірної життєвої, письменницької створює новий погляд на виправно-трудова табори та сам процес інтернування. Перспективи подальших розвідок вбачаємо у дослідженні соціологізованої прози німецької письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Marvin Lyn «In allem ist der Riß»: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages' *Modern Language Review*. 100 (2005). P. 396–411.
2. Brigid Haines «The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature» *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*. Vol. 16. №. 2. P. 130–136.
3. Cristina Petrescu When Dictatorships Fail to Deprive of Dignity: Herta Müller's 'Romanian Period' in Herta Müller: Politics and Aesthetics, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2013, P. 58 URL: https://www.academia.edu/13786711/HERTA_M%C3%9CLLER_HISTORY_TOLD_THROUGH_EKPHRASIS (дата звернення: 30.11.2022).
4. Маценка С.П. Літературна «бездомність»: Відмова від ідентичності у творах Герти Мюллер *Наукові праці*. Випуск 152. Том 164. URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/179632> (дата звернення: 30.11.2022).
5. Хмельковська С. В. Інтерпретація повторів в романі Герти Мюллер «Гойдалка дихання» URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/xmlui/bitstream/handle/123456789/1165/%D0%86%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%9F%D0%A0%D0%95%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF%20%D0%9F%D0%9E%D0%92%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%86%D0%92.pdf?sequence=1> (дата звернення: 30.11.2022).
6. Голобородько Я. П'ять дослідницьких сюжетів *Вісник НАН України*. 2009. № 2. С. 55–60.
7. Режимні установи інтернованих в Українській СРСР повоєнного періоду URL: http://npu.edu.ua/ebook/book/html/D/iio_kdsd_radyanskui_viiskovui_polon_v_Ykraini/60.html (дата звернення: 31.03.2022).
8. Мюллер Г. Гойдалка дихання: роман / Г. Мюллер ; пер. з нім. Н. Сняданко. Харків: Фоліо, 2011. 404 с.

**ОСОБЛИВОСТІ УСВІДОМЛЕННЯ ПЕКЛА
У «БОЖЕСТВЕННІЙ КОМЕДІЇ» ДЕНТЕ АЛІГ'ЕРІ
Й У СЕРІАЛІ «ГРА В КАЛЬМАРА»**

**THE PECULIARITIES OF HELL CONCEPTUALIZATION
IN “DIVINE COMEDY” BY DANTE ALIGHIERI
AND SERIES “THE SQUID GAME”**

Пікун Л.В.,

orcid.org/0000-0002-3072-2173

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської філології*

Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Коваленко Г.В.,

orcid.org/0000-0002-6187-1999

студентка III курсу філологічного факультету

Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Стаття присвячена аналізу морально-етичної проблематики пекельних випробувань, котрі руйнують внутрішній психологічний світ людини під впливом скупості та марнотратства у творах Данте Аліг'єрі «Пекло» з «Божественної комедії» та серіалу «Гра в кальмара» Хван Дон Хьока. У статті висвітлюються спільні формальні й змістові аспекти творів.

«Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, а особливо її частина «Пекло» увійшла в культуру кінця ХХ – початку ХХІ століть і набула різноманітної творчої інтерпретації окремих образів твору, персонажів, їх ініціальних випробувань, художнього часу та простору, картини світу тощо. Сучасну культуру приваблюють архетипові й видовищні образи та поступ особистості від страждання до уявного щастя. Підґрунтям для компаративного аналізу творів є те, що обидва твори мають зв'язок із масовою культурою. Жанр комедії у середньовіччя позначав низький стиль і належав до масової культури. Адресатом твору був пересічному читачу, адже «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі написана тосканським діалектом розмовної мови, а не латиною, мовою еліти. Південнокорейський серіал «Гра в кальмара» Хван Дон Хьока став одним із найпопулярніших у 2021 році. Це яскравий приклад масової культури, котрий набув усесвітньої слави. Головні герої двох творів на початку сюжету змальовані у середньому віці та виявляються в однакових обставинах, адже втратили своє місце в суспільстві: роботу, засоби до існування та родину. Вони погоджуються піти в невідоме для них місце, аби вийти зі скрутного становища і за допомогою сну потрапляють у потойбічний світ, який утверджується як гранична реальність. В обох творах це пекельне середовище, котре виникає як наслідок етичного випробування й змальовується як унікальне творіння автора (Данте Аліг'єрі та Хвана Дон Хьока) на основі переосмислення традицій і власного досвіду митарств і душевних мук. Пекло в цих творах змальовується в порядку гротескної образності властивій тій епосі, якій належить твір. В обох творах провідною думкою є те, що смерть і відродження не віддільні, а пекло і його кола – це те, через що треба пройти до символічного повернення до життя, маючи досвідченого поводири поважного віку, але далі їй доведеться рухатися самостійно, або стати поводитирем для інших.

Ключові слова: морально-етична проблематика, масова культура, архетиповий образ, гротеск, пекло.

The article is devoted to the analysis of the moral and ethical problems of hellish trials, which gradually and progressively destroy the inner psychological world of a person under the influence of avarice and extravagance in “Inferno” from “Divina Comedy” by Dante Alighieri and Korean survival drama “Squid Game” by Hwang Dong-hyuk. The article highlights the common formal and substantive aspects of these artworks.

“Divine Comedy” by Dante Alighieri, and especially “Inferno” is a part of contemporary culture and has gained various creative interpretations of separate images, characters, their initial trials, artistic time and space, worldview, etc. Present-day culture has been attracted by archetypal and spectacular images and personal development from suffering to imaginary happiness. The basis for a comparative analysis of these artworks is that both pieces originate in mass culture. The comedy genre in the Middle Ages denoted a low style and belonged to mass culture. The addressee of the artworks are the average readers. “Divine Domedia” by Alighieri was not written Latin but in the Tuscan dialect of the colloquial language. The South Korean series “Squid Game” by Hwang Dong-hyuk is the most-watched drama in 2021. It is a vivid example of mass culture, which has gained worldwide fame. The main characters of the two artworks at the beginning of the plot are in their middle age and find themselves in the same circumstances because they have lost their social position, job, means of livelihood, and family. They agree to go to an unknown place to get out of their predicament, and during a

dream, they enter the other world, which is established as the ultimate reality. In both works, this is a hellish environment that arises as a result of an ethical test and is depicted as a unique creation of the author (Dante Alighieri and Hwang Dong-hyuk) based on the reinterpretation of traditions and their own experiences of suffering and mental torment. Hell in these artworks possesses grotesque imagery characteristics of the author's historical stage. These pieces have the common central idea that death and rebirth are not separate, and hell and its circles are what one must go through before a symbolic return to life, having an experienced aged guide, but then he should move on his own, or become a guide for others.

Key words: moral and ethical issues, mass culture, archetypal image, grotesque, hell.

Постановка проблеми. Ліро-епічну поему Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» та серіал «Гра в кальмара» відділюють століття, вони різняться за видом і формою мистецького втілення та глибиною концептуального наповнення. Однак, спільною для вказаних двох творів є порушена морально-етична проблема пекельних випробувань, яка поступово руйнує внутрішній психологічний світ людини.

Аналіз останніх досліджень. «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі ввійшла у скарбницю світової літератури й дотепер викликає інтерес у вчених, письменників, читачів, розробників і виробників комп'ютерних ігор. У науковому плані сучасні дослідження звертаються до проблем ініціального шляху головного героя [12], кроскультурних і міждисциплінарних досліджень твору Данте Аліг'єрі з іншими творами мистецтва [5; 4; 3; 9; 15; 16]. Згідно з дослідженнями українських та закордонних науковців, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі увійшла в сучасну культуру. На переконання О.С.Афоніної та В.О.Лебедева, мистецтво XXI століття привнесло свої інтерпретації твору Данте Аліг'єрі [3; 9].

Вебсеріал «Гра в кальмара» набув неоднозначних оцінок в українському інформаційному просторі. Переважають негативні й застережливі оцінки цього популярного фільму через його можливий негативний вплив на невідготовленого глядача [11; 10]. Цей витвір сучасної масової кіноіндустрії також привернув увагу іноземних науковців. Н.Сірегар аналізує та оцінює вплив цього фільму на глядачів різних вікових груп [17]. Група дослідників на чолі з Бакдйатул Мукаррома здійснила аксіологічний аналіз серіалу в межах проблем покоління Z [15]. Учені пенсільванського університету дослідили вебсеріал «Гра в кальмара» як матеріал для навчання теорії гри [18].

Формулювання завдання. Порівняльний аналіз італійської поеми Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» та південнокорейського вебсеріалу «Гра в кальмара» з огляду вивчення морально-етичних проблем і колізій людей, котрі потрапили у місце, де вони страждають від нестерпних умов і катувань, здійснюється вперше.

Подана наукова розвідка спрямована на визначення спільних формальних і змістових площин

творів у висвітленні проблеми морально-етичної та психологічної деградації людської душі під впливом скупості та марнотратства.

Виклад основного дослідження. «Божественна комедія» є прикладом класичного твору, у якому проблема скупості та марнотратства посідає окреме місце – цим гріхам присвячене четверте коло пекла. За часів Данте Аліг'єрі твір, який він назвав «Комедія» був близький до творів масової культури й адресувався пересічному читачу. Комедія за Арістотелем була спрямована на зображення всього поганого в людині [1, с. 46]. У добу середньовіччя «комедія» означала низький стиль, а «трагедія» – високий. Комедія Данте Аліг'єрі написана розмовною мовою та тосканським діалектом, а не латиною, і розповідає не про богів та героїв, а про приватне життя особистості. Поема починається описом почуттів головного героя, який втратив орієнтири у житті через сумні обставини життя, його потрапляння до пекла і чистилища і закінчується його просвітленням у раю, отриманням знання та сили. За життя автора поема користувалася надзвичайною популярністю. Слава поета поширилася за межі Італії та почала завойовувати європейський світ. У 1373 році в рідному місті Данте було створено публічні кафедри для пояснення поеми [2, с. 8], адже на думку В.О.Лебедева, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі виявляється квінтесенцією уявлення про досягнення цивілізації та про людину [9, с. 151].

Серіал «Гра в кальмара», у якому також знайшли віддзеркалення проблеми злочинства, жадібності й надмірної витрати грошей, став одним із найпопулярніших у 2021 році. Це яскравий приклад масової культури сьогодення, який є потужним засобом впливу на суспільство. Він викликав шквал емоцій і вражень у глядачів, а завдяки «вірусному» поширенню соціальними мережами набув усесвітньої слави.

Головні герої двох творів на початку сюжету змальовані у середньому віці та виявляються в однакових обставинах, адже втратили своє місце в суспільстві. Головний герой серіалу «Гра в кальмара» Сон Кі Хун, як і герой поеми Данте, переживає важкі часи. Він втратив роботу, засоби до існування та родину. Змінити своє становище героям заважають як зовнішні соціально-полі-

тичні, так і внутрішні чинники. Данте Аліг'єрі змалював ці перешкоди алегорично у вигляді трьох хижаків – леопарда, лева та вовчицю, котрі уособлюють людські спокуси та пороки: брехню, пихатість та егоїзм. Через безвихідь на межі відчаю Сон Кі Хун погоджується на пропозицію незнайомця піти в незнайоме йому місце, аби спробувати змінити своє життя на краще.

У поемі Данте Аліг'єрі й у серіалі світ, у якому опиняються герої, унаочнює деяке неприродне потойбіччя. У «Божественній комедії» пекло знаходиться на землі та має вигляд воронки, яка складається з дев'яти кіл. Існує два рівні пекла: верхній, у якому гріхи підпадають під поняття «нездержливість» (2–5 коло), і нижній, де гріхи засновані на «тваринності» (6–9 коло) [13, с. 81–82]. Чим важчий гріх людини, тим нижче падає її душа крізь воронку й отримує важче покарання. Якщо Данте Аліг'єрі розділяє грішників за трьома рівнями пороку («... три образливі для неба риси: нездержливість, злобність та ярку тваринність» [6, с. 71]), то у серіалі всі потрапляють в однакове пекельне становище, яке поступово розкриває та вияскравлює їхні пороки.

У серіалі «Гра в кальмара» учасники потрапляють на невідомий острів, який умовно знаходиться по той бік світу, адже про нього не знає ніхто, крім організаторів і запрошених гостей. Це ізольований острів, оточений безкраїм океаном і відірваний від решти світу.

Можна погодитися з твердженням В.О. Лебедева, що тема пекла, розкрита італійським письменником Передвідродження, активно запозичується й переосмислюється у сучасному культурному середовищі [9]. Початок «Божественної комедії» схожий на сон, на це вказують такі рядки:

«Недобре тямлю, як постав цей схов,
Бо сонність так оволоділа мною,
Що з певної дороги я зійшов» [6, с. 23].

Але, попри те, що подорож Данте має вигляд сновидіння, потойбічний світ утверджує себе як найвищу реальність. Цей світ у поемі Данте Аліг'єрі постає навіть більш живим, ніж звичайний, завдяки винятково реалістичній, точніше сюрреалістичній образності [7, с. 80].

У серіалі подорож Сон Кі Хуна та інших майбутніх учасників на невідомий безлюдний острів теж відбувається у стані сну. Усі випробування відбуваються у закритій ігровій зоні, яка була створена для цієї мети. Однак, їх подальші випробування стають не видінням, а проявом жорстокої реальності. Варто зазначити, що «потойбічний» світ у серіалі представлений яскравим і барви-

стим на відміну від звичайного, який виглядає сірим і похмурым. У «Божественній комедії» і густий ліс на початку поеми, і пекло змальовані темними й похмурими. В обох творах пекло, або пекельне середовище постає як етична проблема та запит і виявляється унікальним творінням автора (Данте Аліг'єрі та Хвана Дон Хьюка) на основі переосмислення традицій і власного досвіду митарств і душевних мук. Пекло в цих творах змальовується в порядку гротескної образності властивій тій епосі, якій належить твір.

У «Божественній комедії» Вергілій говорить Данте про три основні риси, які узагальнюють людські гріхи:

«Згадай-но краще, з пам'яттю зберися,
Що в "Етиці" твоєї було в рядку
Про три образливі для неба риси:
Нездержливість, злобність та ярку
Тваринність? ...» [6, с. 71]

Грішники четвертого кола Пекла – скупці й марнотратники – відносяться саме до поняття «нездержливість». Скупці не можуть стримати бажання мати більше, ніж є і більше, ніж потрібно, а марнотратники не здатні втриматися від зайвих та безглузких витрат. Подорожуючи пеклом, Данте спостерігає, як покарані штовхають вантаж, а потім, зіштовхнувшись один із одним, вертаються назад кричачи «Чого їх кидати?», «Чого збирати?» [6, с. 51]. Так автор «Божественної комедії» показує, що ті, хто протягом усього життя накопичують гроші або, навпаки, марно витрачають їх, займаються безглуздою справою, адже це вічне заняття, яке не має кінцевої мети. Скупий упродовж усього життя економить гроші, береже майно, не користуючись перевагами й відповідно витрачаючи сенс цієї справи. Марнотратник, витративши все, що мав, змушений знову добувати гроші або майно, щоб потім знову все втратити. Питання, які задають грішники зіштовхнувшись, указують на те, що люди самі не усвідомлюють, навіщо вони розкидаються грошима чи всіляко заощаджують їх. Для тих, хто знаходиться в четвертому колі, Данте Аліг'єрі обирає таке покарання: «Бо ті, хто зле збирав, хто тратив зле, – приречені на чвари проклятуші...» [6, с. 52]. Він наголошує на тому, що дари Фортуни спонукають людей до сварок і бійок, позбавляючи їх спокою. Скупці та марнотратники знаходяться у полоні своїх пристрастей до накопичення та витрат і самі позбавляють себе можливості по-справжньому насолоджуватися життям. Саме тому у четвертому колі пекла грішники змушені виконувати нескінченну роботу і страждати від постійних суперечок.

Проблема жадібності та марнотратства також простежується в сучасному південнокорейському серіалі «Гра в кальмара». Майбутні учасники потрапляють у гру з різних причин, але заради однієї мети – виграти велику суму грошей. У фільмі кожна гра – це боротьба життя і смерті, а кожна померла людина перетворюється на грошовий приз для тих, хто вижив. Після першого випробування, у якому загинуло більш ніж половина гравців, учасники вирішили покинути гру, але невдовзі всі повернулися, навіть ті, хто на початку були категорично проти продовження. Усіх захопило бажання здобути гроші. Упродовж гри можна спостерігати зміну поведінки людей, їх душевне спустошення та падіння. Саме це і сталося з учасниками. Вони підставляли тих, з ким встигли потоваришувати, влаштовували бійки та навіть намагалися вбити суперників. Під час гри з кульками Сон Кі Хун переміг, скориставшись провалами в пам'яті свого суперника, Чхо Сан Воо також отримав кульки за допомогою обману, що демонструє послаблення моральних якостей гравців, зокрема почуття справедливості. Вергілій пояснює головному герою Данте Аліг'єрі таку поведінку, описуючи четверте коло пекла:

«Ти бачиш, сину, як скороминущі
Дари Фортуни чинять людям зло,
На бійки спонукаючи найдужчі» [6, с. 53].

Це можна спостерігати в епізоді, де Чан Док Су разом з частиною гравців уночі нападає і вбиває інших, що свідчить про жорстокість, яку породжує жадібність. Перед фінальною грою Чхо Сан Воо вбив поранену Кан Се Бек, підступно позбувшись конкурентки. Це ще раз підкреслює, що через скупість і бажання заволодіти грошима людина готова на все і при цьому не зважає на жодні перепони.

Отже, жадібність руйнує людину, позбавляє її більшості позитивних рис і штовхає на підступні справи й злочини. На прикладі героїв серіалу можна переконатися, що людина, охоплена жадібністю, може завдати шкоду не тільки собі, а й іншим, адже бажаючи збільшити статки, накопичити гроші, захопити чуже майно, людина керується лише власними інтересами та часто не зважає на наслідки. Поведінка гравців також підтверджує, що скупість поєднує в собі різні пороки, вона охоплює жорстокість, заздрість, підступність, несправедливість, байдужість та низку інших вад, які позбавляють людину можливості повноцінно жити. Розум скупаря завжди знаходиться в стані неспокою, бо всі думки зосереджені на можливості здобути більше, ніж є зараз, привласнити чуже.

У Данте Аліг'єрі стражем скупарів і марнотратників є Плутос – бог багатства. В античній культурі його зазвичай зображували у вигляді сліпого старого або юнака, що тримає в руках ріг достатку. У поемі Данте він постає товстогубою злою потворою, яка охороняє вхід та слідкує за грішниками. У серіалі гру очолює надзвичайно багата людина, яка ховає обличчя за маскою у вигляді сови, що є символом мудрості та берегиною багатств. Організатор – О Іль Нам – знаходить спільне між людьми, у яких зовсім немає грошей, і тими, у кого їх так багато, що вони не знають на що їх можна витратити: для всіх них життя не має сенсу. Часто заможні люди перетворюються на марнотратників, але витрачаючи гроші, вони не відчують насолоди від отриманого. Для них усе нецікаве й нудне, адже здається, що в них усе є. Маючи можливість придбати будь-що, вони втрачають смак життя, яке стає одноманітним і часом нестерпним. У цьому і полягає одна з найголовніших проблем марнотратників.

Влаштувавши ігри, О Іль Нам запросив VIP-гостей – дуже заможних людей, які хотіли урізноманітнити буденне життя. Вони спостерігали за змаганнями, робили ставки, а коли їх фаворит помирав, спокійно обирали нового. Для них учасники були іграшками, черговою розвагою, яка повинна їх розвеселити. Це демонструє байдужість, легковажність і жорстокість марнотратників. Вони втратили можливість співчувати й натомість стали егоїстами, які готові жертвувати життям інших людей заради власних забаганок. Для них припиняє існувати поняття людяності, воно замінюється бездушністю та безсердечністю.

Аналізуючи головних героїв поеми та серіалу, можна виявити суттєві відмінності в причинах, які підштовхнули їх до подорожі іншим невідомим світом. Це своєю чергою дає можливість простежити взаємозв'язок мотиву й результату. Данте – герой поеми – хоче розібратися в проблемах буття, досягнути істини й пізнати себе. У цьому йому допомагають спочатку Вергілій, а потім Беатріче, які дають можливість поглянути на світ зовсім з іншого боку, зазирнути в душі грішників і праведників та зрозуміти, якою може бути людина. Данте під час подорожі є спостерігачем, якому наприкінці вдається усвідомити, що таке Рай.

Головний герой серіалу Сон Кі Хун приймає рішення взяти участь у грі під тиском складних обставин, його метою є отримання грошового призу. Він вірить у те, що здобуті гроші допоможуть розв'язати його проблеми. На відміну від

Данте, Сон Кі Хун є активним учасником ігор і самостійно бореться за перемогу. Хоча час від часу можна помітити допомогу О Іль Нама, який спостерігавши за змаганнями вирішив приєднатися до гри. Для головного героя, як і для інших учасників, гра стала справжнім пеклом. Якщо в «Божественній комедії» грішники відбували вічне покарання, то в серіалі гравці змагалися за життя, проходили випробування і страждали. Сон Кі Хун, якому вдалося перемогти і виграти величезну суму грошей, покинув острів і повернувся додому. Проте це не означає, що він зміг покинути пекло, у якому провів стільки часу. Головний герой став заручником цієї гри, він не зміг повернутися до колишнього життя і має намір знову потрапити на острів. Тепер Сон Кі Хун знаходиться у вічному полоні, так само як грішники четвертого кола пекла.

Висновки. «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі стала твором, який увібрав в себе уявлення про людину, порок, пекло як Підсумовуючи вищезазначене, необхідно зауважити, що, хоча «Божественна комедія» і «Гра в кальмара» розділені значним часовим проміжком, проблема скупості та марнотратства знайшла віддзеркалення в обох творах. У вебсеріалі «Гра в кальмара» прочитається та інтерпретується «код» Данте Аліг'єрі (О.С.Афоніна) у контексті сучасної масової культури та згідно дослідженням став моду-

сом впливу на життя молодіжних соціальних груп. Аналізовані твори змальовують потужну алегоричну картину, яка демонструє людину, котра потрапила в залежність від самої себе і своїх ганебних пристрастей. Видовищні образи «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі у більш масштабній площині та «Гра в кальмара» у більш локальному плані зосереджують свою увагу на проблемі занурення та замикання особистості у власних морально-етичні страждання і неможливості вийти з цього в реальне повсякденне буття. В обох творах за допомогою системи гротескної образності змальовується те, що смерть і відродження не віддільні, а пекло і його кола – це те, через що треба пройти до символічного повернення до життя. У кожному з аналізованих творів пекло виявляється винятковим утворення людського духу, котре ґрунтується на міжкультурних традиціях та індивідуальних стражданнях особистості. Людина може вибратися з цього пекла, маючи досвідченого поводири поважного віку, але далі їй доведеться рухатися самостійно, або стати поводитирем для інших. Подальше компаративне вивчення змістових та формальних аспектів ліро-епічної поеми Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» з південнокорейським серіалом Хван Дон Хека «Гра в кальмара» виявляється перспективним, адже 12 червня 2022 року було анонсовано про вихід продовження – другого сезону фільму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арістотель Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 129 с.
2. Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. Москва: Книга, 1990. 214 с.
3. Афоніна О. Інтерпретація коду Данте в мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2021, 4. С. 123–128.
4. Боговін О.В. Двобій із клясиком»: традиційні моделі дантіани у памфлеті Гео Шкурупія Божественна комедія». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки*, 2016, Вип. 10. С. 190–196.
5. Вінійчук О. Не-Божественна Комедія З. Красінського: назва і структура. *Київські полоністичні студії*, 2015, Т.26. С. 336–342.
6. Данте Аліг'єрі Божественна комедія / пер. з італ. Є.А. Дроб'язка. Харків: Фоліо, 2017. 607 с.
7. Дударева О. Фигуральный реализм Данте. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2016. С. 163–174. URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/issue/view/526/655> (дата звернення 03.11.2022).
8. Зварич, Василь. Аліг'єрі Данте і його «Божественна комедія» у творчому осмисленні Юрія Клена. *ГРААЛЬ НАУКИ*. 2021. №11. С. 295–300.
9. Лебедев В. Творчість А. Данте у сучасній масовій культурі. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. №52. 2022. С. 149–157.
10. Мірошнікова А. Гра в кальмара: які небезпеки для дітей несе популярний серіал? *Освіторія*. 11.11.2021. URL: <https://osvitoria.media/opinions/gra-v-kalmaru-yaki-nebezpeky-dlya-ditej-nese-novyy-populyarnyj-serial/> (дата звернення 03.11.2022).
11. Ребейко О. «Гра в кальмара»: чому весь світ одержимий південнокорейським серіалом. *Уніан*. 06.10.2021. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/gra-v-kalmaru-recenziya-na-serial-oglyad-vidguki-11569285.html> (дата звернення 03.11.2022).

12. Рошко, М. Подорож головного героя як ініціація у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі та «Маленькому принці» Антуана де Сент-Екзюпері. *Науковий вісник Ужгородського університету: Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2014. Вип. 2 (32). С. 84–89.
13. Юрченко Т. Г. Франке У. «Ад» Данте как поэзия пророческого откровения. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер.7, Литературоведение: Реферативный журнал*. №2. 2010. С. 252–266. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2010-02-012-franke-u-ad-dante-kak-poeziya-prorocheskogo-otkroveniia-franke-w-dantes-inferno-as-poetic-revelation-of-prophetic-truth/viewer> (дата звернення 03.11.2022).
14. Axiological Analysis On Netflix Series "Squid Game" as an Effort to Increase Awareness of Social Issues Among Generation Z. / Bakdiyatul M., et al. *OSF Preprints*. January 2. 2022. URL: <https://osf.io/kgnju/> (дата звернення 03.11.2022).
15. Bianucci R., Lanini I., Donell S. Pain and its management: Dante's Divine Comedy. *Postgraduate Medical Journal*, 2021. URL: <https://pmj.bmj.com/content/early/2021/06/29/postgradmedj-2021-140058.long> (дата звернення 03.11.2022).
16. Kumar A. Walls of Inclusivity: Dante's Divine Comedy and World Literature. *A Companion to World Literature*, 2020. P. 1–12.
17. The Cultural Effect of Popular Korean Drama: Squid Game / Siregar N., et al. *Journal on English Language Teaching and Learning, Linguistics and Literature*. Vol 9, No 2. 2021. P. 445–451.
18. Using Squid Game to Teach Game Theory / Geerling W., et al. *SSRN December 20*, 2021. URL: <https://ssrn.com/abstract=3990316> (дата звернення 03.11.2022).

УДК 801:398.21(=222.1)

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.36>

ВІДОБРАЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ В ІРАНСКИХ НАРОДНИХ ЧАРІВНИХ КАЗКАХ

REPRESENTATION OF THE CATEGORY OF TIME IN IRANIAN FOLK MAGIC TALES

Стельмах М.Ю.,

orcid.org/0000-0001-8996-4313

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри сходознавства імені професора Ярослава Дашкевича

Львівського національного університету імені Івана Франка

Робота присвячена аналізу способів реалізації хронотопу (зокрема, категорії часу) в тексті перських народних чарівних казок. У просторово-часових уявленнях кожного етносу відображено ідеї суспільства і його місця у світі. Тому просторово-часова картина світу має яскраво виражену національну специфіку. На основі сучасних підходів до просторово-часових зв'язків можна простежити і виокремити співіснуючі хронотопи в різних наукових об'єктах, зокрема в народній казці. Актуальність цього дослідження зумовлена посиленням інтересу до перських народних чарівних казок, потребою у всебічному вивченні їхніх особливостей, зокрема просторової організації казки, що дає змогу глибше зрозуміти філософію і ментальність іранської нації. У жанрі казки сформувалося своєрідне ставлення до дійсності, відтак – особливість хронотопу (часово-просторових зв'язків). Казковий хронотоп є важливим компонентом структурної організації казки, він пов'язаний з побудовою сюжету і образною системою жанру. Ця категорія функціонує за певними законами. Основними жанровими орієнтирами казкового часу є його невизначеність, неточність, узагальненість, випадковість. В основі зображення часу у чарівних казках лежить не сам час, а ті події, що його заповнюють; час – це завжди час чого-небудь, якого-небудь явища; подій, які повторяються і проходять у відповідні моменти життя людини і природи. Час і простір у казці є умовними величинами. Тут ніколи не подається детальних описів природи, житла, оточення, не вказується скільки часу пройшло від певної події. Час у казці тісно поєднаний з сюжетом. Послідовність подій і є художнім часом казки. Важливим аспектом категорії часу є відображення в ньому емоційно-ціннісного ставлення людини до життя і природи. Нерозривний зв'язок іранця з природою виявився і в народному розумінні часу, в наповненні його явищами і подіями, які відбуваються відповідно до циклів відновлення життя природи-матері. Категорія часу в іранських народних казках характеризується хронотопною невизначеністю її меж, кожен момент у казці, пов'язаний із вираженням часу, має глибоке символічне підґрунтя.

Ключові слова: чарівна казка, час, хронотоп, часові формули, хронотопна невизначеність.

The work is deal with the analysis of ways of implementing the chronotope (in particular, time categories) in the text of Persian folk fairy tales. The ideas of society and its place in the world are reflected in the spatio-temporal representations of each ethnic group. In the fairy tale genre, a peculiar attitude to reality was formed, hence the peculiarity of the chrono-

tope (time-space connections). Therefore, the spatio-temporal picture of the world has a pronounced national specificity. On the basis of modern approaches to spatio-temporal relations, it is possible to trace and single out coexisting chronotopes in various scientific objects, in particular in folk tales. The fairy tale chronotope is an important component of the structural organization of the tale, it is connected with the construction of the plot and the figurative system of the genre. This category operates according to certain laws. The main genre guidelines of fairy-tale time are its uncertainty, inaccuracy, generalization, and randomness. The basis of the depiction of time in fairy tales is not time itself, but the events that fill it; time is always the time of something, of some phenomenon; events that are repeated and take place at the appropriate moments in the life of man and nature. Time and space in a fairy tale are conditional values. Detailed descriptions of nature, housing, and surroundings are never given here, nor is it indicated how much time has passed since a certain event. Time in a fairy tale is closely connected with the plot. The sequence of events is the artistic time of a fairy tale. An important aspect of the category of time is the reflection in it of a person's emotional and value attitude towards life and nature. The inseparable connection of the Iranian with nature was also revealed in the popular understanding of time, in its filling with phenomena and events that occur in accordance with the cycles of renewal of the life of Mother Nature. The category of time in Iranian folk tales is characterized by the chronotopic uncertainty of its boundaries, each moment in the tale related to the expression of time has a deep symbolic basis.

Key words: magical fairy tale, time, chronotope, time formulas, chronotope uncertainty.

Постановка проблеми. У просторово-часових уявленнях кожного етносу відображено ідеї суспільства і його місця в світі, його зовнішніх взаємовідносин з навколишнім середовищем. Процес осмислення часу та простору передбачає як реальне пізнання світу, так і фантастичні, суб'єктивні образи і ідеї. Тому просторово-часова картина світу має яскраво виражену національну специфіку.

На основі сучасних підходів до просторово-часових зв'язків можна простежити і виокремити співіснуючі хронотопи в різних наукових об'єктах, зокрема в народній казці. Людина завжди прагнула до створення оптимальної системи передавання досвіду – життєвого та естетичного – від старшого покоління до молодшого. До такої системи можна віднести національні традиції, мову, сакральне мистецтво, фольклор – ті традиційні механізми культурної трансляції та кодування, які побутують в усній формі, живуть у пам'яті народу, передаються від покоління до покоління, крізь призму яких реалізуються духовні й художні цінності вітчизняного етносу, формується соціально-культурна ідентичність, зберігається код нації.

Народна художня культура протягом тисячоліть була чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду, втілення мудрості, світогляду, ідеалів іранського народу. Духовна спадщина іранців, як результат суспільних зусиль, накопичених протягом багатьох століть, і нині становить філософію іранської нації, містить у собі різноманітні форми соціального керування і не може існувати поза часовими і просторовими відношеннями. Особлива роль тут належить чарівним казкам, адже саме у них відображено найфантастичніші уявлення, найдивніші перевтілення, відбито ще дорелігійний анімізм та оптимістичну віру в те, що добро завжди перемагає зло. Перські казки на сьогодні, незважаючи на свою популярність, ще мало досліджені.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В літературознавчому обігу поняття часу і простору об'єднують, оскільки вони формують тло сюжету твору, закладають основи композиції. А тому на позначення художнього часу і простору прийнято вживати термін *хронотоп*. Вперше цей термін вжив 1975 року відомий російський літературознавець М. Бахтін у своїй статті “Форми часу і хронотопу в романі”, запозичивши його з природознавчих наук. Стосовно етимології терміну, то він є поєднанням двох грецьких слів: *chronos* (час) і *topos* (місце). Ці два поняття є нерозривними, оскільки будь-який простір має протяжність, тривалість, що не відбувається поза часом. Під поняттям хронотоп М.Бахтін розуміє певну форму відчуття часу й певне його відношення до просторового світу [1, с. 355]. Пріоритетним в хронотопі М. Бахтін вважає саме час [1, с. 122]. Хронотоп також значною мірою визначає образ людини в літературі. Помістивши свого героя в рамки хронотопу, автор таким чином розвиває його, показує як змінюється людина під впливом часу і простору, в якому перебуває. Певні зіткнення репрезентують героєву внутрішність, виказують суттєві зміни, що з нею відбуваються.

Літературознавчий словник визначає хронотоп як “істотний взаємозв'язок часових та просторових зв'язків, художньо освоєних літературою”, за допомогою яких визначається жанр та жанрові різновиди, “образ людини в літературі” [7, с. 564].

Учені характеризують поняття хронотопу як визначальний взаємозв'язок тимчасових і просторових відношень, художньо освоєних в літературі: “...усякий вступ у сферу змістів відбувається тільки через ворота хронотопу” [1, с. 406]. Дійсно, дослідники підкреслюють, що “провідним початком у хронотопі є час”, оскільки він – це “переважна реалізація часу в просторі” [4].

Дослідники підкреслюють, що будь-який художній образ хронотопічний. Істотно хронотопічна сама мова, що є початковим і невичерпним

матеріалом образів. Також хронотопічна внутрішня форма слова, тобто та опосередкована ознака, за допомогою якої первинні просторові значення переносяться на тимчасові відношення.

С. Кримський, піднімаючи проблему аксіологічного засвоєння “зв’язку часів”, зазначав, що на порозі III тисячоліття з особливою силою постає соціальна вимога освоєння історії, присвоєння життєвих цінностей минулого, теперішнього і майбутнього [2, с. 20]. Сутнісне прагнення людини щодо теоретичних узагальнень своєї історії, осягнення її логіко-цілісної картини у перспективі культурно-історичного процесу, творення національних образів художнього антропокосмосу, потреба пошуку як традиційних уявлень про буття, так і нових інтелектуальних конструкцій, серед яких категоріям “традиційна народна культура”, “народна художня культура”, “дитячий фольклор”, “народна казка” та ін. сьогодні ще не надано належних прерогатив, зумовлює звернення до проблем становлення, функціонування та розвитку зазначених категорій, спричиняє їх залучення до культурологічного аспекту аналізу з позицій хронотопу.

Постановка завдання. Метою нашого дослідження є визначити особливості хронотопу (зокрема, часу) іранських народних чарівних казок.

Виклад основного матеріалу. Перські народні казки, незважаючи на їхні спільні риси з усіма казками (протиборство Добра і Зла, яка завершується перемогою добрих сил, певна статичність героїв, які не розвиваються морально та психологічно, щасливий фінал і т.д.), містять і низку самобутніх особливостей: головний герой вирушає в подорож шукати власне кохану, а не щастя-долю, як у інших народів; фантастичні істоти, що не притаманні іншим народам – диви, пері, шайтани; незвичні для європейця чарівні речі – перстень Сулеймана, кінська волосина, які здійснюють бажання, гранати, з яких виходять чарівні дівчата; магичні цифри – 3, 7 і 40, які пов’язані з сакральними уявленнями мусульман; дивовижне зачаття головної героїні (з горошини, граната) тощо.

Категорії часу та простору (хронотоп казки) функціонують за певними законами. Основними жанровими орієнтирами казкового часу є його невизначеність, неточність, узагальненість, випадковість.

Час як такий майже не вказується – не повідомляється, скільки часу пройшло між вказаними подіями. Часові періоди часто підміняють один одного. Час традиційної казки переважно пред-

ставлений стійкими словесними формулами (ініціальними, фінальними, медіальними), які виконують функцію часових орієнтирів, здебільшого минулого [8].

Час у казці поняття умовне: ні вік, ні часові періоди не простежуються. Герой – сталого віку, це – або дитина, або юнак (хлопець, парубок), або доросла людина (чоловік), або старець. Зміна у віці відбувається не через перебіг років. Це швидше перехід з одного вікового стану в інший. Герой проводить у дорозі 3, 5, 7, 9, 12 років, але ніколи не вказується, що він змінюється, навпаки – він повертається додому таким, яким покинув свою оселю. Час відлічується лише дією героя, і ніколи не переривається, а тому безперервно пов’язаний з простором.

Д. Лихачов обґрунтовує думку про замкнену темпоральну систему казки, стверджуючи, що «казковий час не виходить за межі казки. Він повністю замкнений у сюжеті. Його ніби нема до початку казки і нема поза її закінченням [4].

Саме тому у перських чарівних казках категорія часу відображена досить специфічно, як і у більшості народних казок (не лише іранських) час описаних подій чітко не визначений.

رهنش بدم آيا هدی دای ن د ش یورد ، اه زور زا ی زور

[ruzi āz ruzhā derwiš-e donyādide-ye āmad be šahr]

‘Якось до міста прибув всевідаючий дервіш’ [8, с. 37].

Це свідчить про те, що дані події відбувались дуже давно, коли люди не мали особливих турбот та насущних потреб. Так, у казках вказано, що герої хочуть їсти чи пити, але переважно вони отримують бажане за допомогою інших людей чи чарівних предметів. Дана невизначеність часу створює особливий настрій для слухання казки. Та незважаючи на нечіткість дефініції часу у чарівних казках, фразеологічні вирази для його відображення використовують різноманітні:

دوب یراگزور و دوب ی زور [ruzi bud wa ruzgāri bud] – ‘якось, якогось дня’;

دوب ی کی ، دوب ی کی [yekei bud yekei nabud] – ‘чи було, чи не було’;

دوبن ی س ک چه ادخ زا ریغ [qeyr āz hodā hič kasi nabud] – ‘не було нікого, крім Бога’;

دوبن ی س ک چه ادخ زا ریغ [dar zaman-e hadim] – ‘давно, давно’.

Майже усі перські казки починаються з цих чотирьох формул. Вони в даному випадку відображають зв’язку казкового сюжету, основною ознакою якого є невизначеність, адже кожна з поданих формул репрезентує поняття “якось” – як вже було сказано, у казку можна вірити, але не

сприймати її як істинний твір (особливо чарівну), адже у ній зображені надзвичайні події, які мали місце лише в фантазії іранського народу.

Незважаючи на хронотопну невизначеність меж казки, категорія часу в ній репрезентована і надалі:

ونابرهش ردب رابوراک دیمهف دیشکن یلوط
درادن یرسک و مک یگدنز رد و تسا هارمهبور یباسح

[tuli nakašid fahmid kārbān-e pedar-e šahrbānu
hesābi-ye rubahre āst wa dar zandegi kam o kasti
nadārad]

‘Невдовзі (Моллабаджі) вивідала, що батько Шягрбану – чоловік заможний і всього в нього є доволі’ [8, с. 99].

رهش مدم ای اهدی دایندش یورد، اهزور زا یزور
[ruzi āz ruzhā derwiš-e donyādide-ye āmad be
šahr]

‘Якось до міста прибув всевідаючий дервіш’ [8, с. 37].

تفگ، دینش ار ربخ نی مک یتقو رهش نأ هاش
!دیرایب ار مبی رغ نأ دیورب
[8, с. 97].

[šāh-e ān šahr vaqti ke in xabar rā šenid goft:
berawid ān garibe rā beyārid]

‘Коли падишах міста дізнався про цю подію, він звелів привести до нього того чужинця’ [8, с. 99].

У цих прикладах відображена систематичність часу у просторі, адже однією з характерних рис казок усього світу є логічна послідовність: у жодній народній казці не буде спочатку кінцівки, а потім – розвитку дії. Це свідчить про те, що давні люди чітко сприймали і дефініціювали час.

Ще однією характерною рисою перських чарівних казок є часовий відлік після щасливого кінця, адже після одруження життя триває, закінчується лише казка, тому подальше життя героїв народ зображує одним-двома реченнями (в українських казках – *жили вони довго і щасливо*):

ندنرک یگدنز ی شوخ و یبوخ مدم لاس اهل اس
[sālhā sāl hame be xubi va xoši zandegi kardand]

‘Довгі роки прожили вони у щасті та злагоді’ [8, с. 136]

Іноді щасливий кінець відображено й іншим зворотом [be marād-e del rasidan] – ‘досягати своїх бажань’:

ناشلد دارم مدم و دن تفرگ نش ج زور ن ابش تفه،
دعب دن دیسر [b’ad haft šabāneruz jašn gereftand va
hame be marād-e del-šān rasidand]

‘А потім сім днів та сім ночей бенкетували, і всі досягли своїх бажань’ [8, с. 34].

Ще одним способом репрезентації часу в перських чарівних казках є примовки, які використовують вже після щасливого фіналу. У них зобра-

жено факти життя іранського народу, адже під час слухання казок люди відкладали усю свою роботу, забували про негаразди і починали мріяти. Тому в цей момент сприймання казки категорія реального часу відходила на задній план, й слухачі знаходились у казковому просторі. Прикладом можна назвати таке прислів’я на позначення закінчення казки

دیسر ن ش اهنوخ مده غالغ؛ دیسر رس مده ام مصرق
[qesse-ye mā be sar rasid, qoloqe be xune-aš
narasid] [8, с. 67]

‘Казка наша до кінця добігла, Ворона до свого гнізда не долетіла.’

Проте слід підкреслити, що казковий час вимірюється не числами, днями і роками, а діями героя. Тільки стосовно цих дій час існує як реальний фактор оповіді, а сам по собі ніякої ролі не відіграє [6, с. 313].

Важливим аспектом категорії часу є відображення в ньому емоційно-ціннісного ставлення людини до життя і природи. Нерозривний зв’язок іранця з природою виявився і в народному розумінні часу, в наповненні його явищами і подіями, які відбуваються відповідно до циклів відновлення життя природи-матері. Зображення часу, основні прийоми його відображення побудовані на розумінні не самого часу взагалі, а тих подій, що його заповнюють; час – це завжди час чого-небудь, якого-небудь явища; подій, які повторюються і проходять у відповідні моменти життя людини і природи. Ідея не лінійності, а циклічності часу дуже давня і базується теж на ще дорелігійних віруваннях (домусульманських), коли лік часу залежав від повторюваних подій погодної, робочої та побутової сфери, від життя птахів, тварин, землі [5, с. 36]. Цей рахунок виявився дуже зручним для регулювання людиною своєї діяльності, прогнозування нею майбутнього. Тому логічно очікувати в народних хронотопах, формулах, які зображують час, і звертання до фактів язичницьких уявлень, і до господарського досвіду селян, і до містерії пізніших нашарувань ісламу.

Крім виділення метафоричних більш-менш тривалих періодів у іранських народних казках можуть міститися власні назви місяців. Ці місяці називають відповідно до найважливіших під час них подій – свята, явища трудової діяльності, особливості життя природи. Дуже часто ці назви і залишаються у загальномовному лексиконі: лютий – місяць, коли сніг і мороз найбільше дошкуляють, Рамадан – місяць, коли мусульмани святкують рамадан. Набагато менше метафоризації піддають назви днів тижня, адже забуто давній зв’язок днів тижня з тим чи іншим

божеством. Окрім того, у іранських народних казках дуже добре виділені часові події доби – відповідно до небесних світил, птахів і тварин, вигаданих міфологічних явищах, подіях господарської діяльності.

Висновки. Отже, категорія часу в іранських народних казках характеризується хронотопною невизначеністю її меж, кожен момент у казці, пов'язаний із вираженням часу, має глибоке символічне підґрунтя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики.* М., 1975. С. 234–407.
2. Кримський С. *Ранкові роздуми.* К., 2009.
3. Лихачев Д. *Поэтика древнерусской литературы.* Л., 1967.
4. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжеуз. зб. наук. ст.* 2010. Вип. XXIII. С. 388–395.
5. Маслова В. А. *Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений.* М., 2001.
6. Пропп В. *Морфология сказки.* Л., 1983.
7. Хронотоп. *Літературознавчий словник-довідник.* К., 1997.
8. دازهب زای گنری یولباتتشه هارمه هب ، ددازمیری ره چونم یسی ونزاب و شهوژپ ایناری دن ایامع یاه هصق هدی زگرب هصق لهچ ، ون حرط : نارعت – روپ بیرغ

УДК 82–312.6.09

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.37>

ГУСТАТИВИ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО ПІЗНАННЯ В РОМАНІ *ТОКІЙСЬКА НАРЕЧЕНА* АМЕЛІ НОТОМБ

GUSTATIVES AS A MEANS OF INTERCULTURAL COGNITION IN THE NOVEL *NI ÈVE, NI ADAM* BY AMELIE NOTOMB

Черкашина Т.Ю.,

orcid.org/0000-0002-6546-4565

доктор філологічних наук, доцент,

професор кафедри романо-германської філології

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

Белявська М.Ю.,

orcid.org/0000-0002-8920-766X

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри романо-германської філології

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

Сатановська Г.С.,

orcid.org/0000-0002-1299-2161

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри романо-германської філології

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

Статтю присвячено дослідженню проблем міжкультурної комунікації кризь призму аналізу густативної тематики роману *Токійська наречена* сучасної бельгійської франкомовної письменниці Амелі Нотомб. Роман *Токійська наречена* є складником циклу романів автобіографічного спрямування, є логічним продовженням найвідомішого роману письменниці *Подив та тремтіння*, поетикально є пов'язаним з романами *Щаслива ностальгія*, *Біографія голоду*, *Петронілла*. У романі є чимало впізнаваних автобіографем з життя письменниці, які можна верифікувати за дійсними документальними джерелами, що наближає його до автобіографічної нефікційної літератури, однак роман є скоріше суто фікційним, при цьому немає підстав відносити його до автофікційної літератури. Основним топонімом роману є Японія та її численні локуси. Основна сюжетна лінія описує рік життя письменниці в Токіо, по закінченню навчання в Бельгії, та історію яскравого кохання з місцевим японським хлопцем. Особливістю роману є те, що обидва головні герої роману – бельгійська франкомовна дівчина Амелі та японський хлопець Рінрі постають у романі нетиповими представниками своїх націй. Амелі, представниця європейської культури, самоідентифікує

себе як японку, тяжіє до всього японського. Своєю чергою, Рінрі, представник японської культури та менталітету, тяжіє до всього інтернаціонального, нехтуючи всім японським. Важливим складником роману стають густативи, через них головні герої пізнають один одного, самоідентифікуються, через них відбувається міжкультурна комунікація. Густативи стають характеристиками головних персонажів роману. У романі переважає японський густативний дискурс, даються його соціокультурні характеристики. Натомість бельгійський гастрономічний дискурс не представлений, так само як і європейський в цілому. Основною дихотомією роману є японське/інтернаціональне. Через гастрономічний дискурс оприявнюється зміна не лише національних, а й гендерних ролей.

Ключові слова: Амелі Нотомб, Токійська наречена, густатив, густативний дискурс, міжкультурна комунікація.

The article is devoted to the study of the problems of intercultural communication through the prism of the analysis of the gustatory themes of the novel *Ni Ève, ni Adam* by the modern Belgian French-speaking writer Amélie Notomb. The novel *Ni Ève, ni Adam* is a part of the cycle of autobiographical novels, is a logical continuation of the most famous novel of the writer *Stupeur et tremblements*, is poetically connected with the novels *La nostalgie heureuse*, *La biographie de la faim*, *Petronilla*. In the novel there are many recognizable autobiographies from the writer's life that can be verified by actual documentary sources, which brings it closer to autobiographical non-fiction, but the novel is rather purely fictional, and there is no reason to refer it to autobiographical literature. The main toponym of the novel is Japan and its numerous loci. The main storyline describes a year of the writer's life in Tokyo, after finishing her studies in Belgium, and the story of a bright love with a local Japanese boy. The peculiarity of the novel is that both main characters of the novel – Belgian French-speaking girl Amélie and Japanese boy Rinri appear in the novel as atypical representatives of their nations. Amélie, a representative of European culture, self-identifies herself as Japanese and is attracted to everything Japanese. In turn, Rinri, a representative of Japanese culture and mentality, gravitates towards everything international, neglecting everything Japanese. Gustatories become an important component of the novel, through them the main characters get to know each other, self-identify, and intercultural communication takes place. Gustatories become characteristics of the main characters of the novel. The novel is dominated by Japanese gustatory discourse, its socio-cultural characteristics are given. Instead, Belgian gastronomic discourse is not represented, as well as European discourse in general. The main dichotomy of the novel is Japanese/international. The gastronomic discourse reveals the change of not only national but also gender roles.

Key words: Amélie Nothomb, *Ni Ève, ni Adam*, gustative, gustatory discourse, intercultural communication.

Постановка проблеми. Культура харчування є невід'ємним складником повсякденного життя будь-якої людини, відтак кулінарні традиції стають «індивідуальним маркером» кожної нації. Ця специфічна ознака кожної культури знаходить своє віддзеркалення в літературних творах французьких письменників, які із самого початку існування французького роману виявляють особливу любов до використання густативних мотивів та образів. Актуальність літературознавчого вивчення густативів полягає в потребі дослідити причини, вияви та значення особливої зацікавленості густативним дискурсом з боку французьких письменників, з одного боку, та недостатнім рівнем дослідженості густативного дискурсу на матеріалі сучасних романів, з іншого. Актуальність нашого дослідження полягає, перш за все, у насиченості сучасних франкомовних романів саме мотивами та образами з «кулінарним» забарвленням, які набувають важливих відтінків значення та чисельних конотації, зокрема стають інструментом розкриття характеру героїв, репрезентації французької національної традиції, засобів міжкультурної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Амелі Нотомб була об'єктом вивчення Лорелін Аманьє [1], Сьюзан Бейнбрідж і Джанет ден Тундер [2], М. Д. Лі [3], наших попередніх досліджень [4–6]. Більшість наявних наукових розвідок про автобіографічну творчість Амелі

Нотомб стосуються передусім вивчення найвідомішого автобіографічного роману письменниці Подив і тремтіння (*Stupeur et tremblements*, 1999) й дослідження питань Я/Інший, “свій”/“чужий”, простежують співвідношення східного (японського) та західного у житті та автобіографічній творчості письменниці. Густативна тематика простежувалася на прикладі творів українських і зарубіжних авторів різних періодів (див. [7–9]), міжкультурна комунікація простежувалася передусім у працях перекладознавців (див. [10–12]). Однак досі густативна тематика в автобіографічній творчості Амелі Нотомб не розглядалася як засіб міжкультурного пізнання один одного жінкою і чоловіком

Постановка завдання. Дослідити густативний дискурс роману Токійська наречена (у цьому дослідженні ми використовуємо україномовну назву роману, більш відому українському читачеві, ніж французька оригінальна назва) сучасної франкомовної бельгійської письменниці Амелі Нотомб, розглянути його крізь призму міжкультурної комунікації та як засіб міжкультурного пізнання.

Виклад основного матеріалу. Роман *Токійська наречена* вийшов друком 2007 року. Він є логічним продовженням белетризованої автобіографічної історії, коли юна Амелі Нотомб, завершивши навчання у Вільному університеті Брюсселю, повернулася до Японії, щоб працювати на великому японському підприємстві. Цей

епізод було відтворено чи не в найвідомішому романі письменниці *Подив і тремтіння*. Серед інших токійських пригод роману *Подив і тремтіння* була згадка про історію кохання юної Амелі Нотомб з японським хлопцем Рінрі, якого вона вчила французькій мові. Саме цей епізод з життя письменниці було докладно белетризовано в романі *Токійська наречена*.

Головні герої роману – юна бельгійська дівчина Амелі, яка приїхала в Японію за контрактом працювати у великій корпорації. Японія – країна її серця, бо саме тут пройшли перші п'ять років її життя. Її батько – бельгійський дипломат барон Патрик Нотомб – працював у той час у Японії, відтак родина мешкала в Кансаї, Амелі мала японську няню, ходила в японський дитячий садок, розмовляла, окрім рідної французької мови, японською. І доволі часто у своїй автобіографічній романістиці вона згадувала про те, що відчувала себе японкою. Але японське середовище її не сприймало, раз у раз нагадуючи їй її не-японське походження.

Згодом родина дипломата Патріка Нотомба змінювала одну дипломатичну місію за іншою, країна змінювала країну (Японія, Китай, Лаос, Бангладеш, США), мінялися мови, культури, національне оточення, проте незмінним було те, що в будь-якому середовищі Амелі ставала єдиною бельгійкою: “Я була, як це було типовим для мого життя, єдиною бельгійкою” [16, с. 16]. (тут і надалі переклад наш).

Завдяки численним переїздам і постійній зміні інонаціонального оточення Амелі відкрита до інших культур, до інших традицій (хоча не завжди їх розуміє і сприймає). Не зважаючи на калейдоскопічну зміну місцевостей проживання, Японія назавжди увійшла в її серце, через що раз у раз вона повертається до неї у своїй автобіографічній творчості (про токійський текст письменниці дивись докладніше [6; 13–15]).

Своєю чергою головний герой роману Рінрі – типовий японський хлопець з поважної родини. Як представила його авторка на початку твору: “Я почала його розпитувати і з'ясувалося, що йому 20 років, що його звать Рінрі і що він вивчає французьку мову в університеті. <...>. Він був родом з Токіо, де його батько керував престижною ювклірною школою” [16, с. 4–5].

Кохання до цього хлопця стає для Амелі невід'ємним від її безмежної любові до Японії, хоча лишитися з ним в Японії назавжди вона так і не ризикнула, обравши шлях вільного життя, не обмеженого кордонами (ні зовнішніми, ні внутрішніми).

Перше знайомство головних героїв відбувається в одному з токійських кафе, де серед відвідувачів завжди багато іноземців, відтак увесь роман *Токійська наречена* обертається навколо гастрономічної тематики, національного, чужоземного, Японії, японського, Бельгії, бельгійського, французького, і густативи стають невід'ємним складником історії кохання Амелі і Рінрі, містком між культурами, національними традиціями, менталітетами, засобом комунікації.

Інтернаціональне кафе, як місце першої зустрічі героїв, було обрано не випадково. Відкритий гамірний простір, в якому легко можна розчинитися й бути непомітними для оточуючих. Усі відвідувачі схожі один на одного, спокійно неквапливо п'ють каву. У цьому середовищі легко зав'язувати перші контакти. Проте головні герої роману – Амелі і Рінрі – одразу стикаються з проблемою обрання мови для спілкування. Перша розмова відбувається англійською. Під час спілкування герої з'ясовують, що Амелі – франкомовна дівчина, яка з дитинства пам'ятає трохи японську; Рінрі, своєю чергою, вільно говорить японською і невпевнено з великою кількістю помилок говорить французькою. Зважаючи на те, що Амелі вирішила допомогти Рінрі з опануванням французької, саме цю мову було обрано основним засобом комунікації. Час од часу дівчина переходила на японську, що ставало дієвим методом зняття психологічного бар'єру: “Я почала розмовляти з ним французькою, щоб з'ясувати його рівень: він виявився жахливим. <...> Хлопець, мабуть, зрозумів ситуацію, бо невдовзі вибачився, а потім замовк. Я не могла змиритися з цією невдачею і спробувала змусити його знову заговорити, але все було марним. Він тримав рот закритим, ніби ховав потворні зуби. Ми зайшли в глухий кут. Тому я почала розмовляти з ним японською мовою” [16, с. 4–5].

Переплетення мов, культур стає визначальним протягом усього роману. Амелі пишається своїм японським дитинством, тим, що вона бельгійська франкомовна дівчина знає певні особливості японської культури, пам'ятає мову, гастрономію країни. Часом гастрономічна пам'ять дає їй цікаві відкриття, які чимало дивують її японських друзів, як це було під час вечірки, куди Рінрі запросив її ще на початку їхнього знайомства: “Рінрі чистив імбир, Хара – креветки, Маса закінчив шинкувати капусту. Я поєднала ці дані у своїй голові з соусом Хіросіма і закричала, обірвавши Емі на середині її фрази про Портленд: – Ми будемо їсти економіки!” [16, с. 13].

Згадка про цю японську страву, відому їй з часів її першого перебування в цій країні, перенесла її думками в Кансай, у часи її дитинства, щасливого й незабутнього часу, викликавши тим самим “ефект мадленки Пруста”: “Я спостерігала за приготуванням тіста для млинців, потім приготуванням окономіяки. Цей запах капусти, креветок та імбиру, що готувалися разом, переніс мене на шістнадцять років назад, у часи, коли моя мила няня Нішіц-сан готувала мені цю невибагливу справу, яку я більше ніде й ніколи не куштувала” [16, с. 14].

Запах, смак цієї народної японської страви активізував не лише гастрономічну пам'ять, а й ностальгійну. Амелі подумки знову опиняється в Японії свого дитинства, їй знову п'ять років, вона крутиться під ногами у своєї японської няні, спостерігає за процесом приготування цієї нехитрої японської страви, вдихаючи всі аромати й очікуючи незабутні смакові відчуття.

Ще одним гастрономом, який викликав у головної героїні стійкі спогади дитинства, був соус Хіросіма: “Рінрі відкрив пакунок з соусом Хіросіма за пунктирною лінією та поставив його по центру невисокого столика. «Що це?» спитала Емі. Я взяла пакунок та задумливо вдихнула аромат гіркої сливи, оцту, саке і сої. Я була схожа на наркоманку” [16, с. 14].

Без цього соусу не обходилося майже жодне споживання їжі героями, за ним спеціально їздили в Хіросіму, бо лише там він був саме таким, яким має бути. Це не дивувало головну героїню, яка звикла все необхідне купувати в найближчому супермаркеті, бо Японія мала свої традиції, у тому числі й кулінарні.

Основним хронотопом роману стає Японія, окрім головного топосу – Токіо (на тлі якого й розвиваються всі події), представлена різними місцевостями – Гаконе, Гіросіма, Ніігата, горами Фуджі та Кумоторі Яма, островом Садо (де закохані подорожували під час вихідних). Відтак і гастрономічний дискурс роману представлений передусім японськими стравами.

Амелі із задоволенням описує кожну японську страву, яка їй трапляється. Щоразу пригадуючи своє японське дитинство. Для неї занурення в японській кулінарний дискурс стає, з одного боку, засобом пізнання себе. Раз у раз вона намагається розв'язати свою особисту життєву дилему й зрозуміти сама для себе хто ж вона є – європейська дівчина бельгійського походження (бо її сім'я родом з Бельгії) чи все ж таки японська дівчина (бо в Японії вона провела перші п'ять років свого життя, тут відбу-

лося її первісне становлення як особистості). З іншого боку, це засіб пізнання культури її коханого. Вона пишається тим, що розуміє національні, культурні, ментальні особливості країни хлопця, якого вона любить і з яким можливо зв'яже своє подальше життя.

Жодний японський гастроном не проходить повз її увагу – окрім згаданих вже окономіяки (які героїня визначила своєю найулюбленішою місцевою стравою), вона не оминає увагою корі (“я обожнювала ці подрібнені шматочки льоду з сиропом зеленого чаю” [16, с. 26]), “оладки з кульбаби, листя чису, фаршироване корінням лотосу, цукати з цедри, смажені карликові краби, яких їдять цілими” [16, с. 73], кайсекі, суп з орхідеї, “гречана локшина, солодка квасоля, рисові коржички та інші дивні речі, які більше милували око, ніж смак” [16, с. 114].

Щоразу авторка надає розлогі пояснення щодо компонентів, зовнішнього вигляду, смакових і ольфакторних особливостей, традиції споживання цих національних страв, не завжди відомих поза межами Японії: “Він прибрав миски з щойно з'їденими катлея та замінив їх, на моє велике розчарування, тарілками з чаванмуші, і я, яка за ці морепродукти і чорні гриби з рибним ароматом, що треба їсти гарячими, продала би батька з матір'ю, знала, що не зможу проковтнути ні шматочка...” [16, с. 75].

Тим самим, роман стає своєрідним гастрономічним путівником по японським густативам, більше відомих місцевому населенню, ніж іноземцям, які відвідують країну.

Прикметно, що найвідоміші у світі японські густативи – суші і сашімі, письменниця згадує лише в одному епізоді роману, коли цікавиться у коханого, чому він ніколи їх не готує чи не замовляє, й отримує відповідь, що вони його страшенно дратують, бо це обов'язковий компонент сімейних гастрономічних посиденьок і при їх споживанні в нього виникають стійкі асоціації, що він з великою родиною за столом, де завжди має бути чемним і слухняним хлопчиком, який має їсти виключно здорову їжу. І його відмова від суші і сашімі в присутності коханої дівчини є свого роду бунтом проти всього японського, що оточує їх навколо.

Під час їх побачень Рінрі завжди обирає зі страв щось не-японське, надаючи перевагу швейцарському фондю, спагетті карбонара, італо-американській саямі, майнезу, китайській локшині та не місцевим напоям, і це дуже дивує Амелі, яка, своєю чергою, завжди обирає виключно японські страви. З часом Амелі робить відкриття,

що Рінрі не зовсім типовий японський хлопець: “Зрозуміло, що будь-який іноземець був би у захваті від такої японської вишуканості, тоді як він вже наївся тої японщини” [16, с. 20].

Найбільш згадуваними у романі напоями є традиційний японський зелений чай, яким постійно пригощають Амелі і її коханий, і його батьки; пиво – улюблений напій Рінрі та його друзів; час од часу для підкреслення інтернаціональності у кафе замовляється кава або кола.

Бельгійська кухня, не зважаючи на бельгійське походження головної героїні, проходить повз увагу письменниці. Роман *Токійська наречена* є пізнанням головною героїнею культури, традицій (у тому числі гастрономічних) японського народу, відкриттям наново любої її серцю Японії, намаганням зрозуміти ментальні особливості її коханого, який годинами може обирати в магазині три корінця імбиру чи їздити за багато кілометрів в іншу місцевість тільки для того, щоб купити кілька пляшок соусу, який саме в тій місцевості є найкращим.

Кілька епізодів роману присвячено процесу приготування та споживання їжі – двічі під час молодіжних вечірок, гостями чи організаторами яких були Рінрі та Амелі, декілька разів під час побачень головних героїв у квартирі подруги Амелі. І щоразу процесом приготування займалися виключно хлопці, дівчата лише споглядали за цим.

У більшості національних традицій саме за жінками закріплено облаштування родинного побуту, догляд і виховання дітей, приготування й подання їжі. Первісно це було пов’язане з патріархальним укладом життя суспільства, коли жінки не мали таких можливостей самореалізації, як чоловіки, не отримували такої освіти, як вони, перебували переважно вдома, залежачи і психологічно, і матеріально від чоловіків. Відтак домашній простір, у тому числі і кухня, відносилися до суто жіночої території, куди чоловіки потрапляли лише для споживання їжі. І ці соціальні стереотипи є дуже стійкими і в наш час. Саме жінка в більшості культур готує, подає їжу вдома, піклуючись про добробут родини. Жіноча кухня асоціюється з домом, безмежною любов’ю, особливою атмосферою родинного загишку й тепла. Вона вважається не такою вишуканою, як “висока” кухня чоловіків шеф-кухарів ресторанів, проте вона має свою магію і чарівність, вона проста, невибаглива, але дуже смачна.

Повертаючись подумки у дитинство, Амелі неодноразово згадує, що для неї процес домашнього приготування їжі стійко асоціюється з її

японською нянею, яку вона дуже любила. Саме няня увела її в чарівний світ запахів і незвичних для європейської дівчинки поєднань смаків японської кухні, які залишилися в її пам’яті на довгі роки: “Мені п’ять років, я не можу відірватися від спідниці Нішію-сан, галасую, серце крається на шматки, я в трансі. Нарешті я отримала свої окуноміяки, очі збільшуються, я видаю тваринні звуки” [16, с. 14–15].

Натомість чоловіча кухня завжди стійко асоціюється з професійною кулінарною справою. Найкращими професійними шеф-кухарями традиційно вважаються чоловіки. Саме чоловіки готували і подавали страви королям і імператорам, саме чоловіки шеф-кухари і сьогодні є задіяні при обслуговуванні високих дипломатичних прийомів, працюють у найкращих світових ресторанах. Жінки у сфері професійної кухарської діяльності традиційно виконували суто допоміжну роль, беручи участь у процесі підготовки до готування, чистки, миття інгредієнтів, прибирання після процесу приготування.

Первісно це було пов’язане з тим, що професійне кухарство упродовж століть вважалось саме професією, якій треба вчитися (а навчання не завжди було доступне жінкам у рівній мірі з чоловіками). Професійна діяльність кухаря вимагала необхідного рівня знань поєднання компонентів страв, технологічних процесів їх приготування, поводження інгредієнтів під час готування, особливостей подання, підсилення не лише ольфакторних відчуттів, а і візуальних.

Роман *Токійська наречена* представляє зовсім іншу модель гендерного розподілу жінок і чоловіків на кухні. Протягом роману Амелі лише споживає їжу і, як вона сама зізнається, максимум, що вона може – це розігріти вже готову їжу в мікрохвильовій печі чи відкрити таці із вже готовими наїдками. Вона сучасна фемінізована дівчина, яка ніколи не цікавилася суто жіночими справами, у жодному з її автобіографічних романів вона не проявляє інтересу до процесу приготування їжі, ніколи не готує сама. Є численні згадки про те, що в дитинстві їй готувала її японська няня, але Амелі тільки споглядала за цим і потім куштувала приготовлені нею прості, народні, але неймовірно смачні справи.

Одразу після знайомства з Рінрі, саме він готує вдома для них двох. Амелі участі у процесі приготування, підготовки до нього не бере. Закупкою інгредієнтів, готуванням, поданням страв на стіл займається виключно Рінрі. “Саме Рінрі займався приготуванням їжі” [16, с. 41], – згадувала Амелі, розповідаючи історію їхнього кохання.

Амелі кохає його, ідеалізує його як кращого представника японського народу, часто переносить на нього певні національні стереотипи, порівнюючи його з самураями.

Вона замилювано спостерігає за технологічними процесами, за тим як уважно він відноситься до кожної дрібної деталі. Особливо її забавляє наскільки серйозно він ставиться до кухонного приладдя, перетворюючи звичайні, здавалося би буденні речі, на справжні ритуали: “Крок за кроком я відкривала для себе культ речей, яким японці надають такої ваги в цьому житті: спорядження для гір, спорядження для моря, спорядження для гри в гольф і цього вечора – спорядження для швейцарського фондю. У Рінрі в спеціальній валізці кожна річ мала своє місце” [16, с. 28].

У романі є кілька іронічних описів “самурая” та його знаряддя, як скажімо опис приготування Рінрі фондю на одному з перших побачень з Амелі: “На моїх очах хлопець відкрив цю спеціальну валізку і з неї почали з’являтися один за одним міжгалактична піч для фондю, каструля для фондю з антипригарним покриттям, пакетик сиру з пінополістиролу, пляшка з білим вином та сухарики з хлібу. <...> Він засипав пінополістирол та вино у фондюшницю, запалив пічку, яка дивом не взлетіла в небо, і поки ці річовини разом виробляли різні хімічні реакції, він дістав з валізки тарілки, схожі на тирольські, довгі виделки та фужери для вина” [16, с. 28–29].

Амелі це забавляє, вона вважає це кумедним, але водночас захоплюється цим, екстраполюючи ці відчуття не лише на любов до свого хлопця, а й ширше – на безмежну любов до Японії та всього японського.

Раз у раз вона іронічно підмічає кожну деталь серйозного і відповідального ставлення свого коханого до будь-чого чим він займається і завжди є відсилання до того, що ця ретельність, увага до дрібниць, дбайливе ставлення до церемоній та ритуалів є рисою менталітету японського народу. Саме тому, навіть збираючись на звичайний родинний пікнік Рінрі бере із собою давно і ретельно підготовлену валізу з усім необхідним для розваг: “Рінрі дістав з багажника машини валізку, яка виявилася валізкою для феєрверків, так само, як було раніше з валізкою для швейцарського фондю. Він розклав на землі піротехнічне обладнання і попередив, що зараз буде салют. Він дістав з валізки оберемки паличок і роздав їх нам. Він запалив лише одну і вогонь з неї пішов на інші. Кожна паличка випромінювала своє сяйво” [16, с. 48].

Роман *Токійська наречена* руйнує стереотипне уявлення про те, що кращі кухарі – це чоловіки. Незважаючи на всі ретельні підготування, “самурайські” збори приладдя, за словами головної героїні “Тотував він жакливо, однак у будь-якому разі краще за мене, тому людство було врятоване” [16, с. 41].

Собі в цьому безкінечному густативному дискурсі роману Амелі обирає роль закоханої в японського хлопця і Японію в цілому дівчини, яка постійно тільки те й робить, що споживає їжу, насолоджується знайомими з дитинства смаками, поєднанням не завжди очікуваних компонентів страв.

На відміну від завжди серйозного і зібраного “самурая” Рінрі, вона є абсолютно вільною у вираженні своїх емоцій та почуттів, завдяки чому могла їх вільно виражати, не думаючи про реакцію оточуючих на її дії. Не без іронії вона описує свої постійні перетворення із європейської, добре вихованої і чемної дівчини в справжню дикунку, як тільки справа доходить до чогось смачного, відомого з дитинства: “Отримавши свою тарілку з фаршированим млинцем, я, забувши про те, що треба мати цивілізоване обличчя, облила його соусом і, нікого не чекаючи, накинулася на нього. <...> Тільки коли я все доїла, я помітила з яким неприхованим здивуванням усі на мене дивляться. — У кожній країні свої традиції споживання їжі, промиготіла я. Щойно ви бачили бельгійські” [16, с. 14–15].

Рінрі, своєю чергою, є її повною протилежністю – завжди стриманий, він чітко контролює свої емоції і частіше є глядачем того, як Амелі поглинає їжу і цей процес споглядання за “дикункою” є для нього одним із способів пізнання іншої культури, менталітету, споживацьких традицій.

Висновки. Густативний дискурс роману *Токійська наречена* Амелі Нотомб представлений дихотоміями національна – інонаціональна їжа, жіноча – чоловіча кухня. Японські національні густативи стають не лише засобом пізнання місцевої культури й традицій, а й засобом самопізнання головної героїні, викликають “ефект мадленки Пруста”, повертаючи головну героїню в часи її дитинства. Густативи є засобом характеристики героїв, через густативні уподобання, густативну поведінку головних героїв можна змоделювати їхній психологічний, ментальний портрет, отримати інформацію про характер їхніх стосунків. Густативний портрет героїв може руйнувати стереотипні національні, гендерні, соціальні, культурні уявлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Amanieux L. *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris: Albin Michel, 2005. 365 p.
2. Amélie Nothomb Authorship, Identity and Narrative Practice / ed. by S. Bainbrige, J. M. L. Toonder. Bern: Peter Lang Publishing, 2003. 216 p.
3. Lee M. D. *Les identités d'Amélie Nothomb: de l'invention médiatique aux fantasmes originaires*. Amsterdam: Rodopi, 2010. 295 p.
4. Belyavskaya M. Ideological and artistic world in the novel by A. Nothomb *Métaphysique des tubes*. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. 2018. Vol. 1 (3). P. 31–43. DOI: <https://doi.org/10.26565/2521-6481-2018-3-2>
5. Черкашина Т. Я / Інший в автобіографічному гіперромані Амелі Нотомб. *InNy/InNość we współczesnej literaturze europejskiej*. Redakcja naukowa: Ludmiła Mnich Oksana Blashkiv Walentyna Krupowies. Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2022. P. 149–160.
6. Черкашина Т. Японський автобіографічний текст у романістиці Амелі Нотомб. *Географія і текст: літературний вимір*: колективна монографія / упорядник Тетяна Черкашина. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 40–57.
7. Allhoff F., Monroe D. *Food and Philosophy: Eat, Think, and Be Marry*. New-Jersey: Wiley-Blackwell, 2007. 320 p.
8. Ковпик С. І. *Поетика густативів*. Київ: «НВП Інтерсервіс», 2018. 150 с.
9. Їжа в культурному просторі: збірник матеріалів / за ред. О. О. Юрчук, Г. І. Гримашевич, О. В. Чаплінської. Житомир: Видавничий центр ЖДУ імені Івана Франка, 2020. 72 с.
10. James P.W. *Globalism. Nationalism. Tribalism*. New-York: SAGE Publications, 2006. 392 p.
11. Myron L. W., Koester J. *Intercultural Competence: Interpersonal Communication Across Cultures*. 8th ed. London: Pearson, 2018. 400 p.
12. Schiewer G. Contemporary Literature and Intercultural Understanding. *The Cambridge Handbook of Intercultural Communication*. 2020. P. 261-275. DOI: [10.1017/9781108555067.019](https://doi.org/10.1017/9781108555067.019).
13. Lou J.-M. *Le Japon d'Amélie Nothomb*. Paris: L'Harmattan, 2011. 184 p.
14. Koma K. L'Univers "Japon" romanesque en tant que scénographie dans *Stupeur et Tremblement d'Amélie Nothomb*. *Literatura*. 2009. Vol. 51 (4). P. 73–83.
15. Szczur P. Du roman exotique à l'interprétation (dés)exotisante: les romans "japonais" d'Amélie Nothomb et leurs lectures. *Roczniki Humanistyczne*. 2017. Tom LXV. z. 5. P. 109–124. DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2017.65.5-7>
16. Nothomb A. *Ni Ève, ni Adam*. Paris: Albin Michel, 2007. 252 p.

УДК 2:81'42:82 (73)

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.38>

**ПРОБЛЕМАТИКА ГЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРОДУ АНИШИНААБЕ
У РОМАНИ ЛУИЗ ЕРДРИЧ «СЛИДИ»**

ANISHINABE GENDER PECULIARITIES IN "TRACKS" BY LOUISE ERDRICH

Шостақ О.Г.,

orcid.org/0000-0001-7532-4294

доктор філологічних наук,

професор кафедри іноземних мов і перекладу

Національного авіаційного університету

У статті розглядається проблема гендерної репрезентації у романі «Сліди» Луїз Ердріч. Тема висвітлена через розкриття гендерних ролей, які притаманні народу анішінаабе. Розвідка зосереджується на співвідношенні між внутрішніми та зовнішніми гендерними ролями у тексті роману. Уявлення про гендерне помежів'я позначається різноманітними співвідношеннями у повсякденному виконанні обов'язків чоловіком і жінкою. Письменниця позначає ці гендерні ролі навіть на рівні мови, як то еротичну межу тіла та слова.

У розповіді двох протагоністів Нанапуша та Полін спостерігаємо перетин гендерних кордонів на матеріальному та духовному рівнях. Материнський простір, що його метафорично викликає Нанапуш, є одночасно присутнім і відсутнім, це простір зцілення, повернення Лулу, заради якої начеб-то і написаний роман «Сліди», до життя, слова, які він говорив, і звуки, які він видавав, зберігають прихований гендерний аспект. Нанапуш узагальнює, але не відтворює гендерність анішінаабе. Оскільки репрезентація включає в себе презумпцію знання та володіння мовленням,

розповідь Нанашуша включає ревізійний процес гендерної саморепрезентації, який водночас суперечить мейнстрімній репрезентації. У той час як Полін репрезентує «білу» точку зору на індіанську гендерність.

Здатність долати гендерні кордони у тексті Ердріч існує разом із визнанням того, що особливості гендерних ролей можуть бути необхідними для збереження культури анішінабе. Бікультурний досвід, що його змушені набувати герої у «Слідах», письменниця використовує як концепцію гендерного кордону між двома світами. У Ердріч гендерні опозиції розчиняються, а відмінності виявляються ще більш яскраво завдяки використанню метафор.

Ключові слова: корінні жителі Північної Америки, гендерна репрезентація, індіанці, література корінних американців, сакральність.

The article examines the problem of gender representation in the novel "Tracks" by Louise Erdrich. The topic is highlighted through the disclosure of gender roles inherent in the Anishinabe people. The investigation focuses on the relationship between internal and external gender roles in the text of the novel. The idea of a gender boundary is marked by various relations in the daily performance by a man and a woman. The writer marks these gender roles even at the level of language, such as the erotic border between the body and the word.

In the story of the two protagonists, Nanapush and Pauline, we observe the crossing of gender boundaries on the material and spiritual levels. The maternal space that Nanapush metaphorically evokes is both present and absent, it is a space of healing, the return to life of Lulu, for whom the novel "Tracks" has been written. The words he spoke and the sounds he made, retain a hidden gender aspect. Nanapush generalizes Anishinabe gender, but he does not reproduce it as a model. Such representation involves the presumption of knowledge and mastery of his speech. Nanapush's narrative involves a revisionary process of gendered self-representation that simultaneously defies mainstream representation. While Pauline represents a "white" perspective on Native American gender roles.

The ability to transcend gender boundaries in Erdrich's text exists alongside the recognition that specific gender roles may be necessary for the preservation of Anishinabe culture. The writer uses the bicultural experience that the characters in "Tracks" are forced to acquire as a concept of the gender border between the two worlds. In Erdrich's text the gender oppositions dissolve and the differences are revealed even more vividly thanks to the use of metaphors.

Key words: Native Americans, gender representation, Indians, Native American literature, sacredness.

Постановка проблеми Для актуалізації проблематики ідентичності надзвичайно важливу роль відіграла філософія життя, котра відновила у правах «земний суб'єкт» і запровадила антимонію «життя» та «культура і соціум» як репресивне начало відносно першої складової. Тим самим задавалося протиставлення «тілесності», «природності» людини та «штучності» нав'язаних їй ідентичностей. Буття особисті, у такий спосіб, було «розколоте» із середини, виникали проблеми сприйняття себе і знаходження власного місця у навколишньому середовищі. У романному потрактуванні Ердріч сила анішінабе – це зв'язок із Маніту- невидимим і у цьому полягає їхня духовна ефективність. Влада, яку отримують представники цього народу від духовних сил, ніколи не згасає: відстежувана, переслідувана, зношена чи вигнана тут, вона завжди з'явиться знову, з'явиться там, де цього найменше очікують. Гендерність народу анішінабе є важливою частиною цієї природної влади.

Вплив колонізації на формування резервацій для корінного населення США спричинило колапс у житті багатьох людей. У романах Луїз Ердріч розповідається про наслідки колоніального впливу на представників рідного для письменниці народу анішінабе.

Постановка завдань. Актуальність нашої статті зумовлена тим, що творчість Л. Ердріч дає можливість осмислити множинність гендерних змін американської свідомості у ХХ ст. Письменниця висновувала шляхи збереження

гендерних установок корінного суспільства на зламі світоглядів двох кардинально відмінних світів. Роман Ердріч «Сліди» дає можливість прогнозувати розвиток мейнстрімного суспільства США у цілому через пошук гендерних антиколоніальних цінностей.

Мета даної статті. Мета дослідження полягає у визначенні проблематики та виявленні основних гендерних особливостей у романі Луїз Ердріч «Сліди». Наше дослідження присвячене висвітленню проблеми гендерності у національній ідентичності анішінабе у творчості Л.Ердріч, яка стає особливо актуальною під тиском колоніального мейнстрімного центру США у ХХ ст.

Аналіз останніх публікацій Джейн Геллоп пише, що «проблема поводження з відмінностями без створення опозиції може бути лише суттю фемінізму» [8, с. 93]. У романі «Сліди» Луїз Ердріч пише про бікультурний досвід членів спільноти анішінабе, що проживають у Маленькому Безконяччі. Письменниця використовує концепцію гендерного кордону і як метафору, і як техніку таким чином, щоб опозиції розчинялися, а відмінності виявлялися. Рейчел Блау ДюПлессі, обговорюючи жіночу естетику (естетику, яка накладається на постмодерн), називає «баченням обох і, породженими змінами, протилежностями, запереченнями, суперечностями. Бачення обох і, яке охоплює рух, ситуативний» [4, с. 6]. Гендерні кордони в романах Ердріч стають ґрунтом, який маркує особливості національної ідентичності народу анішінабе.

Ненсі Дж. Петерсон розглядає гендерну поведінку ердричевих героїв через перегляд історичних дискурсів: «Нова історичність, яку вписують «Сліди», не є а ні простим поверненням до історичного реалізму, а ні пасивним прийняттям постмодерної історичної вигаданості. Роман ставить вирішальне питання референційності історичного нарративу в епоху постмодерну, вона створює можливість для появи нової індіанської історичності» [11, с. 991].

Г. Бенавей переконаний, що у світогляді народу анішінаабе не має місця для «конструювання ідентичності» бо там немає виявів свободи волі. «Наше походження залежить від міфів творіння. Відповідальність людини розподілена згідно з клановою належністю, зумовлена власним іменем людини й церемоніями, у яких вона бере участь, цим аргументована й гендерна ідентичність. Наш дух вибирає сім'ю, у якій йому потрібно народитися. Ми приходимо на цю землю з духовного світу заради виконання конкретного обов'язку» [3, с. 113]. У «Священному колі» П.Г. Еллен робиться висновок, що протягом 500 років англо-європейської колонізації народи Північної Америки змушені спостерігати, як «гіноцентричні, егалітаристські суспільні соціальні системи, що засновані на древній ритуальності, змушені були змінюватися в угоду імітації європейської патріархальної системи» [2, с. 195]. Уявлення про сексуальність у корінних народів Північної Америки відрізнялися від європейських. На думку А.Іннес, «колоніальна маскуліність з'явилася, аби брутально контролювати й замінювати визначену гендерну систему корінних суспільств» [9, с. 38]. «Один із центральних мотивів постколоніальної літератури – знищення усталених тисячоліттями уявлень про гендерні ролі, що є важливою частиною суспільної та особистісної ідентичності» [1, с. 177].

Виклад основного матеріалу. Флер Пілагер слід розглядати як центральний персонаж «Слідів», ближче до кінця роману про неї скажуть, що вона йде «не залишаючи слідів» [5, с. 215], ця сентенція пророкує її зникнення на якийсь час із простору племені, а разом з цим і зникнення непідробленого анішінаабе, гендерну ментальності якого вона уособлює. Моррісеї та Лазари, сім'ї змішаної крові, які бажають продати землю резервації лісопромисловій компанії, ініціюють цю історію про те, що Флер не залишає слідів. Саме Моррісеї та Лазар знаходять Наполеона, якого Полін задушила в лісі, проте звинувачують саме Флер у цьому вбивстві. Нанапуш каже: «Не минуло й двох днів, і ця історія була в усіх

на устах. Ніби повторення дорівнювалось правді, історія все посилювалася, доки вигадка не стала відомою як факт Флер убила Наполеона, потопивши, просто ще одна з її ліній стосунків із чоловіками. Вона вкрала його язик, загорнула у риб'ячу шкуру й закріпила на поясі, це дозволяє їй тепер ходити, не залишаючи слідів» [5, с. 215]. Хоча метафора про те, що Флер може ходити без слідів, радше навіює песимізм про подальшу долю збереження гендерної культури анішінаабе, нарратив, який передає образ бездоріжжя його скасовує. Передбачувана здатність Флер непомітно рухатися наділяє її магичною силою Маніту, гідною того, щоб про неї розповіли в історії «Слідів», що Ердріч і продовжуватиме робити у насиупних романах «Чотири душі», «Палаці бінго», «Розмальованому барабані».

Нанапуш реконструює своє минуле разом з Флер: «Оскільки я врятував її від хвороби, я був з нею пов'язаний. Не те щоб я знав це спочатку. Лише озираючись назад, я бачу закономірність» [5, с. 33]. Він стежить за невидимим минулим у пошуках важливої історії, яка житиме Лулу, яку він також урятував, та майбутнє народу анішінаабе. «Було стільки всього, що ми бачили і ніколи не знали», – каже він на початку своєї оповіді [5, с. 34]. Історія Флер є способом самопізнання анішінаабе.

Здатність Нанапуша мати справу із зовнішнім і внутрішнім світом проявляється в його переговорах щодо культурних кордонів, але, що цікаво, передаються через метафори вагітності. Він розповідає Лулу, як врятував її ноги та життя від сильного обмороження: «Багато разів у своєму житті, коли народжувалися мої діти, я задавався питанням, як це бути жінкою, здатною створити людину із зайвих матеріалів власного тіла. У страшні часи, зло, про яке я не говорю, коли земля поглинула все, що дала мені любити, я народився в утраті. Я був як жінка у своїх стражданнях, але всі мої діти були віддані смерті. Все повернулось навпаки, назад, але тепер у мене з'явилася можливість навести належний порядок. Згодом мої пісні подолали болісну печію, і ти зависла із відкритими очима, дивлячись у мої. Як тільки ти опинилася у мене, я не наважувався розірвати струну між нами і продовжував ворухити губами, тримаючи тебе нерухомо розмовою, як і в цю мить. Я говорив безглуздо до ранку звуку, які я видавав, були дурним бурмотінням без сенсу чи зв'язку. Але тебе заколисав мій голос». [5, с. 167]. Його мова створює пуповину, яка має знову прив'язати Лулу до рідної землі, від якої вона була відірвана у наслідок перебування

у школі-інтернаті для індіанських дітей. Нанапуш використовує слова рідної мови, але виходить за межі цієї мови та сенсу. Завдяки архаїчним формулам мови він вдається до техніки візуалізації, яка здавна була відома його народу. Нанапуш входить у простір Іншого, викликає репрезентацію світу іншої людини, проте цей світ також знаходиться за межами репрезентації. Вхідження в простір Іншого означає, принаймні метафорично, вхідження в простір материнського. У власному мовленні Нанапуш формує особливий ментальний простір, відображаючи у ньому особливі психодинамічні конструкції, які сприятимуть відновленню реального зв'язку із рідним простором. Через таке «материнське» мовлення Нанапуша у Лулу формуються стабільні ментальні структури, які в умовах пізнавального контакту підлітка із індіанською реальністю забезпечують надходження інформації про архетипічні складники її роду і історії рідного племені.

Згідно з Еліс Джардін, те «що поза Батьком, що переповнює діалектику репрезентації, нерепрезентативне, буде гендерно визначено як жіноче» [10, с. 138]. Тобто в чоловічому визначеному світі жіноче Іншого походить від уявлень про матір і існує до появи мови, тому є за межами репрезентації. Цей жіночий Інший надихає чоловіка на репрезентацію. Подібним чином імперська влада кодує колонізовані народи як жіночі, як те, що є водночас жакливо Іншим і непізнаваним, над чим можна домінувати та перевизначати за імперським принципом. Ердріч використовує Нанапуша, корінного американця чоловічої статі, як фігуру, яка перетинає межу від репрезентованого до саморепрезентації, і яка в цій саморепрезентації перетинає межу між суб'єктом і об'єктом, уявно входячи в простір Іншого. У іншому романі Ердріч «Чотири душі», що також входить до епопеї «Чари кохання» Нанапуш навіть одягається у старовинне жіноче вбрання із оленячої шкіри аби звернутися до співплемеників і пробудити у них усвідомленість власного вибору залишатися і захищати рідну землю. Таким чином Нанапуш створює динамічний ментальний простір як новий засіб існування у просторі, що травматично змінився. Творчі здібності перетворювати оточуюче середовище, створюючи щось кардинально нове у корінних суспільствах вважалися більш жіночими за аналогією до біологічної здатності жіночого тіла брати сперму і перетворювати її на нове життя. Мовлення Нанапуша – це особлива форма ментального досвіду, який розгортається за актуальної ментальної взаємодії суб'єкта із зовнішнім світом, після чого і Лулу і Флер стають здатними

до одномоментної зміни вимірів своїх суб'єктивних і об'єктивних чинників. Що є визначною рисою представників анішінаабе, на відміну від білих персонажів Ердрічевих текстів, включаючи Полін, яка при відмові від свого індіанського коріння задовольнялася лише логічною систематизацією основних пізнавальних процесів, котрі вона звіряла із католицькими текстами про святих мучеників або біблійними розповідями.

Інший випадок звернення Нанапуша до прихованої жіночності у власній особистості постає, коли він описує ліки, які він намагається застосувати до Флер, яка, здається, зазнає поразки у боротьбі із урядом Сполучених Штатів, який прагне забрати її землю. Нанапуш дізнався метод виконання лікування уві сні: «Людина, яка відвідала мій сон, сказала мені, яку рослину покласти, щоб я міг занурити руки в киплячий чайник, витягнути м'ясо з дна або простягнути руку в саме тіло і усунути, як я зробив так давно з Мойсеєм, ім'я, що горіло, хвороба» [5, с. 188]. Тут, знову ж таки, Нанапуш викликає містичний досвід, який існує за межами сфери мови. Зі здатністю порушити на кордоні тіла, він викликає перетин межі між собою та іншим. Його слова звертають увагу на позицію читача поза знаннями та власним досвідом Нанапуша. Протагоніст посилює це виключення, називаючи одну з рослин, яка допомогла йому не зруйнувати власні руки, але при цьому додає: «Іншого я не буду називати» [5, с. 188]. Оскільки він звертається до своєї онуки Лулу, його слова особливо підкреслюють власні культурні переконання та досвід, щодо яких Лулу є одночасно інсайдером і аутсайдером. Вона вже є частиною покоління, що було віддалене від традицій, якими жив Нанапуш. І тому Лулу так уважно слухає історії про «часи, які вона вже ніколи не знатиме» [5, с. 2].

Жіночність народу анішінаабе репрезентована образом Флер Піллагер. І Нанапуш, і Полін, її антагоністка, зосереджуються на жіночності Флер. Сама вона не розповідає свою історію. Полін визнає, що Флер є провідником духу анішінаабе: «Вона була тією, хто зачиняв двері або відчиняв їх між людьми та золотоокою істотою в озері, духом, який, за їхніми ж словами, був ні добрим, ні поганим, але просто мав апетит, Флер була петлею» [5, с. 139]. Полін називає її «дверями в темряву»: «Я стояла перед ними, а потім вона обернулася, так повільно, що я почула, як скрипнули петлі. За мить я опинилася всередині, де не могла дихати, і вода наповнила мене. Я думала, що мене там закриють, але вона знову розвернулася і пішла, чорна щілина в повітрі,

прохід у себе» [5, с. 200]. Флер є посередником між матеріальним і духовним світами. Відомо, що Флер належить клану Ведмеда, про який її співплеменик (ниця) у кінці ХХ століття, поет(ка) Гвендолин Бенавей пише: «Я належу до клану Ведмеда, представники цього клану мають бути хранителями і стражами наших спільнот. Ми – безстрашні у коханні, сміливі, непокірні, вперті, готові здійснити тривогу при першому знаменні небезпеки. Ми є провокаторами як усереднені інших суспільств так і поза їх межами. Ми завжди готові кинути виклик тим, що стоять при владі і протистоїмо несправедливості. Ми добре розбираємося у травах і магії землі. Ми можемо зцілити себе. [2, с. 114].

Парадоксально, але Полін намагається наслідувати Флер навіть тоді, коли вона хоче звести її зі світу. Таким чином її спроби саморепрезентації є на сам перед самозапереченням. «Я бачила очима світ поза нами», – каже вона, і бачить, що для білих очей вона та всі індіанці невидимі» [5, с. 14]. Ми бачимо Флер протягом усього роману, як у розповіді Нанапуша, так і в оповідях Полін, яка намагається за будь-яку ціну зробити себе видимою для білих, навіть через розповсюдження неправдивої інформації або просто брехні, як про це говорить Нанапуш. На відміну від мови Нанапуша, її розповідь не має маркерів усної традиції. Ердріч привертає увагу читача до мови Полін, через яку вона намагається наблизитися до білого мейнстріму. Вона демонструє свою віру в мову, коли Христос, який регулярно з'являється їй на кухні монастиря, каже їй, що вона цілковито біла. Проте Полін відкриває це, переходячи до білого світогляду від індійського («Індіанці, – сказала я тепер, – вони» [5, с. 138], вона відкидає навіть саму мову свого народу. Входячи до монастиря, вона повинна витягнути нове ім'я з руки ігумені: «Я просила ласки прийняти, залишити Полін, пам'ятаючи, що моє ім'я, будь-яке ім'я, було не більш ніж шкірою, що розсипалася» [5, с. 205]. Полін робить себе видимою через мову мейнстріму, яку вона прийняла. Для Полін це є одночасно твердженням і запереченням себе. «Екологічна ідентичність корінних народів пов'язана з їх глибоким переконанням, що все в світі періодично «зупиняється», тому якщо молитися в потрібному місці, де вищі сили швидше за все зупиняться саме в цей момент, молитва буде почута» [13, с. 2]. Проте Полін відкидає це переконання свого народу.

На відміну від образу Флер як дверей і того, до чого двері ведуть, Нанапуш описує себе як того, хто залишає двері відкритими для влади. Сила –

це зв'язок із Маніту-невидимим і в цьому полягає це духовна ефективність анішінабе. Нанапуш каже: «Влада вмирає, влада зникає і зникає, її неможливо досягнути. Вона миттєва, швидко летить і здатна ввести в оману. Щойно ви покладаєтеся на володіння, вона зникає. Забудьте, що вона коли-небудь існувала, і вона повертається. Я ніколи не робив помилки, вважаючи, що володію власною силою, це був мій секрет. Тому я ніколи не був самотнім у своїх невдачах» [5, с. 177]. Тут ми можемо провести аналогію з поняттям репрезентації: якщо хтось вірить, що репрезентація дає їй силу повністю володіти репрезентованим, вона не має нічого. Як місце такого бажання, Флер є знаком того, що втрачено. Трін Т. Мінґа в «Жінка, рідна, інша» говорить про мову, яка може характеризувати мовлення Нанапуша та зачіпає проблему репрезентації: «Влада ніколи не згасає: відстежувана, переслідувана, зношена чи вигнана тут, вона завжди буде тут знову з'явитися там, де я цього найменше очікую. А мова є однією з найскладніших форм підкорення, будучи водночас осередком влади та несвідомого рабства. З кожним знаком, який надає мові форму, лежить стереотип, який я/я я і маніпулятор, і той, яким маніпулюють» [12, с. 52].

Таким чином, Ердріч висвітлює політичне значення естетичного, як воно задумане в дискусії Фуко про Бланшо: «фікція полягає не в тому, щоб показати невидиме, а в тому, щоб показати, до якої міри невидимість видимого є невидимою» [7, с. 24]. У розповіді Нанапуша ми бачимо перетин кордонів між матеріальним і духовним, собою та іншим, світом анішінабе та білим світом. Але його здатність долати кордони існує разом із визнанням того, що кордони можуть бути необхідними для збереження культури.

Висновки. Визначення гендерної ідентичності корінних спільнот потребує включення гендерного Іншого, через те, що самосвідомість як конкретного індивіда, так і цілих націй формується та розвивається в процесі гендерного діалогу. Дихотомію колоніального гендерного світобачення традиційно репрезентовано формулою *ми – вони*. У сучасних індіанських гендерних постколоніальних студіях денотовано як інверсію *вони – ми*, яка є розщепленою в мультикультурній парадигмі роману «Сліди» на невеличкі клаптики. Порушувати питання гендерного Іншого для Ердріч означає відкривати фундаментальні рівні універсального і особистісного, об'єктивного і суб'єктивного, зовнішнього і внутрішнього.

Л.Ердріч переконана, що гендерна сакральність є провідним елементом у структурі свідомо-

сті анішінаабе спільноти. Міфологічність гендерної комунікації стимулює рівність у сакральному вимірі, коли кожен член суспільства рівний у процесі метафізичного єднання. Гендерність є уособленням сакральної циклічності життя

та ритуальних дій анішінаабе, вона повторює ритми природи. Отже, міфологічна гендерність є сакральним переживанням циклічності природи, а гендерна комунікація є способом наближення до сакральності буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження. Київ: Талком, 2020. 543 с.
2. Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986. 311 p.
3. Benaway, Gwendolywn. Ahkii: A Woman is a Sovereign Land *Transmotion*. 2017. Vol.3. #1. P. 109–138.
4. DuPlessis, Rachel Blau. *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. New York: Routledge, 1990. 196 p.
5. Erdrich, Louise (1988) *Tracks*. Henry Holt & Co. 226 p.
6. Erdrich, Louise. *Love Medicine: Novel*. New York, Toronto, London : Bantam Books, 1984. 314 p.
7. Foucault, Michel. "Maurice Blanchot: The Thought From Outside." Trans. Brian Massumi. Foucault/Blanchot. Trans. Brian Massumi and Jeffrey Mehlman. New York: Zone Books, 1990. P. 7–58.
8. Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell UP, 1982. 164 p.
9. Innes, Robert Alexander; Anderson, Kim. *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities, Regeneration*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2015. 328 p.
10. Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1985. 281 p.
11. Peterson, Nancy J. History, Postmodernism, and Louise Erdrich's *Tracks*. *PMLA* 109.5 (October 1994). P. 982–994.
12. Trinh T. Minh-ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991. 264 p.
13. Shostak, Oksana; Drotianko, Liubov; Bazova, Vira. Transformation of Indigenous Peoples' Ecological Consciousness. *InterConf*, 2021. (244), id.12001. Відновлено з <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202124412001>

РОЗДІЛ 7 ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.39>

ХУДОЖНИЙ ТВІР У СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ: ЛІТЕРАТУРА І ПЛАСТИЧНІ ФОРМИ

ARTISTIC WORK IN THE SYSTEM OF ARTS: LITERATURE AND PLASTIC FORMS

Голубішко І.Ю.,

orcid.org/0000-0003-0722-1482

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Статтю присвячено надзвичайно актуальній літературознавчій проблемі взаємозв'язків літератури з іншими видами мистецтва. Інакше кажучи, література розглядається в контексті культури загалом. Останнім часом, спираючись на різні методики, літературний твір аналізують в аспекті зв'язків з іншими мистецтвами: література і живопис, література і музика (а також сценічне оперне мистецтво), література і архітектура, навіть у спорідненості з балетом, кіно, сценічним мистецтвом тощо. Для вітчизняного порівняльного літературознавства це відносно новий напрям досліджень, хоча предметом американської компаративістики давно вже була не тільки література, але й живопис, музика, мультикультуралізм.

Метою даного дослідження є розгляд впливу літературних творів на творчість художників (у нашому випадку – прерафаелітів), коли найактивнішим, хоча, безумовно, не єдиним, засобом створення асоціацій і виявлення співпадань є екфрасис. У праці, таким чином, розглядається важлива проблема порівняльного літературознавства – міжвидова компаративістика, для чого використані наробики у галузі міжкультурної комунікації, екфрасиса, інтермедіальності, інтердисциплінарності тощо.

Об'єктами порівняння обрано середньовічні легенди, творчість В. Шекспіра і роботи художників Братства прерафаелітів. До членів Братства відносять Данте Габрієля Россетті, Вільяма Ханта, Джона Еверетта Міллеса, Едварда Коулі Берн-Джонса та ін. Ця молода когорта художників ХІХ ст. збунтувалася проти вікторіанських традицій в англійському живописі. Певною мірою вони були реформаторами, адже прагнули краси, а не офіційного мистецтва, яке підтримувало смаки буржуазії. «Ілюструючи» літературні твори, вони осучаснювали їх, втілювали своє власне бачення світу. В цьому новому світі, який визначали гармонія і краса, знайшлося місце міфам, легендам і літературі минулого. В роботі розглянуто втілення ідей прерафаелітів, породжених легендами про короля Артура і п'єсами В. Шекспіра «Гамлет», «Буря» і «Міра за міру».

Оскільки проблема взаємозв'язків літератури та інших видів мистецтва у компаративістиці поки що знаходиться на стадії активного дослідження, обрана для розгляду тема є перспективною. Так, цікаво буде розглянути взаємодії письменників і художників імпресіоністів або дослідити рецепцію міфу в античному вазописі або скульптурі різних епох тощо.

Ключові слова: інтермедіальність, екфрасис, живопис, компаративістика, метамистецтво, Братство прерафаеліти.

The article is devoted to an extremely relevant literary problem of the relationship between literature and other types of art; to put it differently, literature is considered in the context of culture in general. Recently, a literary work has been analyzed, relying on various methods, in the aspect of connections with other arts: literature and painting, literature and music (as well as stage opera), literature and architecture, even in relation to ballet, cinema, stage art, etc. For domestic comparative literary studies, this is a relatively new direction of research, although the subject of American comparative studies has long been not only literature, but also painting, music, and multiculturalism.

The purpose of this study is to consider the influence of literary works on the creativity of artists (in our case, the Pre-Raphaelites), when the most active, although certainly not the only, means of creating associations and identifying coincidences is ekphrasis. Thus, the paper examines an important problem of comparative literary studies – interspecies comparativistics, for which the findings in the field of intercultural communication, theory of ekphrasis, intermediality, interdisciplinarity, etc. are used.

Medieval legends, the work of V. Shakespeare and the works of artists of the Pre-Raphaelite Brotherhood were chosen as objects of comparison. Members of the Brotherhood include Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Edward Coley Burne-Jones, etc.

This young cohort of artists of the 19th century rebelled against Victorian traditions in English painting. To some extent, they were reformers, because they sought beauty, not official art, which supported the tastes of the bourgeoisie. While "illustrating" literary works, these artists modernized them, embodied their own vision of the world. In this new world, which was defined by harmony and beauty, there was a place for myths, legends and literature of the past. The study examines

the embodiment of the ideas of the Pre-Raphaelite, born from the legends of King Arthur and the W. Shakespeare's plays "Hamlet", "The Tempest" and "Measure for Measure".

Since the problem of relationships between literature and other types of art in comparative studies is still at the stage of active research, the topic chosen for consideration is promising. So, it will be interesting to study the mutual influences of impressionist writers and artists or to investigate the reception of the myth in ancient vase painting or sculpture of different eras, etc.

Key words: intermediality, ekphrasis, painting, comparative studies, metaart, Pre-Raphaelite Brotherhood.

Постановка проблеми і завдань. Останні десятиріччя ХХ і початок ХІХ ст. характеризуються надзвичайно активними пошуками термінологічного і наукового визначення взаємозв'язків літератури з іншими видами мистецтва. Але відбувалися вони і раніше. Цікаво з цього приводу буде згадати висловлювання Василя Кандинського: «Свідомо чи несвідомо митці поступово звертаються переважно до свого матеріалу, перевіряють його, кладуть на духовні терези внутрішню цінність елементів, з яких може творити їхнє мистецтво. І з цього прагнення випливає природний наслідок – порівняння власних елементів з елементами іншого мистецтва» [1, с. 54]. Говорячи про зв'язок мистецтва і музики, ці слова наводить як епіграф до глави своєї монографії «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики» С. Маценка. Сам Кандинський у своєму доробку неодноразово реалізовував враження від прослуховування музичних творів: «Контрастні звуки», «Імпресія ІІІ. (Концерт)», «Фуга» та ін. Художник винайшов власну формулу сприйняття звуків і кольорів. Він наголошував, що «кольори здатні безпосередньо впливати на душу. Колір – це клавіша, око – молоточок, душа – багатострунний рояль» [2]. Художник вважав, що за допомогою «різних клавіш» майстер примушує душу людини переживати емоції. На його думку, блакитний колір схожий на флейту, синій – на віолончель, темно-синій – контрабас, синьо-чорний – орган. Відразу згадується раніше висловлене щодо співвідношення голосних і кольорів А. Рембо у вірші «Голосівки». Не менше зацікавлення викликає дослідження вирішення однакової або близької теми у літературі та живописі. А метою даної статті власне і є розгляд впливу літературних творів на творчість художників (в нашому випадку – прерафаелітів), коли найактивнішим засобом створення асоціацій і виявлення співпадань є екфрасис. У праці, таким чином, розглядається важлива проблема порівняльного літературознавства – міжвидова компаративістика, для чого використані нароби у галузі міжкультурної комунікації, екфрасиса, інтермедіальності, інтердисциплінарності тощо.

Аналіз досліджень. Серед дослідників проблеми взаємозв'язків літератури та інших видів

мистецтва у першу чергу маємо згадати таких літературознавців, як Д. Наливайко, У. Вайсштайн, Д. Дюрішин, Р. Вагнер, Л. Геллер, В. Силантьєва, М. Рубінс, С. Маценка та інших. Так чи інакше всі вони згадують екфрасис як засіб створення образів, які створюються засобами інших мистецтв. Підкреслимо, що дослідники екфрасиса на початку розробки проблеми найчастіше розглядали словесні твори-екфрази (наприклад, доби Просвітництва і романтизму), коли темою літературного твору був твір пластичного мистецтва. Визначень екфрасиса дуже багато, скористаємось коротким варіантом: від грецького ек- («з», «поза») і phrazein («говорити»), тобто «говорити поза, за межами будь-чого, тобто відступ від основної оповіді». Якщо розглядати екфрасис як засіб міжмистецьких зв'язків то визнаємо, що це інтерпретація словесних знаків засобами мови інших мистецтв. Помітним явищем виявилась публікація у 2002 році збірника праць Лозаннського симпозиуму «Екфрасис в російській літературі». Зі вступною статтю «Воскрешення поняття, або Слово про Екфрасис» виступив Л. Геллер. Говорячи про зміст даного терміна, дослідник створює теоретичний контекст для дослідження конкретних прикладів екфрасиса. Більшість праць збірника стосуються саме літературних творів. Однак згадується і звернення до екфрасиса у наукових дослідженнях про живопис і у коментарях до кінофільмів [3, с. 8]. Саме такого напрямку статті змальовували перспективи майбутніх компаративних досліджень.

У вітчизняному літературознавстві сьогодні відстоюється право компаративістики на міжвидову проблематику. Підтвердженням можуть слугувати слова Дмитра Наливайка, що до останніх десятиліть минулого століття поза увагою компаративістики залишалась «не менш масштабна й значуща сфера взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами і видами духовно-творчої діяльності» [4, с. 24–25]. При цьому дослідник наголошує: «Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожному епоху, як правило, вони утворюють ансамбль, котрому притаманна спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях» [4, с. 27]. На цьому

базується поняття художнього процесу, що охоплює всі види мистецтва.

Отже, *актуальність проблеми*, що нами розглядається, підтверджується думками багатьох дослідників, на сучасному етапі вона знаходиться в активній розробці і є предметом зацікавленості багатьох дослідників.

Виклад основного матеріалу. В центрі нашої уваги є вплив літературних джерел на творчість прерафаелітів. 1848 року декілька художників і поетів об'єдналися у Братство прерафаелітів. Традиційно до членів Братства відносять Данте Габріеля Россетті, Вільяма Ханта, Джона Еверетта Міллеса, Едварда Коулі Берн-Джонса та ін. Свою назву вони пояснювали прагненням відродити мову мистецтва «до Рафаеля». Молоді люди (найстаршому – В. Ханту – було лише 21 рік) вважали, що сучасне життя недосконале і далеке від ідеалу, а вищі життєві цінності людства залишилися у минулому. Їх вадили загадки епохи, коли люди вірили в диво, шляхетні рицарі заради прекрасної дами здійснювали подвиги, мали свій кодекс честі, якого намагалися дотримуватись. Таким чином прерафаеліти заявили про свою любов до середньовіччя.

Вони працювали не тільки над картинами, але й, подібно середньовічним майстрам, займалися створенням вітражів, малюнків для тканин, гобеленів і шпалер. «Прерафаеліти створили нову казку про Середньовіччя: з їхніх полотен дивляться на глядача загадкові красуні, що кличуть і лякають своєю незвичною красою» [5, с. 38].

Зупинимось на декількох аспектах ілюстративної діяльності прерафаелітів: середньовічні легенди і твори В. Шекспіра.

Особливу зацікавленість викликали легенди, пов'язані з королем Артуром і його рицарями. Так, Е.К. Берн-Джонс, співпрацюючи з фірмою «Морріс і К^о», яку очолював талановитий поет і художник Вільям Морріс, створив малюнки для шести гобеленів на тему легенд про пошуки Святого Грааля рицарями короля Артура («Від'їзд рицарів Круглого столу на пошуки Святого Грааля», «Галахад дістається Святого Грааля» та ін.). Стиль прерафаелітів вгадується відразу. Рицарі і жінки, що їх проводжають, написані у стилі Братства: витончені обличчя чоловіків і жінок – втілення краси. Сцени з легенди знаходяться немов би у рамці з витонченого рослинного орнаменту. Нитки бляклих тонів малюють видовжені фігури рицарів та їхніх прекрасних дам, одяг спадає хвилями, що теж створює на поверхні гобелену примхливий візерунок. Художник намагався осучаснити сюжет, і в той же час – під-

креслити давність подій. Інша легендарна тема, що висвітлюється, стосується Мерліна, чарівника і захисника короля Артура. Саме він найвідоміший персонаж міфо-поетичної традиції кельтів і середньовічних розповідей про короля Артура. Легенда свідчить, що Мерліном був виготовлений величезний меч Ескалібур і силою чарівництва укладений всередину великого каменя, на якому було написано: «Хто витягне цей меч з каменя, той – за правом народження король над усією Британією». Артур був єдиним, хто зміг це зробити і по праву став правителем країни. Життя самого Мерліна закінчується досить дивно. Саме ця подія стала темою картини Е. Берн-Джонса «Мерлін, зачарований своєю коханою». Це історія трагічного кохання старого чарівника до молоді красуні Вівьєн (Володарки озера Німуей). Мерлін у пристрасному запамороченні розкрив дівчині таємниці своїх чар і був жорстоко покараний. Використавши ці секрети, Вівьєн зачарувала самого Мерліна і помістила його у магічне коло посеред темного лісу, звільнитися з якого старий чарівник так і не зміг. Зрозуміло, що це одна з версій легенди, існують й інші. Але художник висвітлює саме цей варіант. Мерлін постає перед глядачем як цілком земна, звичайна людина. Все розуміючи, він страждає. Художник чітко передає це виразом очей, безвольно складеними руками, всім тілом, яке виражає покірливість долі і небажання чинити опір. Молода жінка сприймається як втілення зла: її зачіска нагадує змії (зрозуміло, можна сприймати це як натяк на Медузу Горгону), зборки на одязі щільно «обвивають» тіло, віти і стовбури дерев теж повторюють цей мотив. Загалом змальовується досить сумна ситуація, але Берн-Джонс настільки виразно її зображає, що важко відірватися від споглядання і роздумів, адже багато хто міг екстраполювати дану ситуацію на себе.. І в цьому випадку бачимо надзвичайне осучаснення старої легенди.

Звернемося до полотен Джона Еверетта Міллеса, які співвідносні з п'єсами Вільяма Шекспіра.

Мабуть, найвідомішою картиною прерафаелітів, яка ілюструє твори В. Шекспіра, є «Офелія» Дж.Е. Міллеса. Тому обмежимося декількома зауваженнями. Картину написано за мотивами трагедії «Гамлет». Офелія, дізнавшись про загибель батька від руки коханого, втрачає розум і гине у водах струмка. «Урочисто і сумно Міллес втілює відомий літературний сюжет на полотні. У зеленуватій воді серед водоростей пливе тіло мертвої Офелії. Її парчева сукня намокла і стала важкою, обличчя бліде, мертві руки застигли і вже

не можуть втримати букет квітів...» [6, с. 19]. Картина, безумовно, описує з подробицями парадоксальну красу мертвої дівчини. Цікавим є висновок В.І. Силантьєвої: «Ця художня «ілюстрація» доносить до читача середини ХІХ сторіччя новий варіант прочитання трагедії В. Шекспіра, укрупнюючи важливу для драматурга думку *про таємничу сутність усього визначеного наперед життєвого шляху* (курсив автора. – І.Г.)» [7, с. 304]. Картина певною мірою заповнює «білі місця» у художньому творі. Це драматичний твір, тому розлогі описи неприпустимі. Так, якби не слова Гертруди про загибель Офелії, читач не зрозумів би, як саме померла дівчина. Міллес малює саме цю сцену, але так, як уявляє сам.

Героїня шекспірівської п'єси «Міра за міру» Маріанна стала ще однією темою художника. Дж. Міллес виставив свою картину «Маріанна» у 1851 році. До неї кріпилася табличка з віршованими рядками А. Теннісона: «Яке життя пусте! – вона сказала. – / Не прийде він ніколи. / А я втомилась, так втомилась. / Що вмерти б краще».

Юна дівчина мала одружитися з Анджело, котрий тепер обіймає посаду судді. Але коханий відмовився від дівчини, коли дізнався про загибель її спадку, а Маріанна залишилась одна. Він відверто говорить про це герцогу:

О мій владарю, мушу вам признатись,
Знайомий з нею я. Літ п'ять тому
Ішлося навіть і про шлюб між нами.
Та діло поламалося: частково
Тому, що не змогли мені за нею
Обіцяного посагу віддати,
А головне – пішла погана чутка
Про легковажність дівчини... Відтоді
П'ять літ уже не говорив я з нею.
Її не бачив і не чув про неї,
Клянусь вам честю [8].

Говорячи про картини-ілюстрації прерафаелітів, слід підкреслити їхню описовість, як у випадку з «Офелією». Адже в тексті читаємо єдину ремарку: «Оточена ровом ферма». Більше ні про що не йдеться – будинок і сама Маріанна ніяк не описані. Своєю картиною Міллес неначе доповнює текст п'єси, унаочнюючи те, що залишилось поза подіями, що відбуваються.

Героїня живе на самоті у невеличкому фермерському будинку, який оточує рів. Її дні схожі один на другий: ночі змінюють дні, осінь приходить за літом, у кімнаті шарудять миші, по кутках вгадується мох і запустіння. Сумуючи через втрачене щастя, страждаючи від самотності, красуня дивиться у сад крізь кольорові вітражі. Квіти на шпалерах, опале листя на столі і в саду,

зображення рицарів на вітражах породжують витончений візерунок. До речі, яскраві вітражі, що виблискують коштовними кольорами, втілюють дивний світ середньовіччя, такий цікавий художникові.

Міллес, як і його однодумці-прерафаеліти, обирав літературні сюжети, щоб говорити про сучасність. У вікторіанській Англії для жінки, з традиційної точки зору, природним бажанням було піклування про дітей і дім. Потяг до чуттєвого кохання вважався неприродним. Прерафаеліти почали писати жінок пристрасними, чуттєвими.

Так і Дж. Міллес пише ображену Маріанну у тиші, забутті, в очікуванні і проханні смерті замість такого життя. Вона відклала гаптування, щоби перепочити, дати відпочинок втомленій спині, але цей простий рух наповнений пристрастю. Тільки сліпий не побачить в ньому напругу, невитрачене бажання. Маріанна страждає не тільки від зовнішньої байдужості і жорстокості, а скоріше від власної потреби бути коханою. Це шалене почуття стає тим сильнішим, чим безнадійнішим стає її положення.

Отже, прерафаеліти дали жінці право на почуття, здатність бути хазяйкою власного життя. Жінка в прерафаелітів, очікуючи кохання, досягає своєї мети – бути бажаною і щасливою. Саме така жінка вгадується у Маріанні Міллеса.

Інтерес до доби середньовіччя з її увагою до сильфів і сильфід (духів повітря), яких ще називали ельфами, визначив звернення Міллеса до сюжету п'єси Шекспіра «Буря». На полотні «Аріель заманює Фердинанда» зображений епізод з I Акту II Сцени п'єси. Під час бурі, яку викликав чарівник Просперо, щоби загинули всі його вороги, котрі свого часу відібрали в нього законне герцогство у Мілані, вдалося врятуватися принцеві Фердинанду. Він був сином короля Неаполя Алонзо. Юнак вважає, що врятувався він один. На картині зображені Фердинанд і дух Аріель. Дух ширяє у повітрі, його прозорий зелений плащ підтримують сильфи. В цей час Аріель, відсунувши Фердинандові капюшон, шепоче прямо на вухо принцеві неправдиву новину про смерть його батька.

Фердинанд

Де музика? В повітрі? На землі?
Вже стихла. Певно тішить слух вона
якомусь богові на островах.
На березі сидів я й гірко плакав
над королем, над батьком, що загинув,
та хвилями до мене спів долинув,
гамуючи мій біль і їхню лютю
солодким голосом. На спів я йшов.

Бо спів причарував мене. І зник.
 Ось знов звучить.
Аріель (*співає*)
 Батько твій на дні морському загинув.
 Із кісток його ростуть коралі,
 із очей зробилися перлини,
 і ніщо від нього не пропало:
 все морські солоні хвилі
 в дивний скарб перетворили,
 а русалки б'ють у дзвони [9].

Фердінад написаний з Ф.Д. Стівенса, відомого в ті часи мистецтвознавця і художнього критика, котрий був членом гуртка прерафаелітів. Майстерність художника виявилась і в тому, що силфи з тоненькими ніжками і смішними мишачими мордочками, плащ Аріеля і розкішний костюм Фердінанда написані настільки старанно і з вражаючими подробицями, що і тепер можуть бути джерелом знань про середньовічний костюм. Взагалі краса, наближеність до природи, осучаснення зображуваних образів є визначальними рисами творчості Д. Міллеса. Ми погоджуємося з точкою зору В.І. Силантьєвої, котра стверджувала, що «поза естетикою прерафаелітів творчість Дж. Мілле не зрозумієш» [7, с. 305]. Вважаємо, це стосується всіх художників цієї групи. Важливим для них було зображення краси як головного об'єкта зображення, а минуле усвідомлювалось по-новому.

Висновки. Підсумовуючи, наголосимо, що міжвидова компаративістика сьогодні надзви-

чайно цікавий і плідний напрям у дослідженні міжмистецьких взаємин. Як особлива формула зв'язків різних мистецтв актуальним залишається екфрасис, оскільки його функцією є вираження сутності твору живопису або іншого мистецтва універсальною вербальною мовою. «Перекладаючи» мову твору, наприклад, пластичного мистецтва вербальними знаками, екфрасис доводить первинність словесного мистецтва, яке може все висловити, описати, пояснити тощо. Отже, фундатором художнього синтезу різних мистецтв і сьогодні залишається літературний твір.

Твори живопису, проаналізовані в нашій роботі, є втіленням філософії життя художників-прерафаелітів (Д. Россетті, Дж.Е. Міллес, Е.К. Берн-Джонс, В. Хант та ін.). Члени Братства намагались своє прагнення побачити світ красивим відобразити в картинах. Їхні роботи свідчили, що за участі пластичного твору мистецтва відбувається поглиблення прочитання літературного твору (прагнення краси, осучаснення подій і образів та ін.). Тим самим, картини художників сприймаються як позиція їхнього світосприйняття, яке передається літературним героям.

Перспективність обраної для розгляду теми безумовно не викликає сумнівів, вона багатоспектна і всеохоплююча. Так, цікаво буде, продовжуючи вивчення даної теми, розглянути взаємовпливи письменників і художників імпресіоністів або дослідити рецепцію міфу в античному вазописі чи скульптурі різних епох тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Bern : Benteli, 1965. 144 S.
2. Світ форм, кольорів і звуків Василя Кандинського. URL: <https://lihtaryk.com.ua/svit-form-koloriv-i-zvukiv-vasilya-kandinskogo> (Дата звернення 11.11.2022)
3. Рубінс Марія. Пластична радість краси: Екфрасис у творчості акмеїстів і європейська традиція. Санкт-Петербург : Академічний проект. 2003. 354 с.
4. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
5. Легенди Середньовіччя у творах світового мистецтва. Москва : ОЛМА Медіа Груп, 2014. 96 с.
6. Великие художники. Часть 27. Прерафаэлиты. Киев : ООО «Иглмосс Юкрейн», 2003. 32 с.
7. Силантьєва В.І. Література і живопис у контексті компаративістики. Одеса : Астропринт, 2015. 336 с.
8. Шекспір В. Міра за міру (Переклад: Дмитро Білоус). URL: https://cdn.go4web.co.ua/bul/lib/sh/shekspir_mira_zh_miru.pdf (Дата звернення 3.10.2022)
9. Шекспір В. Буря (Переклад: Освальда Бургардта). *Клен Ю. Твори. Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. Т.4. С. 249–285*. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/K/KlenJu/Transl/Burja/Act1.html> (Дата звернення 13.10.2022)

ПОВСЯКДЕННЯ І МАРКЕРИ ЕПОХИ В ТВОРАХ СЕРГІЯ ОКСЕНИКА ТА ІРЕНИ ДОУСКОВОЇ

EVERYDAY LIFE AND ERA MARKERS IN THE WORKS OF SERHIY OKSENYK AND IRENA DOUSKOVA

Новик О.П.,

orcid.org/0000-0001-6039-0221

доктор філологічних наук,

професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету

Проблема конструювання повсякденності в літературознавстві наразі є новим напрямком досліджень, надто ж коли йдеться про порівняльні студії. Творчість сучасних письменників: українського митця Сергія Оксеніка та чеської авторки Ірени Доускової, ще потребує детального вивчення і хоча їх твори привертати увагу літературознавців, проблему творення повсякденності ХХ ст. у художньому просторі романів «Вбивство п'яної піонерки» та «Гордий Будьщо» ще не досліджено.

Обоє авторів здійснили вдалу спробу проєкції повсякденності крізь призму дитячого світобачення, адже в Ірени Доускової розповідь ведеться від дівчинки, а в Сергія Оксеніка є два оповідачі, один з яких – хлопчик-підліток, а другий – дорослий. Характери персонажів перебувають під впливом повсякденності країни, міста, оточення близьких людей, а також мікрогруп (школа, вулиця – в романі «Вбивство п'яної піонерки» та школа, театр, родичі – в романі «Гордий Будьщо»). Маркерами епохи виступає частина інтелектуальної повсякденності. Книжки й фільми, цитати, алюзії з різних джерел, пам'ятки архітектури різних часів, пов'язані з куточками Праги. Ірен Доускова проєктує це навіть на назву, виносячи в заголовок роману перефразовану цитату з вірша «І гордий будь, що встояв», який стає символом чеського народу тієї епохи. Сергій Оксенік натомість у заголовку роману «Вбивство п'яної піонерки» концентрує оксюморонну структуру повсякденності, поєднуючи речі, здавалося б, неможливі (п'яна піонерка), цим самим наголошуючи на абсурдності ідеології та повсякденності епохи.

Опис побуту й одягу, звичаїв дає змогу для уречевлення буденності середини ХХ ст. Сергій Оксенік передає атмосферу тихої повсякденності передмістя Миколаєва, вклинюючи детективний сюжет про крадіжку та вбивство, що дисонансом акцентує увагу на проблемах суспільства. Іронією та гумором послуговується в романі український автор, а в романі чеської авторки окрім цього ще й сатира, поєднана з алгоріями.

Ключові слова: Повсякденність, роман, Сергій Оксенік, Ірен Доускова.

The problem of everyday life recreating in literary studies is currently a new direction of research, especially due to comparative studies. The work of contemporary writers, Ukrainian artist Serhiy Oksenyk and Czech author Irena Douskova, still needs detailed study. Although their works have attracted the attention of literary critics, the problem of everyday life recreating in the 20th century in the artistic space of the novels "The Murder of the Drunken Pioneer" and "Proud Anyway" have not yet been explored.

Both authors made a successful attempt to project everyday life through the prism of a child's worldview. In Irena Douskova's work, the story is told from the perspective of a girl, and in Serhiy Oksenyk's – there are two narrators, one of whom is a teenage boy, and the other is an adult. The characters are influenced by the everyday life of the country, the city, the environment of loved ones. The reader can see it as well as in microgroups (school, street – in the novel "The Murder of a Drunken Pioneer" and school, theater, relatives – in the novel "Proud Anyway"). A part of intellectual everyday life acts as markers of the era. Books and films, quotes, allusions from different sources, architectural monuments of different times, related to corners of Prague are parts of every day life. Irene Dousková projects this even into the title, putting in the title of the novel a paraphrased quote from the poem "And be proud that you stood up", which becomes a symbol of the courage of the Czech people of that era. Serhiy Oksenyk, on the other hand, in the title of the novel "The Murder of a Drunken Pioneer" concentrates the oxymoronic structure of everyday life, combining seemingly impossible things (a drunken pioneer), thereby emphasizing the absurdity of the ideology and everyday life of the era.

The description of routine and clothing, customs allows for the embodiment of everyday life in the middle of the 20th century. Serhiy Oksenyk conveys the atmosphere of quiet everyday life in the suburbs of Mykolaiv. He inserts a detective story about theft and murder, which dissonantly focuses attention on the problems of society. The Ukrainian author uses irony and humor in the novel, and the Czech author's novel also includes satire combined with allegories.

Key words: Everyday life, novel, Serhiy Oksenyk, Irena Douskova.

Роман українського митця Сергія Оксеніка (Сергія Іванюка) «Вбивство п'яної піонерки» написано у 2018 році, а «Гордий Будьщо» (*Hrdý Budžes*) чеської авторки Ірени Доускової 1998 року написання (потім було ще два тексти-продовження подій роману: «Онєгін був москаль» (*Oněgin byl*

Rusák, 2006) і «Дарда» (*Darda*, 2011)). Попри такий розрив у часі й просторі, обидва тексти придатні до порівняння на рівні змалювання повсякденності епохи, засобів творення атмосфери історичного періоду. Проблема повсякденності художнього простору цих творів ще не досліджувалася.

В обох творах «Вбивство п'яної піонерки» та «Гордий Будьцо» події відбуваються в не таку й далеку, але таку, що вже стала історією, епоху: друга половина ХХ ст. Український роман відтворює події 50–60-х років, а в чеському йдеться про 70-ті роки ХХ ст.. Л. Даниленко, пишучи про роман Сергія Іванюка «Вбивство п'яної піонерки», зазначає, що «зображення ретрочасу в сучасній українській прозі має тенденцію до виявлення нових художньо-стильових та ідейно-змістових граней» [1, с. 66], зокрема вона досліджує твір крізь призму інтертекстуальності. Вчена пише: «Художня інтерпретація радянського часу виразно виявляє два протилежні людські типи. Перший – носій національної моралі; він консолідувався всупереч колоніальним умовам, а в сучасних історичних процесах стоїть на захисті української державності. Другий – представник специфічної суспільної категорії, так званого совка; такий не може пристосуватись до нового часу, болісно ностальгує за радянським минулим, гальмує прогресивні процеси, шкодить національній свободі України. Художня реконструкція пам'яті про життя в Радянському Союзі викриває знакові проблеми сучасної України» [1, с. 67]. Почасти погоджуючись із цією тезою, необхідно зауважити, що панорамна картина повсякденності роману не зводиться до двох схематизованих типів, про які йшлося вище. Автор вмילו виводить перед очі читача низку персонажів, які є частиною епохи, а відповідно репрезентують її різноманітність, бо Сергій Оксенік виходить за межі банального побутописання, послуговується індивідуалізацією персонажів, змалюванням психологічного портрету. Разом з цим бачимо панорамну картину життя передмістя Миколаєва, а також розповіді про життя персонажів в інших містах Радянського Союзу.

Ретропам'ять в романі Сергія Оксеніка реалізується в тексті на різних рівнях інтертекстуальності. Л. Даниленко зокрема пише, що це роман, який «представляє соціальний вимір життя звичайних громадян в Україні першої половини 1960-х рр. Декорація повсякденних реалій та атмосфера інтересів і стосунків людей – це яскрава динамічна ретроплощина, в якій пам'ять розкодує замки «совкової» сутності. Мотив трагізму (труп школярки в ямі з вапном і розслідування вбивства місцевим міліціонером) на тлі безтурботного життя в селі Варварка сприймається як виклик системі, зануреної в обман, байдужої до особистості, обмеженої низкою соціально-культурних комплексів» [1, с. 67]. Проблема ретропам'яті перетинається з проблемою засобів створення повсякденності у романі Сергія Оксеніка.

Повсякденність, яка не тотожна буденності, охоплює різні сфери людського існування, в художньому просторі роману набуває правдивості саме завдяки маркерам пам'яті, що ними майстерно послуговується автор. Інтелектуальна культура, змальована обома авторами романів є органічною складовою частиною повсякденності епохи. Художні тексти, фільми, що згадуються героями творів, є свого роду маркерами епохи, і письменники їх вкраплюють відповідно до зацікавлень сучасників періоду, змальованого Сергієм Іванюком та епохою в Чехії в Ірени Доускової.

В плин розповіді в обох романах вклинюються й часи ранішої історії, зокрема, події Другої світової війни. Такі екскурси є розповідями-спогадами тітки Марти («Гордий Будьцо»), яка перехувала чоловіка Хуго Крауса від фашистів у шафі, ризикуючи своїми рідними, а він потім поїхав до Америки: «При цьому вона розповіла мені пригоди історію, як протягом усієї Другої світової війни у шафі ховався її чоловік, якого звали Хуго Краус і якого німці терпіти не могли. Вона зробила для нього також схованку в дивані, у якому просвердлили дірки для повітря, щоб Краус міг там сховатися, якби прийшло гестапо. Іще до всього в них у той час народилася дівчинка Ганічка, і це могло бути підозрілим. Якби німці знайшли пана Крауса, то застрелили б тітку Марту, і бабусю Дашу, і діда Пепу, а може, й нашого тата, і дядька Криштофа, які тоді були малими хлопчиками» [2, с. 36].

Відлунням війни є й розповідь про вибухонебезпечний пустир, де так люблять збиратися підлітки у «Вбивстві п'яної піонерки» Сергія Оксеніка. Попри заборону дорослих ходити на пустир, діти все ж збираються там увечері, палять вогнище в тих місцях, де залишилося багато снарядів.

Є в обох творах і маркери топосів, що прив'язані до історії народу, як от згадки про старі часи в Сергія Оксеніка, або ж екскурси в історію завдяки мандрівкам Геленки Прагою в Ірени Доускової.

Життя передмістя великого столичного міста Праги і передмістя українського Миколаєва присутньо різнилося, та й діти – головні герої зростають в різних родин, тому годі шукати дисидентських настроїв у дітей працівників заводу з радянської України, навпаки, автор тонко балансує між їх мріями про щасливе комуністичне майбутнє і реаліями життя, від чого текст тільки набуває достовірності зображення. Водночас тонка іронія автора, втілена у розповідях від першої особи хлопця-підлітка і міліціонера, уможливорює переосмислення

тогочасних подій вже з позицій сьогодення. Світ дітей і світ дорослих, існуючи в одній реальності, переосмислюють її по-різному, діти гостріше відчувають брехню й неширисть.

У чеському романі зовсім інша риторика зображення, яка витокami йде до традицій Ярослава Гашека, сатиричного аналізу дійсності, самозвиначення народу в тому, що не зміг або не захотів бути героєм. Поезія, яка є на останній сторінці роману є цьому підтвердженням.

Окрім описів життя дівчини Хелени з її власних вуст є й вставні епізоди, як от сон про слонів, де в дивному ракурсі змішалися архітектурні пам'ятники Праги (чеський лев з герба Чехії і символ Чехії легендарний герой Брунцвік) і двадцять слонів, і дідусь Франтішек [2, с. 34–35]. Маркерами епохи є й деталі, що свідчать про соціальний статус персонажів, одяг, інтер'єр житла, предмети побуту, їжа, манера говорити, мовна характеристика героїв та інше. В. Штайніг в своєму дослідженні окреслив сигнали соціального статусу людини в мові і спілкуванні: багатство лексики, послуговування жаргоном, граматичні конструкції, темп мовлення, виразність, інтонація, майстерність діалогу та регулювання дистанції в спілкуванні та ін. [5, с. 88–94]. Фактично всі ці складові є в обох романах.

Важко сказати однозначно, чи належать ці тексти до дитячої літератури, хоча в центрі цих творів розповідь про дитину і світ, демонстрація художнього переосмислення дитячого світосприйняття. Література для юнацтва загалом мало чим відрізняється від дорослої літератури. Прагнення ж усвідомити своє місце в світі провокує читачів цієї вікової категорії скласти власне враження про епоху недалекого минулого, коли зростали їхні батьки, дідусі та бабусі. Тож твори такого плану мають зацікавити читачку аудиторію, особливо, коли використана розповідь від першої особи, де на позір наївна, де позначена суб'єктивним сприйняттям подій.

Доречною буде і згадка про позицію Сергія Іванюка стосовно захоплення дітей до читання, що передбачає безпосередню участь батьків у цьому процесі. Йшлося про три етапи читання книги: спочатку батьки читають самі, потім діти, а потім обговорюють. Для книг, що їх ми обрали за об'єкт дослідження, таке читання було б доцільним, бо повсякдення епохи тут яскраво виражене, продумане до найдрібніших деталей, водночас така деталізація доповнює викриття політики й того, як люди змушені вести подвійне життя, тож обговорення книги зі старшими універсально б ї розуміння.

В обох романах розповідь ведеться від першої особи, що унаочнює тезу про безпосередність і незаангажованість дитячих вражень. Обидва твори певною мірою автобіографічні. Чеська письменниця, яка виросла в сім'ї акторів, головну героїню «Гордого Будущо» поселяє в родину з мистецького середовища. Говорячи про свої тексти, Ірена Доускова зазначає: «Мої тексти (але мені дуже не хотілося б, аби це, не дай боже, звучало патетично) – це моє життя. Принаймні його значна й важлива для мене частина. З усім, що під цим зазвичай розуміють. Частково це реалізована мрія, частково вічна мука і невпевненість. Я роблю те, що хотіла робити з молодості, ще відтоді, коли й не сподівалася, що це взагалі можливо. Та зараз для мене очевидно, що з різних причин аж до смерті матиму з цим багато переживань і сумнівів. Уже з дитинства я жила в чарах книг, театру та й узагалі будь-яких розповідей, мабуть, я до них утікала. Ще до того, як я пішла в школу, пробувала щось писати» [3]. Прагнення писати і можливість при цьому почасти відтворити власну повсякденність, включити елементи автобіографії, є спільним для обох авторів.

Тексти українського письменника і чеської авторки відрізняються ставленням до світу головних героїв, та й сімейні стосунки в їх родині різні. У романі Сергія Оксеніка головні герої хлопці-підлітки змальовані м'якими пасторальними фарбами, бо їх оточує любов, природа, а світ вони сприймають широко відкритими очима, відповідно до свого віку. Прикметно, що герої-діти індивідуалізовані в усьому, письменник майстерно відтворює сприйняття повсякденності дітьми різного віку, їх психологію, на прикладі двох братів та їх друзів. Натомість в Ірени Доускової головну героїню використано, насамперед, як інструмент для критики епохи, хоча акценти робляться на її світосприйнятті, завдяки деталізації побуту й оточення передається мозаїка атмосфери Праги 70-х років ХХ ст.

Особисті проблеми й переживання дівчинки, яка почувається негарною через власну зовнішність, ненавидить уроки фізкультури, де треба носити спортивну форму. Це її хвилювання описано з дитячою безпосередністю, і водночас сполучається з сатиричним акцентом на абсурдності подій епохи: «Та в школі мені це зовсім не подобається. Я лише нервую перед кожним уроком, тому що шкільна фізкультура придумана не для того, щоб займатися вправами, а для того, щоб мучити товстих і невмілих дітей. А це саме про мене. Учора мені було геть зле, адже був спортивний день. Уроки лише до десятої години, а потім уся

наша школа і всі інші школи Нічогоренців мали йти на міський стадіон бігати й стрибати, тому що у Владіміра Ілліча Леніна був день народження» [2, с. 39]. Детальна розповідь про забіг перебивається алегоричною історією про мурах і солдата, якого змусили воювати. Авторка послуговується вставними діалогами, прямою мовою і уявними розмовами героїні з історичним персонажем. Повсякденність дівчинки є частиною художньо переосмисленої повсякденності Чехії.

Про появу задуму написати книгу Ірени Доускової авторка писала: «Я знаю, що ця ідея і бажання її реалізувати жили в мені доволі довго, я думала про неї без будь-якого особливого страху, без амбіцій, що ось зараз виникне «Щось». Я просто була переповнена цим. Спогадами і переконанням, що про той час необхідно говорити. Але важко все ж було, я починала принаймні трічі, вперше ще до листопада 1989 року, і без надії на видання. Та головне, що я й сама тими першими спробами була незадоволена. Думаю, найважче було знайти ту позицію, правильну стилізацію розповіді від першої особи, яка використана в творі. На початку я думала, що це мав би бути скоріше кіносценарій, але потім сама себе спитала, що б я з ним робила. Книга більш вільна, а з часом для мене це стало важливим» [3]. Такий задум книги/кіносценарію накладає свій відбиток на засоби відтворення дійсності в тексті, пояснює своєрідну «розкадровку», розбивку на епізоди, що відтворюють певні події в житті головної героїні.

Номеносфера романів також є частиною художнього творення повсякденності епохи. Ірен Доускова обирає за заголовок роману перефразовану цитату з вірша «І гордий будь, що встояв» (автор Станіслав Костка Нойманн). [2, с. 130]. При цьому авторка обіграє включення цього вірша через сприйняття Геленкою поезії, почутої по радіо, сенс якої дитина не розуміє, а уявляє такого собі персонажа на ймення «гордий Будьщо». Геленка придумує собі, яким може бути герой і ці міркування суголосні повсякденності її світу, згадує героїв національних, літературних і кіношних, а також ідеологічний момент розкривається Іреною Доусковою роздумами Геленки: «Я часто думаю, чи був комуністом Будьщо. Можливо, що так, якщо про нього постійно читають вірші. Було б шкода, адже він мені дуже симпатичний.. Перед ходом із ліхтариками також читали вірші, переважно про революцію, тільки Штефанчікова з п'ятого класу розповідала цей загадковий про Будьщо» [2, с. 98]. Дівчинка вигадує, яким же міг бути такий ліричний герой вірша, хоробрий, як Вінету, чи таким як Юліус Фучек, чи як Марушка

Кудержікова. І зрештою, Геленка, вимріявши образ такого загадкового героя на ймення Будьщо, за задумом авторки, аналізує поведінку власного народу, бо наприкінці роману описується розчарування дівчинки після того, як прочитала поезію: «Там був цей вірш про Гордого Будьщо – і він був дуже сумний. Гордий Будьщо не був ані індіанцем, ані партизаном. Гордого Будьщо взагалі не було. Гордий Будьщо – це просто «гордий будь, що». Це ще гірше, ніж якби він був комуністом» [2, с. 125]. Таким чином метафора ілюзії розуміння подій у суспільстві, переоцінки цінностей розповсюджується на всю книгу під назвою «Гордий Будьщо».

Сергій Оксенік натомість у заголовку роману «Вбивство п'яної піонерки» концентрує оксюморонну структуру повсякденності, поєднуючи речі, здавалося б, неможливі (п'яна піонерка), цим самим наголошуючи на абсурдності ідеології та повсякденності епохи. Опис побуту й одягу, звичаїв дає змогу для уречевлення буденності середини ХХст. Сергій Оксенік передає атмосферу тихої повсякденності передмістя Миколаєва, вклинаючи детективний сюжет про крадіжку та вбивство, що дисонансом акцентує увагу на проблемах суспільства. Деталі побуту, що характеризують повсякденність, розсіпані по всьому тексту, як от, наприклад, про поїзд: «Недоліків у поїзда також багато, але от що я вам скажу. Найбільший із них – не той, що в туалеті брудно і страшенно незручно. А той, що люди, котрі склали розклад для пасажирів. Бо він буває страшенно незручний» [4, с. 285]. Або ж спогади персонажа про реалії побуту з часів дитинства: «Щоправда, це не тому, що ми жили до революції – ви що! Просто, коли батьки тільки отримали цю ділянку, відразу збудувати великої хати не могли, тому батько з дядьком Сашею (це чоловік батькової сестри Гані) поставили врем'янку з ракушняку. І ми туди вселились, а до того жили в городі, на квартирі. Ну, з тієї городської квартири я тільки й пам'ятаю, що стару хазяйку в дуже брудному фартуху» [4, с. 69].

Іронією та гумором послуговується в романі український автор, а в романі чеської авторки окрім цього ще й сатира, поєднана з алегоріями. Сергій Оксенік вчинив хитріше, залучивши двох оповідачів: підлітка і дорослого, наче оберігаючи світ дитинства, провокуючи читача самого робити висновки. Понад те, автор персоналізує мову кожного наратора. В образі міліціонера як гвинтика великої системи демонструється прагнення бути в системі, що найбільше втілюється у його мовленні, де переважає канцелярський стиль, суржик

та відчувається професійна деформація. Завдяки цьому оповідачеві письменник змальовує деталі повсякденності, що могли би залишитися поза увагою дітей.

Розповідь міліціонера, якого вигнали зі служби, підтверджує ту істину, що людина є тільки маленьким гвинтиком системи, а коли в повсякденності відбуваються зміни, які руйнують звичний уклад життя, людині складно відновити рівновагу: «І знаєте, це все – мелочі життя. Найстрашніше, що ти от живеш у своїй великій і могутій країні, а нікому не нужен. Ти – як ворог. Як шпін. Ти чужак. І всім плювають, що ти дуже хочеш робити, що готовий піти на любую должность, бо... Ну, бо як же це: молодий здоровий чоловік – і ніде не робе? Уже й без вихідних готовий був працювати» [4, с. 328]. Маленька людина радянської епохи, міліціонер, який найбільше в житті боїться залишитися ізгоєм в суспільстві, втратити статус, є показовим для повсякденності середини ХХ ст.

У повсякденності малої героїні роману Ірени Доускової також є поняття смерті, навіть і вбивства, але в зовсім іншому ракурсі, ніж у романі Сергія Оксеніка. Дівчинка розмірковує про те, як можна було б зарадити дорослим проблемам Каченки (матері не дають ролей в театрі, може залишитися без роботи й без грошей). Варіантів допомоги небагато, зокрема й убивство. Обмірковуючи таку страшну справу, дитина наївно уявляє наслідки: «Убивство, безперечно, було б набагато кориснішим, але як це зробити? Ми з класом постійно ходимо на якісь фільми про війну, і там усі стріляють з автоматів, і кидають гранати, і таке всяке, тож урешті-решт усі помирають. Але мені це не дуже подобається, до того ж, у мене немає автомата» [2, с. 71–72]. Дитяче ставлення до уявної смерті як помсти засноване на фільмах про війну.

Для Ірени Доускової було важливим написати роман не просто чеською мовою, а ще й глянути

збоку на історію свого народу: «Це чеська історія, не тільки тому, що вона вміщена у певний час і певні обставини, кілька років після окупації у 1968 році. А й через те, що вона з собою – вже вкотре – принесла. Ламання характерів, зміна масок тощо. А ще – і це, на жаль, упродовж катастрофічних подій ХХ століття принаймні у нас стає все більш типовим – великий передчасний, заподадливий страх, навіть коли вже не йшлося про життя так, як під час окупації або частково у 50-х роках. Повторювана ситуація, коли ми самі, попри всі відмовки, є тими, хто шкодить найбільше. Та загалом це не лише наша ситуація, думаю, що таке ж або навіть кривавіше винищення стосується низки країн Центральної та Східної Європи. Чеським є також кут зору, з якого я свою, а точніше, нашу історію розповідаю. Іронія, гумор, трагікомедія... Трагікомічний, чорний, іноді навіть цинічний гумор – це те, що якимось чином нам, чехам, підходить і чого, можливо, від нас і очікують. Наші найбільші і найвідоміші письменники, з якими я б себе не хотіла і не наважилася б порівняти, наприклад, Гашек чи Кундера, завжди працювали з гумором та іронією» [3].

Повсякденність в романах Сергія Оксеніка «Вбивство п'яної піонерки» та Ірени Доускової «Гордий Будьшо» постає мозаїчною структурою суспільства середини ХХ ст. Реалії життя героїв творів змальовані детально, починаючи з побуту, опису інтер'єрів житла, речей, книг, фільмів та улюблених місць героїв. Атмосфера, культурні та ідеологічні маркери епохи уможливають реконструкцію повсякденності середини ХХ ст. в двох країнах, що підпорядковувалися Радянському Союзу. Засоби іронії, гумору та сатири автори використовують для відтворення реалій життя. Розповідь від першої особи уможливила достовірність зображення, а те, що ці наратори – діти, ще й ракурс сприйняття дійсності по-дитячому безпосередньо, наївно, але й правдиво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Даниленко Л. В. Художня література, кіно і пісні в інтертексті роману С. Оксеніка «Вбивство п'яної піонерки». *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2018. Том 1. С. 66–69.
2. Доускова І. Гордий Будьшо. Роман / переклад з чеської Ірини Забіяки. Київ: КОМОРА, 2015. 136 с.
3. Доускова Ірена. Інтерв'ю з письменницею. URL: <http://litakcent.com/2015/03/12/irena-douskova-ja-ne-rovertajusja-do-svojih-knyh/> (дата звернення 5.03.2022).
4. Оксенік Сергій. Вбивство п'яної піонерки. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 352 с.
5. Steinig W. Soziolekt und soziale Rolle. Düsseldorf: Schwann, 1976. 299 s.

ТРЕВЕЛОГ У ЛІРИЦІ АДАМА МІЦКЕВИЧА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

TRAVELOGUE IN THE LYRICS OF ADAM MICKIEWICZ AND LESIA UKRAINKA

Починюк Л.І.,

orcid.org/0000-0002-4786-8398

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри історії української літератури та компаративістики
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

У статті на матеріалі окремих творів з поетичних циклів «Кримські сонети» польського романтика Адама Міцкевича та «Кримські спогади» української поетеси Лесі Українки простежено формальну та смислову функціональність жанру поетичного тревелогу. А також зроблено спробу розкрити жанр «тревелогу» в поезії Лесі Українки й Адама Міцкевича з погляду глибинних смислів, закодovаних авторами у архетипному мотиві мандрів. Вивчення характерних особливостей жанру «тревелог» у світовій літературі має вже досить тривалу історію, проте так звані «подорожні нотатки» здебільшого ототожнюються дослідниками саме з епічним викладом більшої чи меншої художності, як-от: романи, повісті, щоденники, нариси, мемуари тощо. І хоча поетизованих подорожніх рефлексій нітрохи не менше у світовій літературній спадщині, але поняття «поетичний тревелог» стосовно них застосовується вкрай рідко й номінативно. Тому в цій студії здійснюється спроба заповнити цю інформаційну прогалину та, в міру можливого, розкрити смислові потенціали жанру «тревелог» у ліричних текстах Адама Міцкевича та Лесі Українки. Як гадаємо, поняття «поетичний тревелог» цілком має право на повноцінне функціонування в літературознавчих студіях, адже подорож завжди збуджує у мандрівника цілу хвилю емоцій, вражень, переживань та рефлексій, що і є основним предметом розкриття у ліричному творі. Захоплення і подальший шалений потік вражень, переданий у рядках поезії, дозволяє реципієнтові емпатично сприйняти душевний стан ліричного героя, усі зміни у його відчуттях і переживаннях, а одночасно й зануритися у міркування автора про людську історію й долю. Тож саме жанр «подорожі», «поетичного тревелогу», є найбільш відповідною формою відтворення почуттів ліричного героя-мандрівника, а отже, й розкриття переживань та увиразнення траєкторії думок самого автора. Таким чином, перед дослідником постає широка площина можливої функціональності жанру «тревелогу», яку тільки почасти охоплює наша студія.

Ключові слова: тревелог, подорож, рефлексія, поетичний цикл, асоціативний образ, мотив.

In the article, the formal and semantic functionality of the poetic travelogue genre is traced on the material of individual works from the poetic cycles "Crimean Sonnets" by the Polish romantic Adam Mickiewicz and "Crimean Memories" by the Ukrainian poet Lesia Ukrainka. An attempt was also made to reveal the genre of "travelogue" in the poetry of Lesya Ukrainka and Adam Mickiewicz from the point of view of the deep meanings encoded by the authors in the archetypal motif of travels. The study of the characteristic features of the "travelogue" genre in world literature already has a rather long history, however, the so-called "travel notes" are mostly identified by researchers precisely with an epic exposition of greater or lesser artistic value, such as: novels, stories, diaries, essays, memoirs, etc. And although there are no fewer poeticized travel reflections in the world literary heritage, the term "poetic travelogue" is used extremely rarely and nominatively in relation to them. Therefore, in this studio, an attempt is made to fill this informational gap and, as far as possible, to reveal the semantic potential of the "travelogue" genre in the lyrical texts of Adam Mickiewicz and Lesya Ukrainka. As we think, the concept of "poetic travelogue" has the right to fully function in literary studies, because a trip always arouses a whole wave of emotions, impressions, experiences and reflections in a traveler, which is precisely the main subject of disclosure in a lyrical work. The surprise and subsequent frantic flow of impressions conveyed in the lines of poetry allows the recipient to empathically perceive the state of mind of the lyrical hero, all the changes in his feelings and experiences, and at the same time to immerse himself in the author's thoughts about human's history and destiny. And precisely the genre of "travel", "poetic travelogue", is the most suitable form of reproduction of the feelings of the lyrical hero-traveler, and therefore, the disclosure of experiences and expression of the author's own thought trajectory. Thus, the researcher faces a broad plane of possible functionality of the "travelogue" genre, which is only partially covered by our studio.

Key words: travelogue, travel, reflection, poetic cycle, associative image, motive.

Постановка проблеми. Компаративні студії залишаються одним з найбільш пріоритетних напрямів вітчизняної літературознавчої науки, а порівняльне дослідження ліричної спадщини Адама Міцкевича і Лесі Українки, з огляду на спільне романтичне підґрунтя їх літературно-естетичних позицій, видається особливо перспективним. Неоромантичне світовідчуття української поетеси тонко сприймає і глибоко осмислює емоційно-смислову палітру творчого простору

польського поета-романтика, а вимушено мандрівний спосіб життя ще більше зближує їх творчі рефлексії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Життєвий шлях і поетичний світ Лесі Українки та Адама Міцкевича час від часу потрапляв у поле зору як українських, так і польських дослідників (В. Пйотровські, О. Химин, Р. Радишевський, М. Вишняк, Н. Якубчак, М. Хмельюк, Н. Колошук, Н. Лисенко-Сржиківська та ін.). Зокрема, літе-

ратурознавці зосереджували увагу на порівняльному аналізі сюжетно-тематичної та жанрово-стильової природи поезії митців, акцентуючи, зазвичай, на кримських мотивах, що споріднюють поетичні цикли Адама Міцкевича «Кримські сонети» і Лесі Українки «Кримські спогади» та «Кримські відгуки».

Постановка завдання. Найбільш близьким до нашої студії є дослідження Н. Якубчак «Кримські перегуки: подорожні цикли Лесі Українки й Адама Міцкевича» [6], в якому формат «подорожі» розглядається у якості основного принципу циклізації поетичних текстів, що надає композиції ліричних циклів оригінальної екзотичної форми. Саме на зовнішній сюжетотвірчій функції універсальної моделі «подорожі» як «монтажу» художнього простору відповідно до задуму автора акцентується і в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» [2, с. 419]. Ми ж спробуємо розкрити жанр «тревелог» у поезії Лесі Українки й Адама Міцкевича з погляду глибинних смислів, закодованих авторами у архетипному мотиві мандрів.

Виклад основного матеріалу. Вивчення характерних особливостей жанру «тревелог» у світовій літературі має вже досить тривалу історію, проте так звані «подорожні нотатки» здебільшого ототожнюються дослідниками саме з епічним викладом більшої чи меншої художності, як-от: романи/повісті, щоденники, нариси, мемуари тощо. Подібне розуміння формату «подорожі» як метажанру висловлюється і в «Літературознавчій енциклопедії» [3, с. 228]. І хоча поетизованих подорожніх рефлексій нітрохи не бракує в світовій літературній спадщині, термін «тревелог» до них застосовується вкрай рідко й номінативно. Тому зробимо спробу заповнити цю інформаційну «лакуну» та, в міру можливого, розкрити смислові потенціали жанру «тревелог» у ліричних текстах Адама Міцкевича та Лесі Українки.

Як гадаємо, термін «поетичний тревелог» цілком має право на повноцінне функціонування в літературознавчих студіях, адже подорож завжди збуджує у мандрівника цілу хвилю емоцій, вражень, переживань та рефлексій, що якраз і є основним предметом розкриття у ліричному творі. Іншими словами, «тревелог» відбиває в собі два окремих і одночасно пов'язаних між собою процеси – відтворення навколишнього світу й відтворення власного ества, або ж, за словами американського психолога Джерома Брунера, «world-making» і «self-making» [7]. Акцент на такому розумінні сутності «тревелогу», де «центром ідейно-композиційного тяжіння» є не зов-

нішній світ («пейзаж, етнографія, пам'ятки чужої культури), а свідомість автора», зауважуємо і в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» [2, с. 421].

Крім того, за логічним твердженням О. Калинюшко, «цей жанр не лише задовольняє цікавість від пізнання невідомого, іншого, а й сприяє кращому розумінню себе. У зіставленні себе зі своїми близькими або ж далекими сусідами, усвідомленні власної відмінності, герой-мандрівник перевідкриває власне «Я», розбудовує свою національну ідентичність» [1, с. 103]. Саме таку картину емоційно-смислових рефлексій ліричного героя відстежуємо у поетичних циклах Адама Міцкевича та Лесі Українки. І це цілком виправдано, адже, в основному, мандрівка локалізується на теренах Кримського півострова, що має доволі непросту історію, як, до речі, і землі рідних для авторів поетичних циклів Польщі та України.

Спонукає до саморефлексій і відправний момент мандрівки, що для кожного з цих письменників виникає з примусу – політичне заслання у Адама Міцкевича й пошуки здоров'я у Лариси Косач – і, природно, породжує у ліричних героїв їхніх поезій сумні й гнітючі відчуття та асоціації, при цьому не позбавляючи їх здатності милуватися чарівними красвидами та глобально мислити і сприймати навколишній світ.

Географічна мапа мандрівки у «Кримських сонетах» Адама Міцкевича окреслена більш широко і детально, ніж у відповідних поетичних циклах Лесі Українки, – аккерманські степи, тарханкутська верховина, Євпаторія (тоді – місто Козлов), Алушта, Балаклава, Аюдаг, Чуфут-Кале, Чатирдаг, Кікінеїс, Байдари, Бахчисарай. І це не випадково, адже під час перебування Міцкевича у засланні в Одесі «товаришами» поета, яким і присвячено збірку сонетів, було влаштовано справжню мандрівку за визначеним маршрутом, що охоплював найбільш мальовничі місця Криму. Натомість, подорожжя Лариси Косач має, здебільшого, спорадичний характер, тому на топонімічних назвах акцентується увага рідко, а рефлексії та роздуми ліричної героїні більше зосереджені на особистих переживаннях безвідносно від місця мандрівки і викликані, швидше, певним враженням від побаченого чи пережитого поеткою.

І, як видається, ці переживання й рефлексії в свідомості авторки породжені ще й асоціаціями із поезіями, безумовно, відомих їй «Кримських сонетів» польського поета, що були введені Ларисою Косач до переліку творів світової класики, запланованих для перекаладу учасниками

літературного гуртка «Плеяда», співзасновницею і очільницею якого вона була. Що характерно, навіть кількісний обсяг «кримських» циклів української поетки фактично відповідає обсягу збірки сонетів Міцкевича, яка налічує вісімнадцять поезій тематичного циклу, до порівняння, – поетичний цикл Лесі Українки «Кримські спогади» містить тринадцять творів, а, відповідно, цикл «Кримські відгуки» (за винятком драматичної сцени «Іфігенія в Тавриді») – шість.

Щодо тематичних перегуків «кримської» лірики обох авторів – то тут можемо простежити як цілковиті збіги, лише з певними особливостями світовідчуття ліричного героя й темпоральними змінами ландшафту, як-от у поезіях «Байдари» чи «Бахчисарай», так і віддалені асоціативні перегуки, які виникали внаслідок відвідин поетами певної місцевості (Ялта, Євпаторія, кримське узгір'я), що відчитуємо лише з подібності пейзажних обрисів чи з притекстових коментарів. Особливо цікавими є часопросторові зміни у відтворенні письменниками відповідних краєвидів і архітектурних комплексів, у яких простежується не лише розвій, зростання чи збагачення Криму, а й відверта його руйнація, занедбання, покинутість.

Так, у поезіях А. Міцкевича та Лесі Українки під однойменною назвою «Байдари», написаних з різницею в понад сімдесят років, упізнаємо виснажливу стару дорогу через вкриту чагарниками байдарську яйлу (узгір'я) та долину, якою простують із Севастополя до Ялти. Емоційна шкала метафорики поезії Міцкевича, викликана мандрівкою випаленою сонцем місцевістю й посилена внутрішнім депресивним станом поета-засланця, – гнітюча та безбарвна:

*Жену вперед коня, щоб линув, ніби птах;
Лиси, яри, шпиль біжать назустріч оку,
Подоба бистрого хвилястого цотку, –
Сп'яніння прагну я найти у цих дивах* [4, с. 190].

.....
*Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów;
Lasy, doliny, głazy, w kolei, w natłoku;
U nóg mych płyną, gina, jak fale potoku;
Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów*
[8, с. 8].

.....
*Але зморився кінь. Тоді в моїх очах,
Неначе в дзеркалі, розбитім зненароку,
У час, коли туман долину вкрив широку,
Примарою встас той весь казковий шлях*
[4, с. 190].

Тут і далі пропонуємо для порівняння автентичні рядки польського лірика, бо, хоча переклад М. Рильського доволі точно відтворює оригінал поезії А. Міцкевича, все ж окремі авторські образи увиразнюють картину та краще прояснюють почуття і думки поета. Як бачимо, виділений нами фрагмент тексту, що пропущений в перекладі, чітко вказує на свідоме бажання ліричного героя «одурити себе», свою цілковиту свідомість справжньої реальності, в якій перебуває, а не лише прагне «сп'яніння-забуття» чи тим менше – просто «упитися», тобто насолодитися, чарівним примарним образом. А от ужитий перекладачем вислів «сп'яніння прагну» без додаткового контексту доволі неясний через багатозначність свого лексичного смислу.

Дещо інший асоціативний ряд вимальовується в поезії Лесі Українки, яка мандрувала цим же шляхом через байдарську долину до Ялти значно пізніше. Спочатку подорож гористою місцевістю не породжує в уяві ліричної героїні якихось надзвичайних сподівань:

Дорога довга. Чагарі, долини,
На небі палкому ніде ні хмари.
Ми ідемо, спочинку ні хвилини [5, с. 125].

Відповідно, й увага реципієнта приспана, млява, думка згальмована одноманітним, випаленим полуденним сонцем пейзажем. І в цю мить перед очима ліричної героїні й читача несподівано відкривається краєвид величної і гордої краси:

Коли зненацька чую: «ось Байдари!»
Дивлюся: брама, сиві дві скеліни...
О, що се? Чудо чи потужні чари?
Немов заслона впала і відкрила
Натури дивні, красні дари,
Що досі від людських очей ховались [5, с. 125].

Подив і подальший шалений потік вражень, переданий у рядках поезії, дозволяє реципієнтові емпатично сприйняти душевний стан ліричної героїні, усі зміни у її відчуттях і переживаннях, а одночасно й зануритися у міркування авторки про людську історію й долю:

Щоб тут жити, треба мати крила!
Вже люде, певне, від тієї пори
Тут не живуть, як з раєм попрощались.
Мов невидима рука тут положила
Границею отсії дві гори,
Що високо до неба поздіймались [5, с. 125].

Емоційне збудження поетеси від споглядання монументального архітектурного комплексу Байдарських воріт, спорудженого через два десятиліття з часу перебування тут А. Міцкевича, переживання й думки, мимоволі вихлюпнуті

під натиском вражень, оголюють перед читачем внутрішній стан Лесі Українки, розкривають її духовні цінності та ідеали, сконденсовані у пориві «*ins Blau!*» як незмінному гаслі у творчості й житті:

Один зелений бєсکید, другий – темний.

Здалека море хвилі золотії

Шле, наче провість волі і надії...

Чи се той світ, загублений, таємний,

Забутий незабутній рай наземний,

Що так давно шукають наші мрії?.. [5, с. 126].

Натомість, в рефлексивних рядках сонета А. Міцкевича вчувається глуха безнадія, впокорення та глибокий відчай, породжені болючою ностальгією та підневільним становищем поета, закинутого самодержавною рукою в чужий далекий край:

Все спить, лиш я не сплю. Вода мене студена

В обійми прийняла. Ось чорний вал шумить,

Його стрічаю я, вперед простяг рамена,

І хвиля над чолом розбилась, клекотить...

Я жду, щоб мисль моя, як човен без причалу,

Зблудилась серед вод і в забуття запала

[4, с. 190].

З огляду на автентичні фінальні рядки поезії Міцкевича:

Pęka nad głową fala, chaos mię okrąży:

Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona,

Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży

[8, с. 9], –

вважаємо образ, узятий М. Рильським у виокремленій позиції, недостатньо точним у розкритті становища ліричного героя, – він не безпритульний скиталець, його вимушений «*причал*» – чужина, а от поетові розходиться про інше – це «*круговерті*» історії та людських дол, серед яких він, як хисткий «*човен*», опинився.

Ще більш експресивну палітру вражень, почуттів і переживань ліричних героїв відтворюють поетичні цикли Адама Міцкевича та Лесі Українки про Бахчисарай, що виявляють чіткі паралелі у їхньому сприйнятті давнього архітектурного комплексу і, в той же час, увиразнюють неповторний польський та український національний колорит світовідчуття двох митців. У «*бахчисарайських*» циклах поезій Адама Міцкевича («*Бахчисарай*», «*Бахчисарай уночі*», «*Гробниця Потоцької*», «*Могили гарему*») та Лесі Українки («*Бахчисарай*», «*Бахчисарайський двірець*», «*Бахчисарайська гробниця*»), як на полотні, змальовано і краєвид самого південного міста, і, безпосередньо, цілий історичний архітектурний комплекс бахчисарайського палацу – давньої ханської резиденції династії Гіреїв. А в поетичному

циклі Лесі Українки ще й відчутно проявляються асоціації та алюзії «*бахчисарайських*» мотивів із «*Кримських сонетів*» польського поета.

Найвиразніше поєднуються образним асоціативним рядом поезії Лесі Українки «*Бахчисарай*» та Адама Міцкевича «*Бахчисарай уночі*», в яких розгортається пишний нічний краєвид південного міста. Однак, коли у польського лірика рядки поезії сповнені характерними атрибутами східної культури та місцевості – «*мечеть*», «*мінарет*», «*азан*», «*кипарис*», в «*гаремі небес*» блистять «*зір каганці*», срібний місяць, «*король ночі*», пливе у небі, щоб спочити біля зорі-«*коханки*»:

Srebrny król nosy dąży spocząć przy kochance.

Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce [8, с. 7],

(подаємо тут автентичні рядки, бо в перекладі дещо порушено загальний колорит), то в поезії Лесі Українки ці екзотизми, фактично, відсутні.

Натомість, у поетки вимальовується цілком український південний пейзаж з притаманним йому образним візерунком: «*иле місяць з неба проміні злотисті*», «*деревá сріблесті мов стережуть сей тихий сонний рай*», «*і верховіттям тонкіі тополи кивають стиха, шепотять поволи*» [5, с. 126–127], – й хіба що «*мінарети*» й «*водограй*» у «*винограднім листі*» нагадують читачеві про південні краї. Тож мимоволі складається враження, що за цим асоціативним малюванням південного екзотичного краєвиду в українському колоритному обрамленні виразно проглядає не тільки туга Лесі Українки за рідним краєм, а й те, що Крим видається українській поетці, на відміну від Міцкевича, не такою вже й «*чужиною*».

Ще більше потверджує цей здогад поезія Лесі Українки «*Бахчисарайський двірець*», що змістово перегукується із сонетом А. Міцкевича «*Бахчисарай*». Вибудувані на антитезах поезії являють описи занедбаного бахчисарайського палацу, що колись був утіленням владної потуги, розкоші та величі, а тепер дихає пусткою. Мимовільне відчуття «*руїни*» в обрисах зовні збереженої будови присутнє як у сприйнятті польського митця:

Skroś okien różnofarbnych powoju roślinia,

Wdzierając się na głuche ściany i sklepienia,

Zajmuje dzieło ludzi w imię przyrodzenia

I pisze Baltasara głoskami: RUINA [8, с. 6]

(тут знову подаємо автентичні рядки, бо наведений переклад М. Рильського за смисловою глибиною окресленого образу перевершив оригінал:

Повився темний плющ і дикий виноград

По вікнах, по стіні подобою альтани;

Руїна – пише тут на мурах гість незнаний,

Як Валтасарові, на віковичній згад [4, с. 186]), – так і в українській поетки:

Хоч не зруйнована – руїна ся будова,
З усіх кутків тут пустка вигляда.

Здається, тільки що промчалась тут біда,
Мов хуртовина грізна, раптова [5, с. 127].

Однак уже в цьому моменті вектор плину думок обох авторів розходиться. Для Міцкевича згадка про Валтасара як звичайна біблійна алюзія, що швидко вичерпує смислову роль поетичної асоціації з образом руйнації колись могутньої та гордовитої сили, а думка автора, натомість, занурюється в романтичний образ «*водограю сліз*», оповитий легендами про вродливу сумну бранку з далекої, але такої милої його серцю, Польщі, – Марію Потоцьку:

А в залі ще стоїть окраса мармурова:

Гарему то фонтан. Сльоза його перлова

Спадає по сльозі і промовля щомить:

«О де ви, де тепер, любов, можуть й славо,

Що мали у віках сіяти величаво?

Ганьба! Немає вас, а джерело дзвенить» [4, с. 186].

У поезії ж Лесі Українки відсутній романтичний пафос – журливі водограї та «*звалища гарему*», де «*бранки вроду марнували*», не викликають у ліричної героїні замилювання – все тут для неї має карб «*неволи*» та «*руїни*».

Крім того, у свідомості поетеси, на відміну від А. Міцкевича, асоціативний образ «*руїни*» проєктується не стільки на колишнє Кримське ханство, як на сучасну для авторки історію поневоленого Криму, його руйнацію, що сприймається Лесею Українкою так само болісно, як і неволя рідного краю. Характерне потвердження цього міркування відчитуємо в завершальних рядках її поезії «*Бахчисарайський двірєць*»:

*Колись тут сила і неволя панували,
Та сила зникла, все лежить в руїні, –
Неволя й досі править в сій країні!* [5, с. 127], –

а також у поезії «*Бахчисарайська гробниця*», що є своєрідним відголоском на сонет А. Міцкевича «*Гробниця Потоцької*» і справляє враження уявної віддаленої в часі полеміки з польським романтиком:

З чужого краю тут співці бували

І тіні бранки любобі шукали, –

Витає ж тут інша тінь, кривава:

Ні, тут не лежить краса гарема,

Марія смутна чи палка Зарема, –

Тут спочива бахчисарайська слава! [5, с. 128].

Висновки. Як можемо простежити на прикладі осмислених поезій, у сонетах А. Міцкевича переважає мотив ностальгії, глибокої туги за рідним краєм, що тільки посилюється в часі мандрівки Кримським півостровом та споглядання чарівної, однак чужої екзотичної краси, ставши домінантним у загальній шкалі переживань польського поета, зосередженого на власному стражданні. Натомість, вимушена мандрівка Лариси Косач мальовничими теренами Криму, навпаки, дозволяє українській письменниці ширше побачити світ, уявити загальну картину і глибше збагнути спорідненість долі українського та кримськотатарського уярмлених народів. І якраз саме жанр «подорожі», «поетичного тревелогу», є найбільш відповідною формою відтворення почуттів ліричного героя-андрівця, а отже, й розкриття переживань та увиразнення траєкторії думки самого автора. Таким чином, перед дослідником постає широка площина можливої функціональності жанру «травелогу», яку тільки почасти охоплює наша студія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Калинюшко О. Подорожня література в сучасній українській, польській та російській літературі: рецепція та типологія. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 3. Т. 3. С. 102–106.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
3. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
4. Міцкевич А. Кримські сонети / пер. М. Рильського. *Міцкевич А. Лірика*. Київ: Дніпро, 1968. С. 179–198.
5. Українка Лєся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Т. 5: Поетичні твори. Ліро-епічні твори. 928 с.
6. Якубчак Н. Кримські перегуки: подорожні цикли Лесі Українки й Адама Міцкевича. *Maricteriум. Літературознавчі студії*. 2007. Вип. 29. С. 97–100.
7. Bruner J. Self-making and world-making. *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture* / Jens Brockmeier & Donal Carbaugh (eds.). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2001. P. 25–37.
8. Mickiewicz A. Sonety krymskie. Fundacja Nowoczesna Polska, 2018. 14 str. URL: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-krymskie.pdf> (дата звернення: 30.11.2022).

РОЗДІЛ 8 ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.112.2:82.091:81'364

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.42>

ТРАНСНАЦІОНАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ І ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

TRANSNATIONAL LITERATURE: THE PROBLEM OF DEFINITION AND PREMISES OF THE RESEARCH

Анхим О.І.,

*orcid.org/0000-0001-8693-1970**кандидат філологічних наук,**докторант кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

З 1990-х років кордони між міграційною літературою та національною літературою дедалі частіше ставляться під сумнів, а критерій походження авторів все більше втрачає вагу у порівнянні з тематичними та естетичними аспектами їх творчості. Саме в цей час в літературознавстві спостерігається транснаціональний поворот, який передбачає концептуалізацію нації як умовної і такої, що підлягає історизації. Транснаціональні дослідження, які спираються на постійну трансгресію національних, етнічних та культурних кордонів, відкривають продуктивну перспективу для літературознавства. Транснаціональна література, долаючи дихотомію між національною літературою і літературою меншин, між «своїм» і «чужим», розвиває нові естетичні парадигми, які характеризуються мобільністю та транскультурністю.

У статті аналізуються літературознавчі дослідницькі перспективи та пізнавальна цінність концепції транснаціональності. Зазначено, що наразі не існує загальноприйнятої дефініції «транснаціональної літератури», проте найчастіше цей феномен розглядають у двох аспектах: з одного боку, в контексті дослідницького підходу, який охоплює будь-які тексти, що виходять за межі національних і культурних кордонів, з іншого – для характеристики сучасних текстів, які написані авторами іншої (відмінної від рідної) національної, культурної та мовної приналежності й містять як на змістовому, так і на формальному рівні певні транснаціональні особливості письма. Таким чином, транснаціональність передбачає розгляд текстів не лише сучасної літератури, але й попередніх епох.

Особливу увагу у статті скеровано на три рівні декодування транснаціональної літератури: біографічно-референтний, тематично-змістовий і естетичний (текстово-структурний). Визначено, що саме одночасний розгляд транснаціонального тексту на всіх трьох рівнях запобігає зміщенню фокусу декодування тексту до позалітературних аспектів, уможливорює його естетичну оцінку і сприяє високому ступеню об'єктивності в аналізі та переконливості інтерпретації.

Ключові слова: міграція, трансгресія, транснаціональна література, транснаціональний поворот, транскультурність, трансмігрант.

Since the 1990s, the boundaries between migration literature and national literature have been increasingly questioned, and the criterion of authors' origin has been losing weight in comparison with the thematic and aesthetic aspects of their work. At this time, one can observe a transnational turn in literary studies, which involves the conceptualization of a nation as conditional and subject to historicization. Transnational studies which rely on the constant transgression of national, ethnic and cultural boundaries open a productive perspective for literary studies. Transnational literature overcomes the dichotomy between national and minority literature, between "own" and "foreign", and develops new aesthetic paradigms characterized by mobility and transculturality.

The article analyzes literary research perspectives and cognitive value of the concept of transnationality. It is noted that currently there is no generally accepted definition of "transnational literature", but there are two most common aspects of this phenomenon. On the one hand, it is considered in the context of a research approach that covers any texts that go beyond national and cultural borders. On the other hand, it is used for characterization of modern texts, which are written by authors of another (different from the native) national, cultural and linguistic affiliation and contain certain transnational features of writing both at the content and formal level. Thus, transnationality involves consideration of texts that belong not only to modern literature but also to previous eras.

Special attention in the article is directed to three levels of decoding transnational literature: biographical-referential, thematic-content and aesthetic (textual-structural). It was determined that the simultaneous examination of a transnational text at all three levels prevents the focus of text decoding from shifting to non-literary aspects, enables its aesthetic assessment, and contributes to a high degree of objectivity in the analysis and persuasiveness of the interpretation.

Key words: migration, transgression, transnational literature, transnational turn, transculturality, transmigrant.

Постановка проблеми. У глобалізованому суспільстві традиційні концепції нації, національної культури та ідентичності стають дедалі розмитішими та крихкішими. Епоха постмодерну з її різноманітністю конструкцій ідентичності та культурно-мовної приналежності як фактора розвитку особистості та функціонування суспільства ставить під сумнів традиційне мислення в національних категоріях, обмеження монокультурної перспективи при розгляді культурних явищ, визначення культурної ідентичності належністю до певної території. Відповідно, межі національної чи етнокультурної класифікації потребують розширення, а національна концепція літератури – перегляду в контексті відкриття нових перспектив за кордонами національних парадигм та гомогенізуючих атрибутів.

Протягом тривалого часу походження автора функціонувало як вирішальний параметр його національно-культурної визначеності й служило (у багатьох випадках служить і досі) єдиною передумовою входження митців до національно-культурних сфер. Однак літературні тексти письменників, творчість яких перебуває «між культурами і мовами», кидає виклик цьому стереотипу, стає яскравим відображенням новітньої світової літератури, її невід’ємною частиною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання про те, як здійснювати літературознавче пізнання у ситуації з літературою, написаною авторами, які не живуть у своїй рідній країні і публікуються іноземною (нерідною) мовою (як правило, мовою країни проживання), розглядається протягом багатьох десятиліть. Це ілюструє досить велика кількість термінів, введених для категоризації творів означених авторів.

Якщо проаналізувати німецькомовне літературознавство, то тут, починаючи з 1970-х років, з’являються такі терміни, як «заробітчанська література», «література мігрантів», «література іноземців», «література меншин», «не лише німецька література», «література чужини», «література Шаміссо» тощо. Однак така категоризація враховувала насамперед позалітературні фактори – біографію, походження та соціальний статус автора – і нехтувала власне літературними. Задля уникнення такої маргіналізації з 90-х років ХХ ст. часто вживався і досі залишається актуальним такий термін, як «міграційна література». Він використовується для літератури, котра стосується міграції, на відміну від терміну «література мігрантів», що позначає літературу, написану людьми з міграційним досвідом або людьми, народженими в Німеччині з родинним міграцій-

ним походженням [4, с. 18]. Однак термін «міграційна література» також є суперечливим у літературознавстві й останніми роками дедалі частіше піддається критиці в дослідженнях, насамперед, через свою маргінальну функцію, адже ця література класифікується як література меншості в рамках домінантної національної літератури. До того ж, він не лише демонструє концептуальну та тематичну неточність та гомогенізує міграційний досвід та літературу як таку, а й створює бінарну опозицію між національною(ими) літературою(ами) та літературою міграції [8, с. 20–21].

З огляду на певну неоднозначність і дискусійність терміну «міграційна література», на зміну йому прийшли такі альтернативи, як «міжкультурна» та «транскультурна» літератури. Однак ці альтернативи, як зауважує Маттіас Аумюллер, з одного боку, є занадто широкими, оскільки вони не охоплюють соціально-політичних особливостей «міграційної літератури», а з іншого – занадто вузькими, оскільки висувають певні вимоги до художніх текстів [1, с. 8]. До того ж, особлива проблема з термінами «міжкультурний» та «транскультурний» полягає в тому, що «вони передусім служать для концептуалізації дослідницьких програм, тобто вони визначають дослідницькі підходи, за якими можна досліджувати будь-який текст» [1, с. 8]. Тому тут Єва Гаусбахер вочевидь має рацію, говорячи, що література, яка виникає в контексті міграції, перетворилася «з маргінальної позиції в літературознавстві у 1980-х роках на дослідницьку сферу, яку важко досягнути» [2, с. 187].

Відповідні зрушення в дослідженні цієї теми сталися в 90-х роках ХХ ст., коли відбувся так званий «транснаціональний поворот» у літературознавстві. В цей час з’являються перші спроби охарактеризувати літературу поза національними і культурними канонами. В дослідженнях частіше починає фігурувати ще один термін – «транснаціональна література». В сучасному літературознавстві він набуває особливої ваги, що відображає поява численних публікацій, дослідницьких проєктів, конференцій тощо. Дослідженням транснаціональної літератури займаються такі вчені, як Бішоф Д., Галицька О., Гаусбахер Є., Джей П., Комфорт-Гайн С., Сейхан А., Табернер С. та ін. Ці студії стали вагомим внеском у профілювання різних аспектів транснаціональності.

Постановка завдання. Транснаціональна література, яка за останні десятиліття дедалі більше привертає увагу міжнародної спільноти науковців, на жаль, залишається майже невід-рефлексованою в українському літературознав-

стві. Тому, орієнтуючись насамперед на останні студії вітчизняних і зарубіжних науковців, це дослідження має на меті окреслити риси транснаціональної літератури і показати її особливості.

Виклад основного матеріалу. Поняття транснаціональності, поряд з «ною світовою літературою», являє собою одну з сучасних концепцій, за допомогою якої має бути скасовано використання бінарних структур та авторських категоризацій в літературознавстві та культурології [8, с. 19–20]. Концепція транснаціонального, яка передбачає трансгресію національного референтного простору, пропонує продуктивний підхід до текстів, які раніше були віднесені до орієнтованих передусім на авторів класифікаційних категорій, таких як «заробітчанська література», «література мігрантів», «література іноземців» тощо.

У німецькому літературознавстві термін «транснаціональна література» утвердився останніми роками як «категорія сучасної літератури, яка стосується міграції та мобільних і плинних конструкцій ідентичності у світі, сформованому глобалізацією» [8, с. 32]. Однак, незважаючи на зростаючу популярність, поняття транснаціональної літератури все ще не має чіткої дефініції.

Наразі в літературознавстві існує декілька підходів до визначення транснаціональної літератури. За Азаде Сейхан, транснаціональна література – це «жанр письма, який діє поза національним каноном, піднімає проблеми, з якими стикаються детериторіалізовані культури, і говорить від імені тих, хто перебуває в [...] „паранаціональних“ спільнотах і альянсах» [10, с. 10]. У своїй нещодавно опублікованій монографії Пол Джей розуміє транснаціональну літературу як «різновид літератури, що виникає в конкретний історичний момент, пов'язаний спільним набором тем, які можна ідентифікувати, і складається з текстів, що об'єднані використанням подібних літературних прийомів, особливо добре пристосованих для їх дослідження» [7, с. 2]. Варто також додати, що Пол Джей формулює два підходи до тлумачення «транснаціональної літератури»: перший передбачає розгляд транснаціональної літератури як моделі літературознавства, яка розглядає всю літературу як мобільну в потенційно глобальному масштабі, за другим – це сучасна форма, пов'язана з певним набором історичних сил [7].

Отже, транснаціональну літературу можна розглядати у двох аспектах: з одного боку, як дослідницький підхід, який охоплює будь-які тексти, що виходять за межі національних і культурних кордонів, з іншого – для характеристики сучас-

них текстів, які написані авторами іншої (відмінної від рідної) національної, культурної та мовної приналежності й мають як на змістовому, так і на формальному рівні певні транснаціональні особливості письма.

Якщо розглядати транснаціональність як підхід, то транснаціональні тенденції стосуються не лише літератури ХХІ століття. Міграційні переміщення, перетин національних, культурних і мовних кордонів існували завжди, як і теми, пов'язані з ними. Саме тому Пол Джей, який займається дослідженням англійської літератури, закликає шукати транснаціональні елементи навіть в літературі нібито національній, «щоб уважно придивитися до того, як саме створення англійської літератури дедалі більше стає транснаціональним і як воно залучається до низки проблем, пов'язаних з глобалізацією» [6, с. 5–6]. Цієї ж позиції притримується і Доерте Бішоф, зазначаючи: «Навіть якщо транснаціональність стосується насамперед нових тенденцій в цьому літературному полі, пов'язана з цим переорієнтація щодо визначення філологічної предметної області та проявів літературного поза національним часто також є каталізатором для перечитування класичних текстів, які були віднесені до категорії видатних прикладів і навіть основоположних документів національного літературного канону» [2, с. 25]. Таким чином, транснаціональний поворот у літературознавстві розуміється не лише як відображення транснаціоналізму як сучасної реальності, але й як концепція та аналітичний інструмент, які спонукають нас переглянути твори минулого з іншої перспективи. Тому тут «йдеться не про визначення іншого канону чи корпусу текстів, а про інший спосіб читання» [2, с. 199].

Якщо розглядати транснаціональну літературу як таку, що стосується текстів сучасної літератури, то видається необхідним простежити ті критерії транснаціональності, за якими той чи інший текст можна було б віднести до цієї категорії. На думку Олени Галицької, «важливими критеріями транснаціональної літератури є: багатомовний досвід; багатокультурний досвід у ситуації меншини; нові транснаціональні культури пам'яті, в яких зіштовхуються різні значення, переоцінюються центральні історичні події, особистості та процеси, а традиційні наративи ставляться під сумнів і трансформуються» [5, с. 41]. Водночас авторка поділяє думку Елізабет Аренд, зауважуючи, що феномени транснаціональності в літературі розрізняють на трьох рівнях: 1) створення, 2) тематика та зображення 3) рецепція [5, с. 44].

Ще один підхід до визначення характеристик транснаціонального тексту пропонує Єва Гаусбахер. Вона доходить висновку, що транснаціональне письмо полягає «у зв'язку між стратегічними письмовими рішеннями (текстово-естетико-структурний рівень) із між- і/або транскультурною констеляцією (тематично-змістовий рівень) і життєвим досвідом авторів (біографічно-референтний рівень)» [2, с. 195]. Таким чином, дослідниця спирається на три рівні декодування літератури вигнання за Елізабет Бронфен: біографічно-референтний, тематично-змістовий і текстово-естетико-структурний [3, с. 171] – і переносить ці рівні на сучасну міграційну літературу. Акцентуючи свою увагу саме на наративних формах транснаціонального письма, дослідниця виділяє вісім особливостей нарації: 1) змінна наративна перспектива, де концепції мультиперспективності складають істотний принцип формування транснаціонального письма; 2) просторова побудова текстів, де домінують динамічні просторові моделі, такі як взаємодія центру та периферії, внутрішнього та зовнішнього просторів або «заходу» та «сходу». Характерним є зображення динамічних персонажів як таких, що пересуваються між культурами, або зв'язок минулого й сьогодення за допомогою аналептичної оповіді; 3) дублювання на всіх рівнях тексту: у часовій структурі (аналепсис, пролепсис), на рівні фігур (двійники), у просторовому оформленні (змішані локації); 4) феномен багатомовності, який реалізується через поліфонію як діалогізуючу структуру та як гетероглосію; 5) методи іронії, пародії та гротескної оповіді, які створюють амбівалентність; 6) стратегія мімікрії, яку можна спостерігати на всіх рівнях; 7) гра або реконструкція та деконструкція культурних авто- та гетеростереотипів; 8) тенденція до розмивання жанрів [2, с. 193–194].

Що стосується розгляду сучасної транснаціональної літератури на біографічно-референтному рівні, то тут можна виділити чотири типи транснаціональних авторів-мігрантів, а саме: 1) автори, які вже отримали статус авторів у своїй країні і своєю рідною мовою; 2) автори, які почали писати лише через досвід міграції; 3) автори, які змушені були залишити батьківщину в молодому віці і вирости в іншомовному просторі; 4) автори з міграційним походженням, чиї батьки (або один з батьків) народилися за кордоном, вони дво- або тримовні з дитинства [пор. 5, с. 44].

Звичайно, транснаціональні автори є певними «кочівниками», які блукають між різними сві-

тами та культурами і тому поєднують у собі різноманітні культурні елементи. Вони, як правило, добровільно обирають місце проживання і мову літературного самовираження (тим самим визначаючи класичне коло адресатів), в результаті чого виникає література «гібридності», «трансгресії», яка уникає національного привласнення. Своїми діями та способом мислення ці автори демонструють відсутність чітких культурних кордонів і класифікацій. Ці «трансмігранти» сучасної літератури мають творчий потенціал, формують гібридні і/або множинні ідентичності та сформовані щонайменше двома культурами, але не визначені ними. Таким чином, транснаціональна література займає особливе положення: між і/або в двох національних і культурних колах.

Варто також зауважити, що Азаде Сейхан не обмежує транснаціональну літературу лише авторами, які не проживають у своїх рідних країнах і використовують різні мови (як це було в перших її дослідженнях), а й поширює цю літературу на авторів, які займаються кроскультурною проблематикою, пишучи або в країні свого народження, або в країні проживання, кидаючи виклик традиційному уявленню про національну державу як об'єкт приналежності [9, с. 13]. В цих словах Азаде Сейхан помітна тенденція сучасного літературознавства до дедалі більшого узагальнення транснаціональної літератури.

На тематично-змістовому рівні літературні тексти цих авторів є транснаціональними наративами, які обертаються навколо тем перетину кордону, міграції, ідентичності, історії та культурного розмаїття. Хоча автори і пишуть свої тексти не рідною для себе мовою, у їхніх творах на різних рівнях, як правило, присутня країна походження. Укорінення транснаціональних авторів у щонайменше двох культурних традиціях визначає особливості їх літературної творчості, а створені тексти перебувають у національному і культурному міжпросторі. Тому на цьому рівні можна спостерігати різноманітні поєднання локального та глобального, а також елементи, мотиви, топоси та фігури, які нівелюють державні, культурні і мовні кордони.

Отже, розуміння транснаціонального тексту і його адекватна інтерпретація передбачає одночасний розгляд всіх трьох окреслених рівнів. Досліджуючи у такий спосіб транснаціональний потенціал літературних текстів, можна уникнути зміщення фокусу декодування тексту до обмеження тематичним рівнем, уможливити літературознавче освоєння його художньо-естетичних особливостей і сприяти об'єктивності здійсню-

ваного аналізу та переконливості ґрунтованої на аналізі інтерпретації.

Висновки. Дослідження транснаціональності спирається на постійну трансгресію національних, етнічних та культурних кордонів. Транснаціональність можна розуміти як «всеосяжну перспективу, яка прагне, з одного боку, „подолати методологічний націоналізм у літературознавстві”, а з іншого – виявляє взаємозв’язок цієї літератури з соціально-політичними та економічними подіями» [2, с. 190]. Саме тому в ХХІ столітті вона набуває особливого вираження і нових масштабів.

Транснаціональна література розриває дихотомію національної літератури і літератури меншин, «свого» і «чужого» і пропонує альтернативні погляди на Іншість, що виходять за межі сприйняття Інших з погляду вузьких стереотипів, безпідставних узагальнень і упередженої поверхневості. Саме така транснаціональна література передбачає формування транснаціонального / транскультурного читача, який мислить за межами національних і культурних кордонів, вступає у контакт із культурно гібридними героями, починає розуміти інші культурні моделі мислення, порівнюючи їх і формуючи власну точку зору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Aumüller M. Migration und Literatur. Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum / Hrsg. von Aumüller M., Willms W. Paderborn : Brill, Wilhelm Fink, 2020. Band 5. S. 3–23.
2. Bischoff D., Komfort-Hein S. Handbuch Literatur & Transnationalität. Berlin, Boston : De Gruyter, 2019. 545 S.
3. Bronfen E. Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität. Arcadia 28, International journal of literary culture. Berlin u.a. 1993. H. 2. S. 167–183.
4. Dörr Volker C. Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität. Literatur der Migration – Migration der Literatur / Hrsg. von Hoff K. Frankfurt am Main u.a. : Peter Lang, 2008. S. 17–33.
5. Halytska O. Von Gastarbeiterliteratur zur transnationalen Literatur? Problematisierungen und Forschungsfragen. Актуальні питання іноземної філології : наук. журн. / за ред. І. П. Біскуб та ін. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2020. № 12. С. 41–46.
6. Jay P. Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies. Ithaca / London : Cornell University Press, 2010. 223 p.
7. Jay P. Transnational Literature. The Basics. New York : Routledge, 2021. 214 p.
8. Roth D. Migration und Adoleszenz: Die (Un-)Möglichkeit transnationaler Handlungsfreiheit in Alina Bronskys «Scherbenpark» (2008), Steven Uhlys «Adams Fuge» (2011) und Martin Horváths «Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten» (2012). A thesis presented to the University of Waterloo and the Universität Mannheim in fulfillment of the thesis requirement for the degree of Doctor of Philosophy in German. Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2017. 373 S.
9. Seyhan A. Unfinished Modernism: European Destinations of Transnational Writing. Migration and Literature in Contemporary Europe / Hrsg. von Gebauer M. und Schwarz Lausten P. München : Martin Meidenbauer, 2010. P. 11–21.
10. Seyhan A. Writing Outside the Nation. Princeton : Princeton University Press, 2001. 189 p.

РОЗДІЛ 9 ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 398.87

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.43>

МОРАЛЬНИЙ ІДЕАЛ ЯК ОСОБИСТІСНИЙ ІМПЕРАТИВНИЙ ПРОСТІР: АСПЕКТИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЦІННИСНО-ОРІЄНТАЦІЙНОЇ ФУНКЦІЇ ЛІРО-ЕПІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

THE MORAL IDEAL AS A PERSONAL IMPERATIVE SPACE: ASPECTS OF THE IMPLEMENTATION OF THE VALUE-ORIENTATIONAL FUNCTION OF LYRIC-EPIC FOLKLORE

Павлова А.К.,

orcid.org/0000-0001-6214-8738

*кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри фольклористики*

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті простежено етико-імперативний рівень антропологічної моделі необрядової усної ліро-епічної поезії. У духовному універсумі, який представлений у формах структурування художньої метасистеми, відображено не лише індивідуальний досвід людини, але й важливу всезагальну життєву сутність, осмислену й переосмислену багатьма поколіннями протягом побутування цілого етносу.

Проблеми моралі розкриваються в усній традиційній культурі через різні аспекти: авторську інтенцію, зокрема, актуалізацію важливих етапів життя людини й суспільства, певних епізодів, виняткових, або, звичайних на перший погляд, та складних у осягненні різних сутностей, творенні художнього образу, розкритті ідеологом тощо.

Цінність як культурний феномен репрезентує уявлення про моральну діяльність, яка актуалізує сенс життя особистості в плані вільного вибору та життєвої перспективи. Водночас, поняття цінності співвідноситься з переживанням власного існування, моральною оцінкою всього, що відбувається, а також прагненням людини до позитивних змін та ретрансляції результатів самовдосконалення з-посеред усього, що її оточує. З поняттям цінності нерозривно пов'язано й поняття блага. У необрядовому ліро-епічному фольклорі воно об'єктивується на різних рівнях концептуального простору.

Через поетичну систему проступає особлива людська реальність, яка залучається певним суб'єктом до особистого імперативного простору. Таким чином, окреслюється оцінка позитивного – негативного, емотивний рівень проблеми. Ці процеси пов'язані з різними викликами, оскільки пошук справжніх цінностей відбувається через перетин власного кола та занурення у інше, зовнішнє коло. Моральні імперативи уможливають збереження моральної ідентичності в різних ситуаціях та в різних форматах комунікативного процесу.

Ключові слова: фольклор, необрядова ліро-епічна поезія, комунікативний процес, культурний феномен, цінність, художній образ, моральний ідеал, баладний твір, співанка-хроніка.

The article traces the ethical-imperative level of the anthropological model of non-ritual oral lyric-epic poetry. In the spiritual universe, which is presented in the forms of structuring of the artistic metasystem, not only the individual experience of a person is reflected, but also the important universal essence of life, understood and reinterpreted by many generations during the life of an entire ethnic group.

Moral problems are revealed in oral traditional culture through various aspects: the author's intention, in particular, the actualization of important stages of human life and society, certain episodes, exceptional, or, ordinary at first glance, and difficult to understand various essences, creation of an artistic image, disclosure by an ideologist, etc.

Value as a cultural phenomenon represents an idea of moral activity that actualizes the meaning of an individual's life in terms of free choice and life perspective. At the same time, the concept of value is related to the experience of one's own existence, the moral evaluation of everything that happens, as well as a person's desire for positive changes and the relaying of the results of self-improvement through everything that surrounds him. The concept of good is inextricably linked with the concept of value. In non-ceremonial lyric-epic folklore, it is objectified at different levels of the conceptual space.

A special human reality emerges through the poetic system, which is involved by a certain subject in the personal imperative space. Thus, the evaluation of positive and negative, emotional level of the problem is outlined. These processes are associated with various challenges, since the search for true values occurs through crossing one's own circle and diving into another, external circle. Moral imperatives make it possible to preserve moral identity in different situations and in different formats of the communicative process.

Key words: folklore, non-ritual lyric-epic poetry, communicative process, cultural phenomenon, value, artistic image, moral ideal, ballad work, song-chronicle.

Постановка проблеми. Життєвий світ особистості, репрезентований через багатогранну систему художніх образів, актуалізується як важливий принцип культурного перетворення українського соціуму. Необрядова ліро-епічна поезія відкриває перед особистістю унікальні можливості досягнення реального, міфічного та ймовірного в лінійній проекції людського життя. Простеження морально-етичної концепції фольклорного твору пов'язано з осмисленням понять блага, цінності, імперативу, ідеалу, моральної ідентичності. *Метою статті* є простеження ролі етико-імперативного рівня в процесі структурування антропологічної моделі традиційної необрядової ліро-епічної поезії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми морального ідеалу, його сутності, концептуальних підходів вивчення, особливостей формування та репрезентації в культурному контексті – в центрі наукових студій представників сучасної гуманітаристики.

О. Кендус актуалізує поняття саморефлексії на основі окреслення засадничих характеристик ідеалу як втілення визначальної мети, досягнення гармонійного, цілісного та досконалого. У публікації «Процес саморефлексії особистості через основні понятійні форми ідеалу» [6] відповідно до типології цієї філософської категорії вченою виокремлено кілька етапів дослідження. Відповідно, проаналізовано особливості саморефлексивності на основі окреслення морального, суспільного, виховного та національного ідеалів.

У статті аргументована думка про ціннісний сенс ідеалу в системі моделювання майбутнього, про ідею морального розвитку на основі нівелювання деструктивності, недосконалості в бутті. Становлення морального ідеалу, вважає О. Кендус, відбувається шляхом критичного відбору різних зразків поведінки, співвіднесення обраної проекції з реальним станом речей, виявами моральних імперативів у певних моральних відносинах. Таким чином, моральний ідеал є «важливим елементом процесу саморефлексії» [6, с. 70].

На основі аналізу інноваційної концепції представника постмодерністської філософії, канадського вченого Ч. Тейлора філософ Р. Гривінський проаналізував історичні та соціокультурні чинники розвитку Епохи Автентичності. У праці «Моральний ідеал та культура автентичності: погляд Чарльза Тейлора» [3] акцентовано на кореляції понять «автентичність» та «моральний ідеал», оскільки йдеться про філософію діалогічності, самотутність, втілення життєвої перспек-

тиви. Зміст аналізованих понять актуалізується через антиномії розвитку цивілізації, зокрема, трансформаційні процеси в суспільному житті, зміни уявлень тощо.

Р. Гривінський проаналізував окреслені канадським ученим наслідки «експресивістської» революції, зокрема, зневіру щодо домінування християнських ідеологем у суспільному, політичному, особистому житті. Йдеться про тривимірну взаємодію між християнством та моральними імперативами, на основі яких людина наділена здатністю до самоорганізації та самооцінки. У публікації наведено низку важливих констатацій Ч. Тейлора про нівелювання опонентами та пропонентами базисним сенсом ідеалу автентичності, який, на його думку, є основою сучасного світобачення – «self-fulfilment»: «останній полягає в прийнятті м'якої форми релятивізму, відповідно до якої кожен має право розвивати свою форму життя, ґрунтуючись на своєму власному розумінні цінностей, що їх ніхто не вправі заперечувати. Кожній людині пропонується шукати власний спосіб самоздійснення, зміст якого може визначати лише вона сама» [3, с. 64–65].

Дослідженню магістральних характеристик морального ідеалу присвячена одна зі статей представниці сучасної філософії О. Гончаренко. У роботі «Моральний ідеал у рефлексіях львівсько-варшавської школи» простежено концептуальні підходи до окреслення цієї етичної категорії на прикладі наукових студій С. Балея, В. Татаркевича, Т. Чижевського, Т. Котарбінського, М. Оссовської.

Узагальнюючи теоретичні напрацювання вчених Львівсько-Варшавської школи 1895–1939 рр., О. Гончаренко акцентує на осмисленні морального ідеалу як духовного поклику, що не можливо замінити чимось іншим. Водночас, детермінантою цього поняття постає аксіома, заснована на оцінці експресивності, яка притаманна суб'єкт-суб'єктивним взаємовідносинам. У аналізованих студіях моральний ідеал визначається через систему цінностей, відповідно до якої проектується все свідоме життя людини. На основі задіяного матеріалу авторка виокремлює базисні чинники особистісного розвитку, з-посеред яких – виховання рацію та виховання норову, а також формування етичної культури через ознайомлення з морально-етичними канонами та принципами міжособистісної взаємодії [2, с. 19].

Проблеми моралі як особливої сутності буття досліджували також сучасні зарубіжні вчені, зокрема, американський психолог Ф. Цзя та канадський – Т. Креттенаур. У статті «Визнання

моральної ідентичності як культурної конструкції» автори проаналізували публікації, в яких представлені констатації Кольберга, Шведера, Гайдта про систему етичних принципів, моральний базис особистості, резюмуючи про специфіку моралі, що, очевидно, не вирізняється культурною універсальністю. У дослідженні проблеми моральної ідентичності задіяно культурологічний метод. Учені вважають, що, незважаючи на схожість моральних засад, моделей поведінки та модусів осмислення моральної діяльності, представники різних культурних спільнот по-іншому визначають їхню важливість та магістральний сенс. Таким чином, проблеми моралі та розвиток культури перебувають у всебічних взаємозв'язках [12, с. 1–2].

У міркуваннях Еріксона Ф. Цзя та Т. Креттенауер виокремлюють тезу про те, що навіть у тривалості людського життя можна віднайти вплив взаємодії особистості та культури. Отже, ідентичність стає тією формою репрезентації, якою вона обертається і до себе самої, і до всього світу, в якому вона перебуває. Зарубіжні автори підтримують низку аргументацій стосовно вивчення моральної ідентичності не лише за індивідуальними чинниками, але й за культурними [12, с. 3].

Дослідники звертають увагу на те, що в західному культурному контексті, за яким «бути моральною людиною є результатом бажання бути узгодженим зі своїми моральними концепціями, через які індивіди мотивовані до здобуття незалежності від соціальної умовності. Навпаки, люди зі східних культур вважають, що високоморальна людина, орієнтована на суспільство. У цій моральній орієнтації, люди схильні визначати себе в контексті колективізму і взаємозалежного я» [12, с. 3].

Таким чином, полеміка щодо сутності моралі та морального ідеалу, співвіднесеності його з людським сумлінням, життєвою перспективою, не припиняється. Зважаючи на пріоритетні завдання нашого дослідження, рівень ідеалу об'єктивується в ієрархічній будові антропологічної моделі необрядового ліро-епічного фольклору.

Виклад основного матеріалу. У фольклорному творі оприявнюється діалектика індивідуального – всезагального, розкривається голос особистого «Я», актуалізується цінність особистого, унікального життя людини.

Наприклад, у Е. Гуссерля поняття особистого життя тлумачиться через «узагальнене життя як «я» та «ми» в горизонті спільноти, а це – спільноти різноманітних простих та стратифікованих

форм, на кшталт сім'ї, нації, наднаціональної спільноти» [11, с. 354].

У духовному універсумі, який представлений у формах структурування антропологічної моделі, відображено не лише індивідуальний досвід людини, але й важливу всезагальну життєву сутність, осмислену й переосмислену багатьма поколіннями протягом побутування цілого етносу.

Таким чином, мораль є проблемою, яка стосується всіх сфер гуманітаристики, та й, зрештою, всіх сфер людського життя. Аналізуючи особливості цього феномена, варто підійти до його осмислення і на теоретичному, і на прикладному рівнях, оскільки від проєкції моральної свідомості – до морального вибору та моральної діяльності, тобто моральності вчинку конкретної людини, залежать зміст, характеристики та сенс життя людини, яка постає в центрі усної необрядової ліро-епічної поезії.

Проблеми моралі розкриваються в усній традиційній культурі через різні аспекти: авторську інтенцію, зокрема, актуалізацію важливих етапів життя людини й суспільства, певних епізодів, виняткових, або, звичайних на перший погляд, та складних у осягненні певних сенсів, творенні художнього образу, розкритті ідеологем тощо.

Представники сучасної етичної думки стоять на позиціях розуміння морального ідеалу як «гіпотетичного образу морально досконалих суспільства і людини, як кінцева мета, до якої спрямовано моральний розвиток. Моральний ідеал особистості постає у моральній свідомості як критичне відкидання недосконалої дійсності і духовне перетворення її для власного розвитку і вдосконалення» [4, с. 84]. Поняття морального ідеалу нерозривно пов'язано з поняттям цінності як особливого взірцевого феномена, що виявляє відмінність від матеріальної сфери завдяки індивідуальному фактору осягнення світу на рівні свідомості.

У сучасній гуманітаристиці цінність асоціюється з суб'єктивністю, оскільки її можна вважати одним із видів інформації, яка пов'язана з уявленнями про гармонійне життя. Зважаючи на екзистенційну специфіку цінності у процесі пізнання світу, доречно розглядати її в плані актуалізації належного в суцюзі.

Окрім того, цінність як культурний феномен репрезентує уявлення про моральну діяльність, що актуалізує сенс життя особистості в плані вільного вибору та життєвої перспективи. Власне, поняття цінності співвідноситься з переживанням особистої сутності, моральною оцінкою всього, що відбувається, а також прагненням людини

до позитивних змін та ретрансляції результатів самовдосконалення з-посеред усього, що її оточує. З поняттям цінності нерозривно пов'язано і поняття блага. У необрядовому ліро-епічному фольклорі поняття блага актуалізується на різних рівнях художньої метапонятійності. У баладних текстах, наприклад, воно співвідносне з поняттям доброти, чуйності та взаємної любові. У таких ліро-епічних піснях ідеал постає гіпотетичним образом, до якого постійно прагне людина, ревізуючи свою вдачу, вирізняючи домінуючу мету свого існування. Водночас, благо асоціюється також зі щастям у родинному колі, материнським та батьківським піклуванням, тому великою емотивністю наповнені пісні про сирітство:

Й устаньте, любі мамко, та, як з того суду, на нині до слюбу.

Благословіть свою дочку на нині до слюбу.

Не встану, любя донько, вже то так не буде

Та най твою головочку благословлет люде [1, с. 173].

Водночас, у концептуальній підоснові фольклорного твору простежується відображення сутності моральних імперативів, зокрема, повага до матері, благовоління перед її образом як утілення добра та любові, вшанування її пам'яті.

У баладному творі репрезентовано ідею цінності духовного осередку як блага, втіленого в мікрокосмі найріднішої людини, що підсилюється суб'єктивним сприйняттям певної життєвої події, яка посилює переживання. Поряд із тим, у такі моменти емоційного резонансу оприявнюються як особистісні якості головної героїні, так і розкриваються інтенції щодо закріплення визначального принципу ставлення до матері й батька в імперативній системі цілого соціуму.

Власне, вилучення об'єкта цінності з емпіричного світу на новому рівні розкриває синергію його життєво важливої сутності. Таким чином, аналіз художнього образу виявляє, що досягнення чогось важливого та прагнення долучити його значення до власного буття і є по суті аксіологічним компонентом фольклорного твору.

На прикладі баладних пісень можна також простежити важливу роль рефлексивності, що дозволяє передати колізії особистого життя з усією повнотою. Особливістю ліро-епічного твору є те, що сенс морального імперативу може окреслюватись на основі принципу «від супротивного», тобто належне виокремлюється через заперечення суцього. У низці фольклорних текстів показано, як ревнивець розлучає закоханих, наприклад, через використання персоніфікованих образів, зокрема, голубів:

А пришов стрілець з темного луга,

Забил, розлучил з пары голуба.

Голубка забил, голубку зляпил,

Сыпле пшеничку, ліє водичку.

Голубка не їст, голубка не п'є,

Под дубиною плакати іде [5, с. 477].

Через засвоєння амбівалентності поглиблюються знання про світ належного, гармонійного, вибудовуються алгоритми керування власним життям та увіковічуються аксіологічні моделі, які репрезентовано в художній метасистемі ліро-епічного фольклору. Завдяки розкриттю метафоричності антиномій виокремлюється коло імперативності. Наприклад, у баладі «Голубку розлучили з голубом» розкривається імператив вірності в коханні. Розлучник, який «мам сімсто голубів», пропонує голубці обрати найкращого та й утішитися в біді, однак ніщо не може замінити справжнього почуття:

– Ходила я, глядала я,

Не нашла того свого милого.

Бо мій был милый, чорнобровильй,

З чорныма очками, з сивыма крильцами [5, с. 477].

На прикладі баладного твору можна простежити сутність та особливості базових етичних категорій: добра і зла, відповідальності, справедливості, обов'язку, сенсу життя, честі, гідності, щастя, любові. Морально-етичні виміри необрядової ліро-епічної поезії безпосередньо пов'язані з аксіологічним базисом, який розкривається в проблематиці буття – суб'єкт та суб'єкт – буття.

Стосовно першої діади німецький філософ М. Гайдеггер наголошує на тому, що тут йдеться про втілення ймовірного, відкритість буття, яка обертається до людини певним покличом, що уможливорює акумуляцію сенсів та устремлінь. За таким концептуальним підходом, особистість постає співтворцем самого буття, беручи участь у структуруванні різноманітних явищ та процесів, наділяючи їх магістральним сенсом [10, с. 48].

Моральні імперативи в ліро-епічній пісні можуть передаватися також через рецепцію героїв твору, які виражають пересторогу стосовно необдуманих вчинків інших персонажів. У родинно-побутовій пісні «Над моїми воротами чорна хмара стала» парубок, перевіряючи обраницю на вірність, зрештою, запобігає її емоційному рішенню:

– Не топися, дівчинонько, бо душу загубиш,

Ходім, серце, повинчаймось, поки вірно любиш [7, с. 41].

Через поетичну систему проступає особлива людська реальність, яка залучається певним

суб'єктом до власного імперативного простору. Таким чином, окреслюється оцінка позитивного – негативного, емотивний рівень проблеми. Ці процеси пов'язані з певними викликами, оскільки пошук справжніх цінностей відбувається через перетин власного кола та занурення у інше, зовнішнє коло. Моральні імперативи уможливають збереження моральної ідентичності в різних ситуаціях та в різних форматах комунікативного процесу.

Згідно з міркуваннями М. Гайдеггера, цінність постає тим базисом, який допомагає в збереженні самості, коли індивід у процесі життєдіяльності здійснює своєрідні стрибки у зовнішнє буття, яке його оточує, виявляючись то конструктивним, то деструктивним [10, с. 56].

Факти, репрезентовані в співанках-хроніках, постають об'єктивною реальністю, відповідно до якої автор-виконавець формує й передає власну моральну оцінку. Це можна простежити на прикладі ліро-епічних пісень про грабунки та вбивства. Деталізація описуваної події поглиблює усвідомлення егоїстичного вчинку винуватців убивства, їхнього тяжіння до емпіричних спокус, сваволі, нівелювання прерогативами життєвого кола іншої людини. З іншого боку, використання антропонімів, топонімів, портретних характеристик, обставин життя, рис вдачі сприяє показу унікальності та неповторності певної особистості, яка стала жертвою чийогось зухвальства [8, с. 435–436].

Наприклад, у співанці-хроніці «Про Павлиху» детально описано факт жорстокого вбивства матері рідним сином та невісткою у селі Кунисівці. Причиною злочину стали звичайні

побутові речі, які було поставлено на терези цінності людського життя. Поступове нанизування деталей сприяє структуруванню морально-етичної ситуації: «мала одинака сина», «не могла внабути з сином та у одній хаті», «давай крупи, давай муки, бо будем шукати», «всьо забрали, лише бабу в вереньку завили»:

Всі трое сі приповіли, вже ся і признали, –
За ворочки, за торбинки бабу зарубали...

Бо діти і не згадають, бо діти ї вбили,

Щоби сі такі діточки на світ не родили!
[9, с. 320].

Таким чином, через показ ситуації «від супротивного» виокремлюється імперативний рівень моделі людини в аспекті практично-духовного освоєння дійсності.

Висновки. Моральна оцінка об'єктивної реальності розпочинається з суб'єктивного сприйняття і закріплюється на екзистенційно-імперативному рівні визнання найвищої цінності людського життя. Отже, на прикладі фольклорних текстів можна з'ясувати, що моральний імператив окреслюються не лише в індивідуальному, але й у суспільному аспектах. Таким чином, процес усвідомлення та виокремлення цінностей актуалізується в процесі дослідження антропологічної моделі необрядової ліро-епічної поезії.

Мораль постає специфічною формою практично-духовного освоєння буття, виокремлюючись низкою важливих функцій, зокрема, ціннісно-орієнтаційною, гносеологічною, регулятивною тощо. Моральний ідеал розкривається на основі окреслення власної імперативності особистості, яка може бути представлена способом «від супротивного».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бойківські народні пісні / записи та впорядкування Василя Сокола. Львів, 2020. Т. 1. 474 с.
2. Гончаренко О.А. Моральний ідеал у рефлексіях Львівсько-Варшавської школи. *Актуальні проблеми філософії та соціології: науково-практичний журнал*. Одеса, 2017. Вип. 20. С. 17–20.
3. Гривінський Р.Р. Моральний ідеал та культура автентичності: погляд Чарльза Тейлора. *Магістеріум: Історико-філософські студії*. 2016. Вип. 65. С. 61–67.
4. Етика: навч. посіб. / В.О. Лозовий, М.І. Панов, О.А. Стасевська та ін.; за ред. проф. В.О. Лозового. Київ: Юрінком Інтер, 2007. 224 с.
5. Зілинський О. Українські народні балади Східної Словаччини / голов. ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2013. 728 с.
6. Кендус О. Процес саморефлексії особистості через основні понятійні форми ідеалу. *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. № 5. С. 69–75.
7. Народні пісні в записах Миколи Гоголя / упоряд., післямова і приміт. О.І. Дея. Київ: Муз. Україна, 1985. 202 с.
8. Павлова А.К. Моральні імперативи в концепції пісні-хроніки: осмислення життєвої гармонії. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. С. 433–439.
9. Співанки-хроніки. Новини / упоряд. О.І. Дей (тексти), С.Й. Грица (мелодії). Київ: Наукова думка, 1972. 560 с.

10. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. 437 p.
11. Husserl E. *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
12. Jia F. Krettenauer T. Recognizing Moral Identity as a Cultural Construct. *Frontiers in Psychology*. 2017. Volume 8. Pp. 1-5. URL=<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.00412>.

УДК [811.161.2'373.7'373.42-022.215:398.9(477)] І.Франко
DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.44>

ПИТАННЯ ПОХОДЖЕННЯ ПАРЕМІЙ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА

THE ORIGIN OF PAREMIAS IN IVAN FRANKO'S FOLKLORE

Шимків Я.В.,

orcid.org/0000-0002-8155-443X

*аспірантка кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси
Львівського національного університету імені Івана Франка*

У статті проаналізовано питання походження прислів'їв і приказок. Зокрема взято до уваги погляди Івана Франка щодо вирішення цього складного завдання. Проблема генези жанру Іван Франко намагався розв'язати, опираючись на пареміографічні та пареміологічні здобутки своїх попередників, серед яких Григорій Ількевич, Павло Чубинський, Матвій Номис. Напрацювання останнього галицький учений вивчив особливо докладно, адже у коментарях Матвія Номиса, що їх упорядник висловив на сторінках збірника «Українські приказки, прислів'я і таке інше», розкрито семантику багатьох зразків, встановлено їх генезу та оприявлено тісні міжжанрові зв'язки. Іван Франко враховував думку не тільки українських колеґ, а й європейських дослідників. Передусім він враховував думку німецького вченого Германа Естерлея. Естерлей глибоко дослідив збірник 'Gesta Romanorum', а відтак дійшов висновку, що популярні тексти із цього компендіуму дали життя цілій низці прислів'їв та приказок. Він доводив, що прислів'я творяться внаслідок редукції об'ємних моралізаторських притч, байок, оповідань.

Усі ці зауваги Іван Франко враховував під час роботи над своїм тритомником «Галицько-руські народні приповідки». До приповідкового корпусу своїми порадами долучився також Михайло Драгоманов. Про підказки Драгоманова дізнаємося із листування, де колеґи інтенсивно обмінювалися ідеями щодо особливостей впорядкування та коментування багатого паремійного матеріалу. У збірнику «Галицько-руські народні приповідки» знаходимо теоретичні міркування та практичні рішення, які суттєво посприяли поступу європейської пареміології.

У вступних статтях до кожного із томів та у розгорнутих коментарях до паремійних одиниць Іван Франко досить вичерпно представив процес виокремлення паремії з іншого об'ємнішого жанру. Дослідник багатьма прикладами проілюстрував процес міжжанрового переходу за маршрутами: казка – прислів'я, пісня – прислів'я, прикмета – прислів'я, повір'я – прислів'я, анекдот – прислів'я, оповідання – прислів'я.

Також дослідник залучав до видання твори, які потрапили у фольклорне середовище з літератури.

Все ж, на переконання Івана Франка, найпродуктивнішим при творенні паремій є процес формування нового зразка як словесного підсумку, узагальнення певної повторюваної життєвої ситуації. Такі прислів'я вирізняються максимальною сконденсованістю, лаконічністю форми, та спрямовані на влучну синтетичну оцінку різних типових фактів і явищ.

Ключові слова: прислів'я та приказки, приповідковий корпус, міжжанровий перехід, генеза, редукція.

The author analyses the origin of proverbs and sayings. In particular, she investigates Ivan Franko's views on solving this difficult task. Ivan Franko tried to solve the problem of the genesis of the genre by relying on the paremiographic and paremiologic achievements of his predecessors: Hryhoriy Ilkevych, Pavlo Chubynskyi and Matviy Nomys. Matviy Nomys's collection "Ukrainian proverbs, sayings, etc" is of special significance, as its commentary disclosed the semantics of many examples, established their genesis and revealed close inter-genre links. Ivan Franko considered not only the opinions of Ukrainian colleagues, but also those of European researchers. First of all, he paid attention to the views of German researcher Hermann Oesterley. Oesterley penetrated the collection 'Gesta Romanorum' and concluded that the popular texts from this compendium produced a number of proverbs and sayings. He argued that proverbs were created as a result of reducing voluminous moralizing parables, fables, and stories.

Ivan Franko took all these remarks into account while working on his three-volume "Halychyna Ukrainians' Proverbs". Mykhailo Drahomanov also advised on the proverb corpus. Mykhailo Drahomanov's contribution is known from his correspondence, where Ivan Franko and he intensively exchanged ideas about the specific features of organizing and commenting on the rich paremia material. In the collection "Halychyna Ukrainians' Proverbs", we find theoretical considerations and practical solutions that have significantly contributed to the progress of European paremiology.

In the prefaces to all the volumes and in the extensive comments on paremias, Ivan Franko presented in detail the process of separating the paremia from another larger genre. The researcher extensively illustrated the process of inter-genre transition: from a fairy tale to a proverb, from a song to a proverb, from an omen to a proverb, from a belief to a proverb, from a joke to a proverb, from a story to a proverb.

He also included writings which came to the folklore milieu from belles-lettres.

However, according to Ivan Franko, the most productive process of creating paremias is that of forming a new model as a verbal result, the generalization of a recurring life situation. These proverbs are characterized with maximum condensation, formal preciseness and the accurate synthetic assessment of various typical facts and phenomena.

Key words: proverbs and sayings, proverb corpus, inter-genre transition, genesis, reduction.

Постановка проблеми. У статті зроблено акцент на з'ясуванні питання генези прислів'їв і приказок. Наголошено на міжжанровому переході внаслідок редуції об'ємних творів (притч, байок, оповідань, народних пісень). Зазначено, що встановлення таких взаємозв'язків допоможе краще зрозуміти смисловий потенціал коротких паремійних формул, а також довести «інтеграційні процеси» у жанровій системі фольклору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання походження прислів'їв та приказок не надто часто потрапляло в об'єктив наукових студій українських дослідників, тому за основу розвідки взято напрацювання класика українського уснословеснознавства Івана Франка. Проблему генези жанру дослідник намагався розв'язати, опираючись на пареміографічні та пареміологічні здобутки своїх попередників, серед яких Григорій Ількевич, Павло Чубинський, Матвій Номис. Сприяли успішній роботі над тритомником «Галицько-руські народні приповідки» Івана Франка поради Михайла Драгоманова, про що дізнаємося із їхнього листування. Були вагомими для Івана Франка й дослідження німецького вченого Германа Естерля.

Постановка завдання. На основі докладного аналізу прислів'я та приказок з'ясувати, які з них виникли внаслідок редуції об'ємніших жанрів, з таких як оповідання, байка, анекдот, пісня. На прикладах довести тяжіння фінальних фраз до «самостійного» життя, тобто до переходу у жанр паремії. У тритомному корпусі «Галицько-руські народні приповідки» Івана Франка показано такі переходи та висвітлено, як встановлення першоджерела допомагає переосмислити відомі зразки паремійного репертуару.

Виклад основного матеріалу. Дослідження жанру паремій має чимало аспектів. Одним із них є вивчення генези жанру. Варто відзначити низку праць, де це питання було відрефлектовано. Серед українських учених передусім слід згадати праці Івана Франка. Поза всяким сумнівом, найгрунтовніше висвітлено тему шляхів поповнення паремійного фонду у Франковому тритомнику «Галицько-руські народні приповідки» (1901–1910). Ще під час вироблення

стратегії майбутнього видання приповідкового корпусу учений наголошував на потребі встановити джерельну базу прислів'їв та приказок. Він вважав, що з'ясування цього питання допоможе краще збагнути складну природу малих паремійних форм. Звичайно, при розв'язуванні проблеми генези жанру Іван Франко взурувався на досвід попередників. Серед українських пареміографів та пареміологів ураховував досвід Григорія Ількевича («Галицькі приповідки і загадки»), Матвія Номиса («Українські приказки, прислів'я і таке інше» (Спб 1864), Павла Чубинського («Труд етнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край»). Мабуть, у збірнику Матвія Номиса «Українські приказки, прислів'я і таке інше» найвиразніше проглядається тенденція до коментування окремих зразків прислів'їв і приказок щодо їх походження. Однак, попри окреслені підходи, все ж цей сегмент 15-тисячного (враховуючи варіантні гнізда) корпусу Матвія Номиса є радше спорадичним, аніж систематичним. На сторінках знаходимо низку спостережень упорядника щодо джерел окремих зразків. Можемо лише здогадуватися, чи це були записи самого Матвія Номиса, чи він почерпнув матеріали із рукопису Опанаса Маркевича, який ліг в основу збірника. Це питання потребує окремих студій. Частково це висвітлено у передмові Миколи Пазяка «М. Номис і збірка “Українські приказки, прислів'я і таке інше”»

Матвій Номис осмислював тексти прислів'їв і приказок, логічно їх структурував, у збірці «Українські приказки, прислів'я і таке інше» він окреслив широкий спектр жанрових різновидів, які потрапили до видання, а саме: порівняння, прикмети, вітання, каламбури, побажання, прокляття, замовляння. Вагомим внеском Матвія Номиса стали пояснювальні ремарки, що розкривають семантику зразків, допомагають встановити генезу творів і вказують на міжжанрові зв'язки. Наприклад, «два мішки й торба! – Е, я такий, що мішки шию»: був такий кравець, що прийшов до добрих людей у село та й назвався кравцем, а ті йому й раді. Напоїли, нагодували і сукно принесли. Подивився кравець на сукно, на вікно, перегорнув туди-сюди, та й каже: «Два

мішки й торба!» – «Е, ні, будьте ласкаві – нам з сего юпку та свиту!» – «Е, я такий, що мішки шию!» – та й будьте здорові! [7, с. 560–561] Тобто Матвій Номис виводив походження цієї приповідки із народного анекдота про дотепного кравця.

Ще одну приповідку «– *То правда, пане, що ми йшли прощо і говорили дещо, але коли ми що на що по що, щоб нас Бог – чортзнає-що!*» дослідник коментує так: в одному селі хтось нашкодив – покрали коней, а нічліжники бачили, що хтось біля тих коней крутився і щось нишком балакав. Пан їх на допит – а вони відповідають нечітко, тобто ухиляються від відповіді [7, с. 561]. Отже, ця приповідка, на думку Матвія Номиса, теж походить від анекдота про крадіжку коней.

Згодом саме Іван Франко, який загалом не надто високо оцінював збірник «Українські приказки, прислів'я і таке інше», продовжив працю, яку розпочав Матвій Номис. За його прикладом він скомпонував тритомний корпус «Галицько-руські народні приповідки», до якого ввійшло чимало коротких розмовних форм, у яких народ виявив глибину думки, досвід, володіння мистецтвом слова. Висловлюючи свою позицію, Іван Франко зазначив: «Я не розрізняю дійсних приповідок, так сказати моральних сентенцій, від приповідкових або образових речень, проклять, мудровань або передразнень і інших більш або менш усталених народньою традицією форм народнього вислову. Все те в моїх очах має однакову вартість, як причиною до культури людського духа» [16, с. 342–343]. Така візія перегукувалася із думкою Матвія Номиса: «я містив у книжку усе, що було в збірниках (загадки, шепоти, зацурювання, замовляння и д.): все комусь знадобиться! 2) шикував збіранину у такі лави, щоб не психологія була основою, або що інше пісьмацьке, а як, на мою думку, огулові користніш – чи то з погляду одшукування в книзці, чого треба, чи полегкісті в читеннєві, запам'ятуваннєві» [7, с. 29–30].

Іван Франко брав до уваги не тільки праці українських дослідників, а й враховував напрацювання європейських колег. Зокрема варто згадати Германа Естерлея. Цінність його студії в контексті питання генези паремій Іван Франко відзначив у листі до Михайла Драгоманова. Викладаючи основні положення своєї пареміологічної концепції, Франко зазначив, що він «звернув увагу на теорію, висказану ріжними людьми, а мотивовану Естерлеєм, що велика часть приповідок – се обшліфовані і скристалізовані оповідання, анекдоти, фацеції або їх поенти, – і для того, де тільки можу, даю при приповідках ті пояснення і опо-

відання, які сам народ до них прикладає. Таких пояснень маю доси з півтора ста» [6, с. 401]. Естерлей дослідив збірник «*Gesta Romanorum*» і зазначив, що ці популярні тексти дали життя цілій низці прислів'їв та приказок. Він доводив, що процес створення прислів'їв – це редукція об'ємних моралізованих притч, байок, оповідань. «*Gesta Romanorum*» – збірка екземплярів, складена латинською мовою, вважається однією з найважливіших і найскладніших етапів в історії світової літератури. Герман Естерлей підготував наукове видання цієї пам'ятки. У деяких текстах, наприклад, таких як «*De sectanda fidelitate*» [4, с. 278–279] («Про нечесну вірність»), дослідник подав *moralisatio*, тобто пояснення і значення змісту. Такі оповідання набувають алегоричного морально-богословського тлумачення сюжетів і персонажів. Однак, серед окремих фрагментів притч і оповідань все одно не можна виділити ті, які мають точно встановлену основу, тобто вони взяті із найрізноманітніших джерел і згодом закріплюються в окремі влучні та змістовні афористичні вислови. Очевидно, такий підхід до опрацювання різножанрових текстів і наштовхнув Івана Франка до значно глибшого аналізу і студіювання паремій.

Виникнення паремійних одиниць відбувається за трьома найпоширенішими схемами. Це зазначив Святослав Пилипчук у монографії «Галицько-руські народні приповідки: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка». Дослідник окреслив такі шляхи поповнення паремійного фонду: міжжанровий перехід, узагальнення, факультативність. «Міжжанровий перехід передбачає творення прислів'їв і приказок на основі іншого жанру через вибір центрального елемента його структури (потенційної паремії), або через стягнення його до окремого смислогенеруючого висновку» [8, с. 89].

Прикметно, що до збірника Іван Франко залучав не тільки зразки народного походження, а й твори, які потрапили у фольклорне середовище з літератури. Фольклоризовані тексти він ретельно коментував, вказуючи на джерело, з якого було взято зразок. Про процес підготовки видання, нюанси його створення докладніше дізнаємося із листування Івана Франка і Михайла Драгоманова. У листах до старшого колеги Іван Франко радився з авторитетним науковцем щодо випрацювання оптимальної схеми дослідження українських прислів'їв і приказок. Дослідник покладався на уяву свого земляка і сподівався отримати цінні та корисні поради для вдосконалення своїх пареміологічних пошуків:

«Я відложив би в такому разі на бік усяку іншу роботу (покінчивши ти, що позачинане), зладив би і переслав Вам детальний плян цілої своєї частини, а відтак випрацював би єго, порозуміваючись з Вами» [6, с. 396]. Зрештою, й сам Драгоманов високо цінував науковий потенціал Франка. Попри надто скромну оцінку своїх знань у галузі фольклористики, Михайло Драгоманов все ж висловив низку слухних порад, які допомогли Іванові Франкові покращити приповідковий корпус.

У Франковому листі від 5 квітня 1892 року до Драгоманова висловлено ті цілі, які учений ставив перед собою. Перша з них – «вичерпати і добре впорядкувати весь досі звісний в друку і мною згромаджений галицько-руський матеріал приповідковий, взятий з уст народа», а друге – «видати єго (матеріал), по змозі, критично, з показом жерел, з захованєм діалектових осібностей і з долученєм таких об'яснень, на які спроможуся» [6, с. 402].

Варто згадати, що Михайло Драгоманов виступив на засіданні членів київського Відділу Географічного Товариства 1873 р., де артикулював думку про ареали побутування прислів'їв та приказок. Він вважав, що з'ясувати це питання можна, якщо застосовувати порівняльний метод і вибирати від загальної кількості приповідок ті, які є «загальнонародські, загальноарійські, загальнославянські, загальноруські» [10, с. 51], потрібно врахувати й ті прислів'я та приказки, які є запозичені, і таким чином можливо буде з'ясувати місцеве походження тієї чи іншої приповідки. Михайло Драгоманов вважав, що варто розділити українські приповідки за епохами культурної історії; географії; за місцем побуту і т.д., бо лише після врахування і дослідження цих чинників можна вивчити світогляд українців. Паремії, на думку Михайла Драгоманова, є інтернаціональними поняттями, оскільки, порівнюючи прислів'я різних народів, простежується їхня спільність «для майже всіх культурних народів і нема нічого характерного для певного народу» [5, с. 36]. Іван Франко взяв до уваги і це застереження колеги.

Драгоманов ділився з Франком цінними ідеями, які варто було б реалізувати у збірнику, зокрема радив: «Ще як би посчастлило Вам дати скільки небудь повні паралелі з Біблії, класиків, арабів, німців та слав'ян, то добре б було. Та ідеал порівн. науки – показати не тільки спільне, а осібне» [6, с. 400].

«Що для Бога, то для Бога, а що жидове, то віддай» [13, с. 89] – саме та приповідка, на прикладі якої можна ствердити, що Франко врахував підказку Драгоманова, адже він навів паралель,

яка близька до євангельського: «Віддайте ж кесареви кесареви, а Боже Богови» [1, с. 1109]. Це означає, що Бог зі сповненням релігійних обов'язків потерпить людині, але жид не потерпить з боргом. «Умер багатий: ходім ховати! Умер убогий: шкода дороги!» [13, с. 93] Цю приповідку треба розшифрувати як таку, що багатому й по смерті віддають більшу честь, ніж бідному. Іван Франко наводив паралель із середньовічного латинського вірша:

*Si moritur dives, concurrunt undique cives;
Si moritur pauper, veniet vix unus et alter¹.*

Франкова збірка приповідок вигідно вирізнялася від попередніх колекцій Григорія Ількевича, Володимира Віслоцького, Степана Петрушевича, Якова Головацького та ін. Вже у другій половині 80-х рр. для реалізації задуму, властиво, публікації корпусу Іван Франко поглибив співпрацю з польськими фольклорно-етнографічними виданнями, і зокрема налагодив контакти з професором Краківського університету, редактором відомого видання Антропологічної комісії Академії наук у Кракові «Zbiór wiadomości do antropologii kraewej» Ізидором Коперніцьким. Їхнє листування розпочалося 1883 року, за результатами якого вдалося надрукувати опис весільного обряду з Лолина, що його записала Ольга Рошкевич. Франко й Коперніцький шукали способи, за допомогою яких можна було б підвищити науковий рівень публікацій, ґрунтовно прокоментувати зафіксовані тексти. У виданні Краківської Академії наук Іван Франко мав намір видати українські народні приповідки – «Прислів'я люду руського в Галиції і Буковині». У вступному слові «Іван Франко дав фахову дефініцію жанру приповідок, зробив короткий бібліографічний огляд літератури, проаналізував роботу попередників, відзначив важливість і наукову цінність пареміологічних досліджень» [8, с. 44], які будуть корисні і для лінгвістів, і для етнологів, і для істориків. Однак недоліком своєї збірки Іван Франко вважав упорядкування не за гаслами, а за першим словом [8, с. 47], хоча планував спочатку «під кожним гаслом порядкувати приповідки поазбучно і нумерувати самостійно» [6, с. 399]. Підготовка публікації Франкового збірника прислів'їв і приказок виявилася неуспішною, тому що Коперніцький відмовився її друкувати. Існує припущення, що Ізидор Коперніцький образився на Івана Франка за критичну рецензію на його працю «O góralach Ruskich w Galicji», у якій рецензент вказав на фактичні помилки, антинаукові твердження.

¹ Українською: якщо багатий помирає, громадяни з усіх кінців збігаються; якщо бідні помруть, навряд чи один прийде.

Про історію підготовки планованого збірника «Прислів'я люду руського в Галіції» докладніші відомості знаходимо у низці публікацій. Зокрема відзначимо студії Олександри Сербенської «Мовний світ Івана Франка: статті, роздуми, матеріали» [11, с. 133–144] та Святослава Пилипчука «Глицько-руські народні приповідки: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка» [8].

Після невдалої спроби видати свої записи на початку 1890-х років у Франка виникла ідея знову, цього разу самостійно, опублікувати збірку. Він розмірковував, як реалізувати цей задум, продумував науковий апарат. Одним із пунктів Франкового плану було до кожної приповідки додавати нотатку, де, як потім зазначено, «подаю, також по змозі, значіне приповідки і в яких okazях вона уживаєся; в) вказую, по змозі, на жерело приповідки, коли вона оперта на яким оповіданню, анекдоті, пісні і т.і.». Зрештою, цю ідею він згодом втілював у життя. Наприклад, до приповідки «*Що то Божья воля: раз ударив, а два знаки*» подав пояснення – жартівливий вислів про побитого; натяк на оповідання про злодія, якого в чужім саду під час бурі вдарив господар вилами, а він думав, що то грім, і потім здивувався, знайшовши два синці» [13, с. 101]; «*Богач за грейцар три рази вмирає*» – так характеризують скупість багатія, Франко вважав цей текст узагальненням народного анекдоту про те, як багач, позичивши у бідного крайцар, не хотів йому віддати і тричі вдавав мертвого. «*Пане Боже – лап-цан! Пане Боже – лап-цан!*» – жартівлива приповідка, коли хтось, хапаючись у якійсь річі, помиляється або робить не до ладу. Приповідка постала з оповідання про жебрака, що ввійшов до хати в той момент, коли господиня виймала з печі кулешу. Жебрак попросив у неї «тепленького», і вона дала йому ложку кулеші з пригорщі, а жебрак, дякуючи, почав перекидати гарячу кулешу з долоні в долоню, поки не переплутав подяку і не кинув кулеші на землю [13, с. 85].

Іван Франко запропонував паралельну форму до цієї приповідки. «*Прости Біг вам – прости Біг вам – а най вас дідько візьме!*» [13, с. 86]. Дослідник прокоментував це як насміх з недовладного дякування, такий вислів заснований на оповіданні про жебрака, що, діставши з пригорщі гарячої кулеші, дякував і дякував, а в кінці, як його припекло, кинув кулешу на землю і з прокляттям пішов з хати. Обидві приповідки мають однакове походження.

Дотримання таких принципів сприяло з'ясуванню основних шляхів поповнення приповід-

кового матеріалу. Для Івана Франка було важливо розв'язати проблему генези, простежити процес виокремлення паремії з інших жанрів і, як результат, побачити самостійну «обшліфовану» приповідку. «Він відзначав, що найпродуктивнішим є процес утворення паремій через узагальнення, який, набуваючи максимально сконденсованої, лаконічної форми, дає влучну синтетичну оцінку різних життєвих фактів і явищ. Унаслідок такого стягнення, смислової акумуляції формується й утверджується преваляюча потужна верства звичайних життєвих «обсервацій», «спостережень», «уваг», «рефлексій», «правил *savoir vivre*'а», що становить найчисельніший контингент в українському паремійному фонді» [9, с. 395]. Початки своєї праці Іван Франко описував так: «Я вже розложив свій збірник по сюжетах і значну часть наліпив на особних аркушах в поазбучнім порядку. Тепер по скінченню сего ліплення прийдеся редагувати цілу збірку суцільно: зводити варіанти, робити відсилачі, виказувати варіанти і *identica* в інших збірках (Номиса, у Поляків, Чехів, Німців, Москалів, – жаль, що не маю жадної московської збірки), а також збирати матеріал до пояснюючих нот. Сюди вийдуть замітки язикові, а головню казки, повірки, анекдоти, фрагменти пісень, описи обрядів, забав, одежі, страв і т.д. Я ограничусь тільки на Галичину, бо з інших частин не маю систематично зібраного матеріалу, але радби зладити книжку цінну для галицко-руського фольклора. Матеріал майже з кожним днем росте міні під руками. Самих приповідок без варіантів надіюсь набрати 8–10 тисяч» [6, с. 392].

Однією з ілюстрацій названих «шляхів поповнення паремійного фонду» є стягнений висновок, що походить від казки: «*Коби бідний мав щістьи, то би го не било нещістьи*». Під цією приповідкою треба розуміти загальнорозповсюджений погляд про добро і зло у людському житті. За певними переконаннями, перевага того чи іншого залежить від вищої сили. Як пояснював Іван Франко, щастя і нещастя часто персоніфікуються у казках, тому не дивно, що на таку приповідку можна натрапити в повсякденному мовленні. Варто згадати «Пісню про правду і неправду» Івана Франка як приклад казки, в якій Правда завжди бере верх над Кривдою [17, с. 299].

«*Повім вам байку: куриє пес файку, куриє, куриє, тай очи зажмуриє*» [13, с. 20] – жартівлива казка, яку говорять старші, коли діти докучають їм, щоб «говорили байки».

Повір'я теж мають свої пояснення, наприклад: «*Кожда приповідка має свою причину*»,

«Нема приповідки без правди», «Не приказка, але правда» [14, с. 595].

Чимало приповідок є похідними від анекдоту, і Іван Франко підтверджує це численними свідченнями. Зокрема у записі з Пужник Бучацького повіту: «Згулив Бога! Згулив Бога!» [13, с. 20]. Йдеться про цигана, що, лізучи на дерево красти мед, просив Бога допомоги. Обіцяв Богу свічку, а набравши меду і злязачи з дерева, не хотів дотримати обіцянки. Похвалявся словами: «Згулив Бога! Згулив Бога!» та тут же впав на землю. Ця приповідка вживається на означення хитрого злочинця, який думав обійтися обіцянкою, але не дотримавши слова, одразу ж поплатився за брехню.

«Вгадай, у котрім йому вусі дзвонит» – так говорять про лиху, примхливу людину, яку «не можна зміркувати» і з якою «тяжко домовитися до чогось путнього». Дзвонення у вухах вважається віщуванням добра або лиха, відповідно до того, чи дзвонить у правому, чи лівому вусі. Цю приповідку слід розуміти так: вгадай, у якому він настрої, у доброму чи поганому [13, с. 141].

«Пішов до Варварки, надибав шкварки» – так жартують із парубка, що одружується зі старшою дівчиною, мовляв, замість солонини бере самі вишкварки [13, с. 136].

«А як ти багатий, то тобі вільно в церкві свистати?» – приповідка, що походить з анекдоту. Приповідку Іван Франко записав в Коломиї. Вислів походить від діалогу між глухим і губатим: глухий і трембатий прийшли до церкви. Дивиться глухий на трембатого, а далі лусь його в лице.

– Та за що б'єш?

– А чого, дурню, свещеш в Божім домі?

– Та я не свищу, я губатий.

– А як ти багатий, то тобі вільно свистати?

– Тай лусь другий раз! [2, с. 84]

Пригоди циган зазвичай набувають сміховинного контексту, наприклад, так є в епізоді про дощ. Одного разу цигани потрапили під зливу, але не мали з собою нічого, окрім сітки. Сховалися під сітку, і старий циган попросив мале циганча пересвідчитися, чи йде дощ великий. Циганчук виставив палець та й одразу забрав, при цьому приповівши: «Оййй, який там дощ!» [2, с. 249]. У записі Івана Франка є приповідка на основі цієї історії – «Виставив палець із вятіра тай каже: 'Ов, слота!'» [13, с. 190] Так жартівливо говорять про лінивого, який страждає через свою ледачість, але приймає все лихо з певним гумором.

«Голодний єсь хліба, то їдж сир» [15, с. 573] – такою приповідкою насміхаються із ситого, який рекомендує голодному їсти те, чого у самого досить, але в голодного нема. За переданнями

Івана Франка, він у Тернополі чув такий анекдот про Марію Терезу, яка, почувши, що десь там у галицьких горах люди гинуть з голоду, сказала: «Ах, бідні люди! Не мають хліба! Але чому ж вони не їдять булки?»

Іван Франко також виокремлював походження окремих зразків із народних пісень. Зокрема, «уламком» пісні, як спостеріг учений, є вислів: «Буде відти вдирати і свої сліди забирати». Говорять, коли хтось іде в якесь лихе місце, наприклад, на службу або на заробітки. У такому значенні й пісня:

Ой піду я з того села тай заберу сліди,

Бо вже я сі й-а в тім селі навиділа біди [13, с. 143].

«Бодай тебе, бодай мене, бодай нас обоє» [13, с. 99] – початок з пісні, який перейшов у неповне прокляття, на що вказує частка «бодай». Ці слова можуть означати добродушний докір, жаль про те, що двоє любилися, а не побралися; любовний жарт.

Бодай тебе, бодай мене, бодай нас обоє,

Яке в тебе, таке в мене личко рум'янеє

Бодай тебе, бодай мене, бодай нас обоє,

Бодай тебе попри мене скулило у двоє.

Джерелом поповнення паремійних формул є інші фольклорні жанри, що й засвідчує Франко. «Боїть ся, як чорт свяченої води» [13, с. 113] – загальне вірування, ґрунтоване на церковній науці і на обрядах, тобто за допомогою свяченої води можна прогнати злого духа.

«Вінчую вас з тим новим роком, аби вам Біг дав той рік цісливо опровадити, другого дочекати, рік від року на многа літа!» [15, с. 334] – обрядове віншування нового року, з яким вступає в хату кожний чужий чоловік. Так само вітають й на різдвяні свята: *Вінчую вас з тими св'ятами, аби вам Бог дав тоти опровадити* і т. д.

«Запръич голе, бо ті вколе» [15, с. 540] – дитяча забава, яка полягає у тому, що діти б'ють одне одного по голих руках та ногах. Водночас кожен намагається сховати свої голі місця, щоб не бути битим. У Нагуєвичах при тім приговорюють ломаною польщиною: «Схóвай гóлі, бédзі бóлі».

На переконання Івана Франка, приповідки точно передають побутові реалії. Зокрема в них знаходимо інформацію про народний одяг: «Зійшов з гуньки на лейбик» [15, с. 685–686], що означає переходити з багатства на бідність. Гунька – це довгий суконний одяг, що сягає за коліна, а лейбик – короткий, сягає лише трохи нижче за пояс.

В українській культурі тема харчування відіграла важливу роль, це і проявлялося у при-

повідках зокрема: «Коли голод – приправа, то смакує приправа». Ця приповідка означає, що голодному смачна будь-яка страва.

«Борщ і капуста – хата не пуста» [13, с. 111] свідчить про те, що, коли є ці дві страви, то в хаті нема цілковитого голоду, та й борщ вважався чи не головною стравою в українських родинях.

Певні міркування про тенденції утворення приповідок висловив і Михайло Грушевський у праці «Історія української літератури», він позитивно оцінив тритомну збірку Івана Франка, адже вважав прислів'я і приказки стягненими формами колишніх, нераз дуже старих оповідань. У прислів'ях є натяк на байку, новелу, анекдот, таким чином, одна фраза чи слово утворюють стягнений поетичний образ. Проте не завжди можна з'ясувати корені походження, – підсумував Михайло Грушевський. «Збірки приповідок – в тім роді, як величезний і гарно впорядкований корпус галицьких приповідок Франка – являється немов реєстратурою колишнього літературного архіву, де коротко записані теми різних оповідань – отаких пояснень природи, байок, новел, анекдотів і т.д.» [3, с. 166]. Михайло Грушевський навів такі приклади, на які він звернув увагу у тритомному корпусі Івана Франка: *Бери вовка в плуг, а він сі дивит в луг; зозуля як сі подавит*

ячмінним колосом, перестас кувати; змию сі пригрів за пазухою; лиса вбили, курам радість. Український історик зробив висновок, що за цими короткими образами ховаються цілі оповідання, а кожна фраза може трансформуватися в байку, оповідання чи то у щось зовсім інше – нове й оригінальне [3, с. 166].

Висновок. Завдяки Франковій праці на ниві фольклористики, зокрема у галузі пареміології, вдалося чи не вперше поставити на порядок денний важливе питання походження прислів'їв і приказок. У корпусі «Галицько-руські народні приповідки» Іван Франко і теоретично (у вступних заувагах і розгорнутих коментарях), і практично (подавав відповідний ілюстративний матеріал) осмислив питання походження жанру. Здавалося б, ця студія мала дати імпульс для подальших досліджень у цьому напрямку, однак змушені констатувати, що Франкова праця 1901–1910 рр. вважається найавторитетнішим словом у цій царині.

Звичайно, були спорадичні спроби пояснити та прокоментувати джерела і витoki окремих приповідкових творів, однак у порівнянні із масштабами праці Франка, вони, звичайно, програють.

Отже, і сьогодні Франкові ідеї залишаються актуальними і потребують не тільки докладного висвітлення, але й розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Біблія. Книга Священного Писання Старого та Нового Завіту. Київ: УПЦ КП, 2004. 1408 с.
2. Гнатюк В.М. Галицько-руські анекдоти. *Етнографічний збірник*. Львів: Накладом Товариства імені Шевченка, 1899. Т.VI. 370 с.
3. Грушевський М. Історія української літератури. Київ, 1993. Т.I. 390 с.
4. Естерлей Г. *Gesta Romanorum*. Berlin, 1872. 755 с.
5. Ляцкий Е.А. Несколько замечаний к вопросу о пословицах у поговорках. СПб.: Типография императорской Академии наук, 1897. 36 с.
6. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. 560 с.
7. Номис М.Т. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Київ: Либідь, 1993. 635 с.
8. Пилипчук С.М. Галицько-руські народні приповідки: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. 220 с.
9. Пилипчук С.М. Фольклористична концептосфера Івана Франка. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 560 с.
10. Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. *Збірник фольклористичної секції Наукового товариства імені Шевченка*. Т.3. / зладив М. Павлюк. Львів: Накладом Товариства імені Шевченка, 1906. Т.VII. 362 с.
11. Сербенська О.А. Видатний дослідник української фразеології. *Мовний світ Івана Франка: статті, роздуми, матеріали*: монографія. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. 372 с.
12. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О.В. Марковича та інших / упоряд. М.Т. Номис. Київ: Либідь, 1993. 635 с.
13. Франко І.Я. Галицько-руські народні приповідки. *Етнографічний збірник*. Т.1. Кн.1. Львів: НТШ, 1901. Т.X. 200 с.
14. Франко І.Я. Галицько-руські народні приповідки. *Етнографічний збірник*. Т.11. Кн.2. Львів: НТШ, 1908. Т.XXIV. 300 с.

15. Франко І.Я. Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко; наук. ред. перевидання др. філол. наук, проф. Пилипчук. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2021. 832 с.

16. Франко І.Я. Передмова до третього тому (видання «Галицько-руські народні приповідки»). *Етнографічний збірник*. Львів, 1910. Т. XXVII. С. 342–343.

17. Франко І.Я. Пісня про правду і неправду. Фольклористичні та літературно-критичні праці. Київ: Наукова думка, 1986. Т. 43. 480 с.

НОТАТКИ

Наукове видання

ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 25
Том 2

Коректура • *Надія Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Оксана Молодецька*

Формат 64x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 24,06. Замов. № 0123/016. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.