



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

Херсонський державний університет
Kherson State University

ПІВДЕННИЙ АРХІВ
PIVDENNIY ARKHIV

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

Випуск — LXXII
Issue — LXXII
Том — I
Volume — I

Херсон — 2018
Kherson

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

Збірник наукових праць «Південний архів (філологічні науки)» є фаховим виданням на підставі Наказу МОН України № 1604 від 22.12.2016 року (додаток № 9)

Рекомендовано до друку вченою радою ХДУ (протокол № 9 від 26.02.2018 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

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

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА:

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

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

Бондарева О.Є. – доктор філологічних наук, професор, проректор з науково-методичної роботи та розвитку лідерства Київського національного університету імені Бориса Грінченка;

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

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

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

Силантьєва В.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова;

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

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

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

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

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

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

Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXXII. – В 2-х томах. – Херсон: ХДУ, 2018. – Т. I. – 158 с.
© ХДУ, 2018

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

Collection of Scientific Papers “Pivdenniy Arkhiv (philological sciences)” is a professional publication under the Order of the MES of Ukraine № 1604 on 22.12.2016 (Appendix № 9)

Recommended for publication by the academic council of Kherson State University (protocol № 9, February, 2018)

EDITOR DIRECTOR:

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

DEPUTY CHIEF EDITOR:

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

EXECUTIVE SECRETARY:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

Bondareva O.Y. – Doctor in Philology, Professor, the pro-rector of Research and Methodic Activities and Leadership Development of Borys Grinchenko Kyiv National University;

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

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

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

Sylantieva V.I. – Doctor in Philology, Professor, the head of the Chair of Foreign Literature of Odessa National University named after I.I. Mechnikov;

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

Romanova N.V. – Doctor in Philology, Professor, Professor of the Chair of German Language of Kherson State University;

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

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

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

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

Pivdenniy Arkhiv. Philology: Collected papers. Issue LXXII. – In 2 Volumes. – Kherson: Kherson State University, 2018. – V. I. – 158 p.
© KSU, 2018

ЗМІСТ

1. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Г. Артеменко. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛОГІЧНОСТІ/АЛОГІЧНОСТІ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ СУБСТАНТИВНИМИ ТА АД'ЕКТИВНИМИ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИМИ МОДЕЛЯМИ	10
Р. Жаркова. ПИСЬМО І ЧИТАННЯ [БЕЗ (!/?)] ЖІНОЧИХ ПОМИЛОК: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ «ПОМИЛКА» (1905) ЛЕСІ УКРАЇНКИ	14
О. Осирко. НОМІНАЦІЯ КИСЛОМОЛОЧНИХ ПРОДУКТІВ У СХІДНОПОДІЛЬСЬКИХ ГОВІРКАХ	19
І. Погребняк. У ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ: КОНЦЕПТ «УКРАЇНА» В ЕПІСТОЛЯРІЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ.....	23
І. Рабчук. СТРУКТУРНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ЛЕКСИЧНИХ НОВОТВОРІВ ЮРІЯ ІЗДРИКА (НА МАТЕРІАЛІ «МЕРТВОГО ЩОДЕННИКА»)	27
Н. Рула. ГРАДАЦІЙНІ РЕЧЕННЯ ЯК СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНИЙ РІЗНОВИД СКЛАДНОСУРЯДНИХ КОНСТРУКЦІЙ.....	31
Т. Сіроштан. НАЗВИ РИС ХАРАКТЕРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ ХІ–ХІІІ СТОЛІТЬ	35
В. Соловій. СТРОФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ 1990–2010 РОКІВ	39
О. Сьоміна. СПОСОБИ УСКЛАДНЕННЯ ПРОСТОГО ДІЄСЛІВНОГО ПРИСУДКА.....	45
Л. Топчий. СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОДИФІКОВАНОЇ ЛЕКСИКИ З ІНВЕКТИВНИМ ЗМІСТОМ У МОВІ ЗМІ	49
О. Трумко. МОВНА ОСОБИСТІСТЬ ІВАНА ФРАНКА В МАТРИМОНІАЛЬНОМУ ІНФОРМАТИВНОМУ ДИСКУРСІ.....	53
О. Хомчак, О. Мінкова. АСОЦІАТИВНО-ВЕРБАЛЬНЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТУ <i>КРАСА</i> В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ	58
І. Цуркан. СИМВОЛІКА В ПОЕМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ «ЩОРОКУ»	61

2. РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

В. Ващенко. ПЕРВИЧНАЯ И ВТОРИЧНАЯ НОМИНАЦИЯ ГРУПП ЛИЦ	68
Н. Сакрэ. ОБРАЗ ВРАЧА И БЕСТИАРНЫЙ КОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.....	72

3. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

А. Акімова, А. Акімова. КИТАЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРІ «СИВА ДІВЧИНА» /白毛女 (1943–1945 РР.)	80
Г. Галянт. СТРАТЕГИИ НЕГАТИВНОЙ И ПОЗИТИВНОЙ ВЕЖЛИВОСТИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ	85
О. Кресан. АРХЕТИПНИЙ АНАЛІЗ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ РОМАНУ К. МАККАЛОУ «ТІ, ЩО СПІВАЮТЬ У ТЕРНІ».....	90

А. Крижна. ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО МІФУ ПРО ДОН ЖУАНА У ДРАМАТУРГІЇ ХАСІНТО ГРАУ И МІГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО.....	95
Ю. Кузьменко. ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА ТА ЗАНЕПАД АРИСТОКРАТИЧНОГО КЛАСУ В ЯПОНІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ДАДЗАЙ ОСАМУ «СОНЦЕ НА ЗАХОДІ» ТА РОМАНУ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО «ДРІБНИЙ СНІГ»).....	100
А. Михилев. СМЕХОВАЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ: ПЛАВТ, МОЛЬБЕР, ЖАН ЖИРОДУ.....	105
И. Соловцова. ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОВЕСТИ ДЖ. ОЛДРИДЖА «МОЙ БРАТ ТОМ».....	111
Н. Телегіна, О. Христук. РОЛЬ ПРИЙОМУ КОНТРАСТУ В РОМАНІ ДЖ.Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПІРВОЮ У ЖИТІ».....	116

4. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

З. Дубравська. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТЕМАТИЧНОЇ МЕМУАРИСТИКИ.....	122
Л. Сипа. СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ХРОНОТОП РОМАННОЇ ДИЛОГІЇ ЖОРЖ САНД: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ.....	125

5. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О. Смольницька. ДОМЕСТИКАЦІЯ ЯК ОРІЄНТИР НА РІДНІ НАЦІОНАЛЬНІ АРХЕТИПИ ТА СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ ЧЛЕНІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ ЇЙ ПОЕЗІЇ ШОТЛАНДСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ.....	130
--	-----

6. ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

І. Гаценко. ОСОБЛИВІСТЬ ЗАГАДКИ ЯК ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....	138
А. Літак. ПРО ПРИРОДУ ІНСТИТУЦІЙНОГО ДИСКУРСУ.....	142
В. Святченко. СИСТЕМНІ ВЛАСТИВОСТІ МОВИ У СТУДІЯХ УЧЕНИХ ЛЕЙПЦИЗЬКОЇ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ШКОЛИ.....	146

7. ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Х. Дяків. ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРВ'Ю У МЕДІЙНІЙ ЖАНРОЛОГІЇ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА НІМЕЦЬКОЇ МОВ.....	152
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

1. УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Г. Артеменко. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛОГИЧНОСТИ / АЛОГИЧНОСТИ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ СУБСТАНТИВНЫМИ И АДЪЕКТИВНЫМИ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИМИ МОДЕЛЯМИ.....	10
Р. Жаркова. ПИСЬМО И ЧТЕНИЕ [БЕЗ (!/?)] ЖЕНСКИХ ОШИБОК: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА «ОШИБКА» (1905) ЛЕСИ УКРАИНКИ.....	14
А. Оскирко. НОМИНАЦИЯ КИСЛОМОЛОЧНЫХ ПРОДУКТОВ В ВОСТОЧНОПОДОЛЬСКИХ ГОВОРАХ.....	19
И. Погребняк. В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ: КОНЦЕПТ «УКРАИНА» В ЭПИСТОЛЯРИИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ.....	23
И. Рабчук. СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКИХ ЛЕКСИЧЕСКИХ НОВООБРАЗОВАНИЙ ЮРИЯ ИЗДРЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ «МЕРТВОГО ДНЕВНИКА»).....	27
Н. Рула. ГРАДАЦИОННЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ КАК СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ СЛОЖНОСОЧИНЕННЫХ КОНСТРУКЦИЙ.....	31
Т. Сероштан. НАЗВАНИЯ ЧЕРТ ХАРАКТЕРА В УКРАИНСКОМ ЯЗЫКЕ XI–XIII ВЕКОВ.....	35
В. Соловий. СТРОФИКА УКРАИНСКОЙ ЛИРИКИ 1990–2010 ГОДОВ.....	39
О. Сёмина. СПОСОБЫ ОСЛОЖНЕНИЯ ПРОСТОГО ГЛАГОЛЬНОГО СКАЗУЕМОГО.....	45
Л. Топчий. СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КОДИФИЦИРОВАННОЙ ЛЕКСИКИ С ИНВЕКТИВНОЙ СЕМАНТИКОЙ В ЯЗЫКЕ СМИ.....	49
О. Трумко. ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ИВАНА ФРАНКО В МАТРИМОНИАЛЬНОМ ИНФОРМАТИВНОМ ДИСКУРСЕ.....	53
Е. Хомчак, О. МИНКОВА. АССОЦИАТИВНО-ВЕРБАЛЬНОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА КРАСОТА В УКРАИНСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА	58
И. Цуркан. СИМВОЛИКА В ПОЭМЕ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ «ЕЖЕГОДНО».....	61

2. РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

В. Ващенко. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ НОМИНАЦИИ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ НАИМЕНОВАНИЙ.....	68
Н. Сакрэ. ОБРАЗ ВРАЧА И БЕСТИАРНЫЙ КОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.....	72

3. ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

А. Акимова, А. Акимова. КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «СЕДАЯ ДЕВУШКА»/白毛女 (1943 – 1945 гг.).....	80
Г. Галянт. СТРАТЕГИИ НЕГАТИВНОЙ И ПОЗИТИВНОЙ ВЕЖЛИВОСТИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ.....	85
Е. Кресан. АРХЕТИПНЫЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ К. МАККАЛОУ «ПОЮЩИЕ В ТЕРНОВНИКЕ».....	90
А. Крижна. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ СОЗДАНИЯ АВТОРСКОГО МИФА О ДОН ЖУАНЕ В ДРАМАТУРГИИ ХАСИНТО ГРАУ И МИГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО.....	95
Ю. Кузьменко. ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И КРАХ ЯПОНСКОГО АРИСТОКРАТИЗМА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ ДАДЗАЙ ОСАМУ «ЗАКАТНОЕ СОЛНЦЕ» И РОМАНА ТАНИДЗАКИ ДЗЮНЪИТИРО «МЕЛКИЙ СНЕГ»).....	100
А. Михилев. СМЕХОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ: ПЛАВТ, МОЛЬБЕР, ЖАН ЖИРОДУ.....	105

И. Соловцова. ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОВЕСТИ ДЖ. ОЛДРИДЖА «МОЙ БРАТ ТОМ» (СТАТЬЯ ВТОРАЯ).....	111
Н. Телегина, О. Христук. РОЛЬ КОНТРАСТА В РОМАНЕ ДЖ.Д. СЕЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ».....	116

4. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

З. Дубравская. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТЕМАТИЧЕСКОЙ МЕМУАРИСТИКИ	122
Л. Сипа. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП РОМАННОЙ ДИЛОГИИ ЖОРЖ САНД: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ.....	125

5. СРАВНИТЕЛЬНОЕ

О. Смольницкая. ДОМЕСТИКАЦИЯ КАК ОРИЕНТИР НА РОДНЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ АРХЕТИПЫ И СИМВОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЛЕНОВ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ГРУППЫ И ПОЭЗИИ ШОТЛАНДСКИХ ЭМИГРАНТОВ.....	130
--	-----

6. ОБЩЕЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

И. Гаценко. ОСОБЕННОСТИ ЗАГАДКИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	138
А. Литак. О ПРИРОДЕ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА	142
В. Святченко. ЯЗЫК КАК СИСТЕМА В ИССЛЕДОВАНИЯХ УЧЕНЫХ ЛЕЙПЦИГСКОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ.....	146

7. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Х. Дяків. ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРВЬЮ В МЕДИЙНОЙ ЖАНРОЛОГИИ НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОГО И НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКОВ.....	152
--	-----

CONTENTS

1. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE

H. Artemenko. THE PECULIARITIES OF LOGICAL / ILLOGICAL REPRESENTATION OF PHRASEOLOGICAL UNITS BY SUBSTANTIVE AND ADJECTIVAL STRUCTURAL-SEMANTIC MODELS.....	10
R. Zharkova. WRITING AND READING [WITHOUT (!/?)] WOMEN'S ERRORS: INTERPRETATION OF THE TEXT "ERROR" BY LESYA UKRAINKA.....	14
O. Oskyrko. NOMINATIONS OF SOUR-MILK PRODUCTS IN EASTERN PODILLY DIALECTS.....	19
I. Pogrebniak. IN PURSUIT OF IDENTITY: THE CONCEPT «UKRAINE» IN THE EPISTOLARY OF THE INTELLECTUALS OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES.....	23
I. Rabchuk. STRUCTURAL AND STYLISTIC FEATURES OF AUTHOR'S LEXICAL INNOVATIONS OF YURII IZDRYK (BASED ON THE MATERIAL OF "THE DEAD DIARY").....	27
N. Rula. GRADATION SENTENCES AS SEMANTIC-SYNTACTICAL VARIETY OF COMPLEX CONSTRUCTIONS.....	31
T. Siroshstan. THE NAMES OF CHARACTER TRAITS IN UKRAINIAN LANGUAGE OF THE 11th–13th CENTURIES.....	35
V. Soloviy. THE STROPHIC STRUCTURE OF UKRAINIAN POETRY FOR THE PERIOD FROM 1990 TO 2010.....	39
O. Syomina. WAYS OF COMPLICATING A SIMPLE VERBAL PREDICATE.....	45
L. Topchiiy. SPECIFICITY OF THE USE OF CODIFIED VOCABULARY WITH INVECTIVE SEMANTICS IN THE LANGUAGE OF THE MASS MEDIA.....	49
O. Trumko. LINGUISTIC PERSONALITY OF IVAN FRANKO IN MATRIMONIAL INFORMATIVE DISCOURSE.....	53
H. Homchak, O. Minkova. ASSOCIATIVE-VERBAL FIELD OF THE CONCEPT <i>BEAUTY</i> IN THE UKRAINIAN LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD.....	58
I. Tsurkan. THE SYMBOLISM IN OLEKSANDR OLES' POEM "YEAR ON YEAR".....	61

2. RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE

V. Vashchenko. THEORETICAL ISSUES OF THE NOMINATION: APPROACHES TO THE RESEARCH OF NAMES.....	68
N. Sacre. IMAGE OF A DOCTOR AND BESTIARY CODE IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 19th CENTURY	72

3. LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

A. Akimova, A. Akimova. CHINESE LITERARY DRAMA: THE ROLE OF ARTISTICAL IMAGES IN THE WORK "GRAY-HAIRED GIRL"/白毛女 (1943–1945).....	80
G. Galiant. STRATEGIES OF NEGATIVE AND POSITIVE POLITENESS IN THE ENGLISH NOVEL.....	85
O. Kresan. ARCHETYPAL ANALYSIS OF WOMEN'S IMAGES IN K. McKULLOUGH'S "THORN BIRDS".....	90
A. Kryzhna. ARTISTIC STRATEGIES OF THE CREATION OF THE AUTHOR'S MYTH ABOUT DON JUAN IN THE PLAYWRIGHTS OF HASINTO GRAU AND MIGUEL DE UNAMUNO.....	95
Yu. Kuzmenko. WORLD WAR II AND DECAY OF THE JAPANESE ARISTOCRACY (AS EXEMPLIFIED IN NOVELS "THE SETTING SUN" BY OSAMU DAZAI AND "THE MAKIOKA SISTERS" BY JUN'ICHIRO TANIZAKI).....	100
A. Mikhilev. THE LAUGHTER TRANSFORMATION OF THE MYTH ABOUT AMPHITRYON: PLAUTUS, MOLIÈRE, AND JEAN GIRAUDOUX.....	105

I. Solovtsova. SHAKESPEARE’S REMINISCENCES IN THE STORY “MY BROTHER TOM” BY J. ALDRIDGE. ARTICLE 2.....	111
N. Telegina, O. Khrystuk. THE ROLE OF CONTRAST IN J.D. SALINGER “THE CATCHER IN THE RYE”.....	116

4. LITERARY THEORY

Z. Dubravska. GENRE PECULIARITIES OF THEMATIC MEMOIR.....	122
L. SYPA. SOCIO-HISTORICAL CHRONOTOPE OF GEORGE SAND’S NOVELISTIC DILOGY: PHILOSOPHICAL ASPECT.....	125

5. COMPARATIVE LITERATURE

O. Smolnytska. THE DOMESTICATION AS ORIENTATION TO NATIONAL ARCHETYPES AND SYMBOLS IN THE WORKS BY NEW YORK GROUP MEMBERS AND THE POETRY BY SCOTTISH EMIGRANTS.....	130
---	-----

6. GENERAL LINGUISTICS

I. Hatsenko. FEATURES OF THE RIDDLE AS AN ARTISTIC TEXT.....	138
A. Litak. ON THE NATURE OF INSTITUTIONAL DISCOURSE.....	142
V. Sviatchenko. LANGUAGE AS A SYSTEM IN THE RESEARCHES OF SCIENTISTS OF LEIPZIG LINGUISTIC SCHOOL.....	146

7. COMPARATIVE HISTORICAL, TYPOLOGICAL LINGUISTICS

K. Dyakiv. PRAGMALINGUISTIC ASPECTS OF INTERVIEW IN THE THEORY OF MEDIA GENRES ON THE MATERIAL OF THE UKRAINIAN AND GERMAN LANGUAGES.....	152
--	-----

1. Українська мова та література

1. Украинский язык и литература

1. Ukrainian language and literature

кандидат філологічних наук,
старший лаборант кафедри історії
та культури української мови
Чернівецького національного
університету
імені Юрія Федьковича

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛОГІЧНОСТІ/АЛОГІЧНОСТІ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ СУБСТАНТИВНИМИ ТА АД'ЕКТИВНИМИ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИМИ МОДЕЛЯМИ

Модель фразеологізму тлумачать як логічну конструкцію, утворену шляхом абстрагування від конкретного фразеологізму. І хоча набуло поширення твердження Я. Барана, за яким «фразеологізмам не притаманна модельованість як поєднання типової структури з типовим значенням, модельованість притаманна вільним словосполученням і реченням, а фразеологізми є одиничними, а не серійними утвореннями, які не характеризуються закономірністю і регулярністю утворення» [2, с. 28], усе ж численними науковими дослідженнями учених-фразеологів доведено, що фразеологізми не лише виникають за різноманітними моделями, а й компоненти їх форми та значення логічно і модельовано через низку мисленнєвих операцій зливаються в одну цілісну стійку одиницю.

Модельовання фразеологізмів виникло в аспекті їх структурно-семантичного аналізу. Загалом *структурно-семантичною моделлю* фразеологізму В. Мокієнко називає «тип синтаксичних конструкцій, за якими утворюється ряд стійких сполучень; структурно-семантичний інваріант стійких сполучень, який схематично відбиває порівняну стабільність їх форми й семантики» [3, с. 51–52].

Структурно-семантичні моделі фразеологізмів спираються на їх семантико-граматичну класифікацію, яка враховує загальні особливості семантики, синтаксичної побудови та морфологічного складу форми фразеологізмів. Схемний запис такого моделювання фразеологізмів вважаємо за доцільне здійснювати згідно із загальноприйнятими латинськими позначеннями частин мови та їх категорій. Відповідно до фрагмента дійсності, репрезентованого фразеологізмами (назви об'єкта, дії, ознаки тощо), загально визначним є поділ фразеологізмів на субстантивні, ад'єктивні, вербальні, адвербіальні та інтер'єктивні. Різні аспекти структурно-семантичного моделювання розробляли та широко використовували у своїх працях Л. Авксент'єв, Н. Бабиш, М. Демський, Ю. Прадід, В. Ужченко, Д. Ужченко та інші українські фразеологи.

Залежно від семантико-граматичної характеристики фразеологізмів, способів вияву фразеологічною структурою загальної семантики фразеологізми можуть виникати на основі різних структурно-семантичних моделей. Такі моделі розуміємо як закріплення за окремим типом фразеологічного денотата певної фразеологічної структури, яка, наповнюючись конкретними компонентами, стає основою алогічних фразеологізмів: квазіреальних, ірреальних, фантомних, абсурдних та паралогічних.

Мета статті – проаналізувати основні структурно-семантичні моделі субстантивних та ад'єктивних фразеологізмів української мови, з'ясувати, чи можуть виникати різні логічні та алогічні фразеологізми на основі однієї структурно-семантичної моделі.

Субстантивні фразеологізми, загальне значення яких полягає у фіксації об'єкта чи явища, найчастіше утворені за типовою моделлю $O_1 + Atr_{O_1} \rightarrow O_2(N_n) + Atr_{O_2}(Adj)$ – денотативний об'єкт та притаманна йому ознака втілені в аналогічній формі *об'єкт + ознака*; під час утворення фразеологізму відбувається алогічна заміна O_1 на O_2 .

Якщо в такій моделі поєднання $O_2(N_n) + Atr_{O_2}(Adj)$ логічно виправдане, а O_2 , O_1 належать до різних концептуальних сфер, виникають фразеологізми квазіреальні: *березова каша (припарка)* – «різки для покарання» [4, с. 289], *мильна бульбашка (булька)* – «щось ненадійне, несправжнє тощо» [4, с. 48], *сліпа курка* – «людина, яка погано бачить» [4, с. 320].

Якщо форма фразеологізму утворена поєднанням $O_2(N_n)$ із невластивим, нетиповим для нього атрибутом $Atr_{O_2}(Adj)$, виникає фантомний фразеологізм: *болюча (слаба, слабка тощо) струна* – «найбільш вразливе місце; те, що особливо мучить, хвилює кого-небудь» [4, с. 699], *житейське море* – «життя з його турботами, неспокоєм тощо» [4, с. 405], *медові дні* – «щасливий час, найкраща пора у чиемусь житті» [4, с. 209], *золотий дощ* – «великі прибутки; гроші» [4, с. 219], *раціональне зерно* – «щось суттєве, доцільне, конструктивне» [4, с. 263].

Абсурдні фразеологізми виникають тоді, коли атрибут $Atr_{O_2}(Adj)$ є не лише невластивим, а й логічно унеможливленим семантикою об'єкта $O_2(N_n)$: *(живий) мрець (мертвець)* – у знач. «1. Дуже худа, виснажена, немічна тощо. людина» [4, с. 410], *живий труп* – «той, хто позбавлений будь-яких життєвих інтересів, прагнень, бажань; байдужий до усього» [4, с. 725], *пташине (рідше пташаче) молоко* – у знач. «1. Щось найсмачніше, найприємніше, найбільш бажане» [4, с. 403].

Зрідка O_2 та O_1 у загальній субстантивній моделі можуть належати до однієї поняттєвої сфери, а $Atr_{O_1}(Adj)$ та $Atr_{O_2}(Adj)$ можуть бути взаємопов'язаними (у такому разі йдеться лише про алогічність використання атрибута, тобто алогічність зв'язку між компонентами форми, а не між денотатом і цілісною фантомною зовнішньою формою): *живе слово* – «1. Усне повідомлення безпосередньо кому-небудь. 2. Висловлювання, яке виражає правдиві, цікаві, нові думки» [4, с. 665], *криве слово* – «висловлена в грубій формі образа» [4, с. 665], *мертвий капітал* – «цінність, яка не використовується ким-небудь, не знаходить застосування» [4, с. 287].

Іноді типова модель творення субстантивних алогічних фразеологізмів може бути видозмінена:

1. $O_1 + Atr_{O_1} \rightarrow O_2(N_n) + [pr] + O_3(N)$ – денотат та його атрибутивну характеристику передано як відношення між двома об'єктами; залежно від семантичної взаємоузгодженості $O_2(N_n)$ та $O_3(N)$ модель може бути реалізована фразеологізмами:

– квазіреальними (O_2 та O_3 логічно узгоджені в межах фразеологізму): *бальзам на рану (на душу)* – «слова підтримки або радісна звістка» [4, с. 23], *ніж у спину* – «зрадницька, підступна поведінка щодо кого-, чого-небудь» [4, с. 435], *горішок не по зубах* – «дуже складна справа, не під силу кому-небудь» [4, с. 161], *гра з вогнем* – «дуже небезпечні дії без урахування можливих наслідків; великий ризик» [4, с. 165];

– фантомними (поєднання O_2 з O_3 нереальне): *вовк в овечій шкурі* – «лицемірна людина, яка під маскою доброзичливості приховує злі наміри» [4, с. 119], *пуп землі* – «центр, основа всього» [4, с. 58], *пам'ять серця* – «спогади про щось дороге, близьке, незабутнє» [4, с. 483];

– абсурдними (семантика O_2 виключає можливість його поєднання з O_3 в одному контексті): *свояк із лівої щоки* – «нерідна, чужа людина» [4, с. 637], *без тижня день* – «дуже малий, короткий термін» [4, с. 190], *через вулицю бондар* – «дуже далекий або зовсім не родич» [4, с. 36].

2. $O_1 + Atr_{O_1} \rightarrow [pr] + [O_2(N)] + [pr] + O_3(N)$ – денотативний об'єкт схарактеризовано як іменниково-прийменникове сполучення або як відношення між двома об'єктами, модель репрезентована фантомними фразеологізмами: *[і] на краю світу* – у знач. «1. У дуже віддаленому, глухому, необжитому місці» [4, с. 312], *під крило* – у знач. «1. Під командування, керівництво» [4, с. 313], *почому (почім) ківш (фунт, корець і т. ін.) лиха* – «багато горя, біди, неприємностей тощо» [4, с. 295], *до дідька в зуби* – «1. У небезпеку, в халепу. 2. У найвіддаленіше і найнебезпечніше місце; будь-куди» [4, с. 202], *без тіні* – «з цілковитою відсутністю сліду чого-небудь, натяку на щось» [4, с. 712].

3. $O_1 + Atr_{O_1} \rightarrow [con] + O_2(N) + [con] + O_3(N)$ – денотативний об'єкт виражено через сполучення двох об'єктів; за такою моделлю утворено невелику кількість квазіреальних фразеологізмів: *руками й ногами [й] зубами* – у знач. «1. Всіма силами» [4, с. 621], *[усякими] правдами й неправдами* – «різними засобами, навіть порушуючи певні норми, етикет тощо; будь-що» [4, с. 554], *без керма і без вітрил* – «не маючи певного спрямування, визначеної мети» [4, с. 290].

Якщо у такій моделі використано сполучник *ні ... ні*, який заперечує наявність об'єктів, виникають паралогічні фразеологізми із загальною семантикою відсутності чогось ($neg_{O_1} \rightarrow [con](ні) O_2(S) + [con](ні) O_3(S)$): *ні риба ні м'ясо* – у знач. «2. Щось невизначене, неясне, невиразне» [4, с. 597], *ні шкури ні шерсті* – «зовсім нічого» [4, с. 777], *ні вуха ні риля* – «зовсім нічого» [4, с. 141], *ні одвіту, ні привіту* – «ніякої відповіді, жодної реакції з боку когось на що-небудь; нічого» [4, с. 460], *ні кілка, ні дрючка* – «нічого» [4, с. 296].

4. $O_1 + Atr_{O_1} \rightarrow S(Nn) + P(V) + [pr] + O_2$ – об'єкт із властивим йому атрибутом може бути виражений через дію, яка є виразником властивостей позначуваного об'єкта. Така модель втілення семантики предметності вербальною формою є алогічною вже на рівні структури, вона притаманна невеликій кількості фантомних фразеологізмів: *на серці [наче] миші шкребуть (шкрябають, скребуть тощо) / зашкребли (зашкрябали, заскребли тощо)* – «у когось поганий, гнітючий і т. ін. настрій; комусь тривожно, неспокійно» [4, с. 390], *чорт (біс) зна (знає) що* – «не те, що треба; не таке, як треба; те, що викликає осуд, подив тощо» [4, с. 768].

Нечисленними є алогічні фразеологізми, денотатом яких є об'єкт без вказівки на його атрибут, хоча форма фіксує сполучення об'єкта та його ознаки, що найчастіше виражена прикметником: $O_1 \rightarrow O_2(N) + Atr_{O_2}(Adj)$. Таку модель можуть мати як квазіреальні (дійна корова – «джерело прибутку» [4, с. 308], *перша ластівка* – «початок у появі, становленні чого-небудь» [4, с. 329], *насиджене гніздо (кубло)* – «житло, місце, де хто-небудь прожив тривалий час» [4, с. 150]), так і фантомні фразеологізми (*білі мухи* – «сніг, сніжинки» [4, с. 413], *грішна вода* – «горілка» [4, с. 121]). Атрибутивне розширення у такому разі логічно мотивоване цілісною семантикою, тобто не є зайвим, алогічним і об'єктивно ґрунтується на притаманності об'єкту певного набору ознак.

Ірреальні фразеологізми за субстантивними структурно-семантичними моделями, згідно з нашими спостереженнями, не виникають, оскільки ірреальний фразеологізм передбачає теоретично можливе, однак нереальне поєднання компонентів, тоді як типова субстантивна модель може бути представлена у вигляді реального або нереального (без можливості проміжного трактування) поєднання об'єкта з атрибутом чи іншим об'єктом.

Таким чином, типові субстантивні моделі переважно є логічними (структура форми повторює структуру денотата й пов'язана з нею). Алогічність виникає під час реалізації таких моделей квазіреальними, фантомними й абсурдними фразеологізмами, тобто зумовлена конкретним компонентним наповненням змодельованої форми.

Ад'єктивні фразеологізми представлені більш різнотипними, порівняно із субстантивними, структурно-семантичними моделями. Так, ознака, яку передає загальна семантика ад'єктивних фразеологізмів, на рівні форми може бути виражена такими моделями:

1. $Atr \rightarrow O(N) + Atr_o$ – денотативна ознака представлена через поєднання об'єкта та його атрибута: *як викручена ганчірка* – «дуже стомлений, знесилений» [4, с. 146], *чистої води* – «справжній» [4, с. 121], *велике серце* – «хто-небудь дуже добрий, чуйний, здатний перейматися чиймись переживаннями, горем» [4, с. 639], *довгий язик* – у знач. «1. Хто-небудь дуже балакучий, любить пліткувати, говорити багато зайвого, неправдивого» [4, с. 785], *як нова копійка* – «чепурний, охайно одягнений, чистий» [4, с. 307], *очі великі* – «хтось занадто цікавий (перев. до чужих справ); безцеремонний» [4, с. 476]. Поява об'єкта у структурі фразеологізму логічно мотивована: денотативний атрибут передано не просто через іншу ознаку, а через ознаку, притаманну певному об'єкту, вказівку на який і зберігає фразеологічна конструкція. Це модель квазіреальних фразеологізмів, оскільки їх форма – логічно виправдане поєднання об'єкта та його атрибута.

2. $Atr \rightarrow O(N) + pr + P(V)$ – денотативну ознаку представлено як дію, спрямовану на об’єкт. Атрибутивність таких фразеологізмів пов’язана із властивостями об’єкта дії, тоді як семантичне наповнення виконаного процесу фактично нівельоване, що призводить до втрати фразеологізмом логічності на рівні структурних відповідностей. Така модель втілена у:

– квазіреальних фразеологізмах (дія, через яку виражено атрибут, логічна): *зірок з неба не хапати* (не знімати, не здійснювати тощо) – «не виділятися особливими здібностями, розумом тощо» [4, с. 740], *не ликом шитий* – «який уже набув певних знань, може виконувати щось, уміє поводитися належним чином» [4, с. 776], *ні в які ворота (двері) не лізе* – «зовсім безглузде, нелогічне, непристойне і т. ін. що-небудь» [4, с. 343], *[і] вузь не пролізе* – «дуже густий (про рослинність)» [4, с. 139], *і на голову (на вуха) не налізе* – «що-небудь нерозумне, несерйозне, недоречне або зовсім безглузде» [4, с. 422];

– абсурдних фразеологізмах (дія, через яку виражено атрибут, навмисно нелогічна, свідомо нереальна): *з вареної крашанки курча висидить* – «надзвичайно хитрий, спритний» [4, с. 84], *кулаком вола вб’є* – «дуже сильний» [4, с. 53], *снігу зимою (посеред зими, взимку) не дістанеш* – «хто-небудь дуже скупий» [4, с. 207], *з ніску мотузки (мотузку) сучить* – «дуже спритний, практичний хто-небудь» [4, с. 701].

Можлива така видозміна моделі: $Atr \rightarrow S(N_n) + P(V) + [pr] + O(N)$, тобто атрибутивна ознака виражена через дію суб’єкта. Така модель може бути представлена фантомними (*ще мак [росте (цвіте, сходить і т. ін.)] у голові* – «хтось молодий, недосвідчений, нерозумний і т. ін.» [4, с. 364], *бісики грають (стрибають, рідше іскряться тощо) в очах* – «хто-небудь веселий, перебуває в піднесеному настрої» [4, с. 33]) та абсурдними фразеологізмами: (*аж [і] шукура говорить* – «хто-небудь надзвичайно жвавий, енергійний або балакучий» [4, с. 777], *мухи в носі грають* – «хтось гордовитий, пихатий, задержуватий і т. ін.» [4, с. 413], *і муха крилом уб’є* – «когось легко здолати; хтось фізично слабкий, безсилий» [4, с. 412]).

3. $Atr \rightarrow O_1(Nn) + [pr] + O_2(N)$ – денотативний атрибут представлено через фантомні фразеологізми, у яких атрибут залежить від відношень між об’єктами: жуки у голові – «хтось не дуже розумний, недоумкуватий або неадекватно сприймає дійсність» [4, с. 237], *макітра розуму* – «хтось розумний, розсудливий, кмітливий тощо» [4, с. 365], *нуль без палички* – «нічого не вартий, не має ніякої ваги, ніякого значення; ніщо» [4, с. 442], *пеньок (пень) з очима* – «нетямущий, безтолковий, дурнуватий» [4, с. 489].

4. $Atr \rightarrow pr + O(N)$ – ознака реалізована іменниково-приймениковою конструкцією. Така модель є варіантом попередньої, коли через семантичну нівеляцію відбувається усичення дієслівного компонента й у структурі фразеологізму, тоді як ознака об’єкта, пов’язаного із цією дією, зберігає вплив на загальну атрибутивну семантику та повноцінно функціонує як форма фразеологізму: *з вулиці* – «зовсім невідомий, випадковий» [4, с. 139], *нід вусом* – «дорослий (про хлопця)» [4, с. 139], *з бородою* – «вже багато разів розказаний, почутий, не новий» [4, с. 36]. Ці фразеологізми квазіреальні, тобто алогічні на рівні зв’язку між компонентом та реалізованою ним у складі фразеологізму семантикою. Оскільки форма таких одиниць усичена, про алогічність зв’язку між їх компонентами не йдеться, а отже, фантомними, ірреальними чи абсурдними фразеологізмами така модель не представлена.

5. $Atr \rightarrow con(як) + O(N)$; $Atr_1 \rightarrow con(як) + Atr_2(Adj)$ – денотативний атрибут виражено іменником, прикметником чи дієприкметником зі сполучником як: *як (мов, ніби тощо) грім* – «фізично витривалий, сильний, дужий (про людину)» [4, с. 170], *як картина* – «дуже гарний, вродливий» [4, с. 288], *як дзвін* – «дуже міцний, надійний» [4, с. 196], *як (мов, ніби тощо) засватаний* – «несміливий, сором’язливий, нерішучий або такий, що трохи пишасться» [4, с. 251].

Загалом такі фразеологізми є квазіреальними, однак при розширенні моделі шляхом поєднання двох об’єктів, реально несумісних ($Atr \rightarrow con(як) + O_1(N_n) + [pr] + O_2(N)$), можливе виникнення абсурдних фразеологізмів: як із гречки лико – «поганий, нікчемний, нікудишний і т. ін. (перев. про кого-небудь)» [4, с. 334], *як (мов, ніби тощо) з клоччя батіг* – у знач. «1. Поганий, нікудишний, зовсім непридатний для чогось; ніякий» [4, с. 23], *як із дишла гармата* – «дуже поганий, нікудишний» [4, с. 147], *як (мов, наче тощо) грім з (серед) ясного (рідко чистого) неба* – «1. Несподівано, раптово, зненацька і т. ін. 2. Несподіваний, раптовий і т. ін.» [4, с. 170].

Модель представлення денотативного атрибута порівняльною конструкцією зі сполучником як властива і паралогічним фразеологізмам (вираження заперечення ознаки, властивості через об’єкти, відношення між якими відсутні чи беззмістовні: $negAtr \rightarrow con(як) + O_1(N_n) + pr + O_2(N)$): *як діра (діал. дзюра) в (на) мості* (зі сл. треба, потрібен і под.) – «уживається для повного заперечення зазначеного слова (з яким вживається фразеологізм. – Г.А.); зовсім не (потрібен)» [4, с. 206], *як свиня в дощ* – у знач. «1. (зі сл. чепурний). Уживається для вираження повного заперечення змісту зазначеного слова; зовсім не (чепурний)» [4, с. 631], *як (мов, ніби і т. ін.) зайцеві бубон* (зі сл. потрібний). – «уживається для повного заперечення змісту зазначеного слова; зовсім не (потрібний)» [4, с. 46], *слабий як учетверо мотуз* – «уживається для повного заперечення змісту зазначеного слова; зовсім не (слабий)» [4, с. 661], *як собаці другий хвіст* (зі сл. потрібний, треба тощо) – «уживається для повного заперечення змісту зазначених слів; зовсім не (потрібен, треба)» [4, с. 674].

6. $negAtr \rightarrow con(ні) + O_1(N) + con(ні) + O_2(N)$ (або як поодинокий варіант $Atr \rightarrow con(ні) + P_1(Vinf) + con(ні) + P_2(Vinf)$) – денотативна ознака виражена через поєднання двох об’єктів (дій) парним єднальним сполучником *ні ... ні*, що заперечує обидва об’єкти, їхні властивості, дії, зумовлюючи виникнення паралогічного фразеологізму із загальним значенням відсутності ознаки: *ні пес ні баран* – «не здатний ні на що» [4, с. 500], *ні пава [ї] ні тава (ні ворона)* – «який нічим не виділяється; посередній, ніякий (про людину)» [4, с. 479], *ні (ані) до сака ні (ані) до бовта* – «ні до чого не здатний» [4, с. 628], *ні до ладу ні до прикладу* – у знач. «1. Не здатний ні до чого; недотеп, нікчемний, незугарний і т. ін.» [4, с. 325], *ні врізати ні доточити* – «не здатний ні на що» [4, с. 129].

Отже, ад'єктивні моделі можуть фіксувати як логічний зв'язок між структурою та семантикою фразеологізму (представлення атрибута як властивості об'єкта), так і порушення такого логічного зв'язку (представлення атрибута як дії), хоча загалом фантомних і абсурдних ад'єктивних фразеологізмів менше, аніж квазіреальних; паралогічні фразеологізми представлені окремими моделями, а ірреальних немає взагалі (атрибутивність фактологічно не представлена як теоретично притаманна об'єктові ознака).

Перспективи дослідження фразеологізмів в аспекті структурно-семантичного моделювання полягають, на нашу думку, в обробленні ширшого фактологічного матеріалу та його статистичному опрацюванні, що дасть змогу чіткіше розмежувати та пояснити способи утворення алогічних фразеологізмів української мови.

Література:

1. Бабич Н.Д. Галицько-буковинські варіанти гуцульських фразеологізмів: функціональний аспект. Вісник Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. Вип. XXV–XXVI: Філологія. С. 11–15.
2. Баран Я.А. Фразеологія у системі мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство». К., 1998. 32 с.
3. Мокиєнко В.М. Славянская фразеология. М.: Высш. шк., 1980. 207 с.
4. Словник фразеологізмів української мови. / укл. В.М. Білоноженко, І.С. Гнатюк, В.В. Дятчук та ін. К.: Наук. думка, 2003. 1104 с.

Анотація

Г. АРТЕМЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛОГІЧНОСТІ / АЛОГІЧНОСТІ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ СУБСТАНТИВНИМИ ТА АД'ЄКТИВНИМИ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИМИ МОДЕЛЯМИ

У статті виокремлено типові структурно-семантичні моделі субстантивних й ад'єктивних фразеологізмів української мови. Подано найбільш поширені видозміни цих моделей. Встановлено, що одна модель може бути основою різних видів логічних / алогічних фразеологізмів, проілюстровано механізми їх утворення.

Ключові слова: структурно-семантичне моделювання, логічні фразеологізми, алогічні фразеологізми, субстантивні фразеологізми, ад'єктивні фразеологізми.

Анотация

Г. АРТЕМЕНКО. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛОГИЧНОСТИ / АЛОГИЧНОСТИ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ СУБСТАНТИВНЫМИ И АДЪЕКТИВНЫМИ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИМИ МОДЕЛЯМИ

В статье выделены типичные структурно-семантические модели субстантивных и адъективных фразеологизмов украинского языка. Представлены наиболее распространенные видоизменения этих моделей. Зафиксировано, что одна модель может служить основой различных видов логических / алогичных фразеологизмов, проиллюстрированы механизмы их образования.

Ключевые слова: структурно-семантическое моделирование, логические фразеологизмы, алогические фразеологизмы, субстантивные фразеологизмы, адъективные фразеологизмы.

Summary

H. ARTEMENKO. THE PECULIARITIES OF LOGICAL / ILLOGICAL REPRESENTATION OF PHRASEOLOGICAL UNITS BY SUBSTANTIVE AND ADJECTIVAL STRUCTURAL-SEMANTIC MODELS

The article presents typical structural-semantic models of Ukrainian substantive and adjectival phraseological units. The most common modifications of these models have been studied. It is fixed that one model can be served as a basis for various types of logical / illogical phraseological units. Schematic representation of their forming has been established.

Key words: structural-semantic modelling, logical phraseological units, illogical phraseological units, substantive phraseological units, adjectival phraseological units.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри початкової та
дошкільної освіти
Львівського національного
університету імені Івана Франка*

ПИСЬМО І ЧИТАННЯ [БЕЗ (!/?)] ЖІНОЧИХ ПОМИЛОК: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ «ПОМИЛКА» (1905) ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Проза Лесі Українки – особливий феномен стихійної саморепрезентації [6], що нагадує болісне намагання жінки розповісти про себе, відкрити-себе-текстом із конвертів традиційних стереотипних уявлень. Естетику її письма можна по праву розглядати, як наголошує М. Моклиця, у «контексті європейського модернізму» [14], що кидає виклики реалізму й уніфікації літературної творчості.

У комунікативному вимірі тексту-повідомлення обґрунтовано важливість адресанта й адресата, які обоє переживають вербальну й над-вербальну гаму когнітивно-емоційних сигналів. Фігуру чоловіка-адресата, що привласнює позицію адресанта, створює Леся Українка у незавершеному, за твердженням багатьох дослідників (Б. Якубський, Л. Кулінська, Т. Третяченко), за іншими думками (О. Бабишкін, В. Курашова) – цілком викінченому оповіданні «Помилка» (Думки арештованого). Досить неточне датування – 1905 р., здійснене на основі листа до О. Кобилянської (від 03.03.1906 р.) – «хтось має 5 непечатих поем і 3 нескінчені повісті і ніяк ладу їм не дійде» [22, с. 158]. Звідси беруть початок інтерпретації твору у контексті революційних подій 1905 р. До прикладу, О. Бабишкін переконує, що Леся Українка роздумує в тексті над проблемами співмірності революційної боротьби і почуттів, хоча «питання про помилку залишене на розсуд читача» [2, с. 296]; Л. Кулінська вважає, що авторка, розробляючи тему «митець і революція», зважає всі можливості «поєднання особистого і громадського» [11, с. 109]; Т. Третяченко помічає, що позиціонуються сили життя і сили кохання [18, с. 259]. Сучасні дослідники (М. Крупка, А. Печарський) теж акцентують на революційному драматизмі у творі, тюремних настроях, показуючи ситуацію зовнішнього ув'язнення, що затінює чітко видимий «внутрішній конфлікт» [9, с. 21]. Як наголошує Ю. Левчук, можна назвати «Помилку» безсюжетним текстом, себто ліричною прозою з домінуючим патерном листа, поєднаним із медитацією і сповіддю [13, с. 11]. К. Шахова додає, що «Помилка» читається як «занотовані роздуми та спогади людини, яка опинилася на узбіччі звичного життя» [23, с. 204–205]. Отже, авторський «акцент на словах «думка», «думати» посилює в реципієнта відчуття «входження» в надособистий, інтимний простір життя наратора» [23, с. 205].

Мета статті – проаналізувати особливості жіночого письма Лесі Українки, інтерпретуючи «Помилку» в контексті її біографічної саморепрезентативної прози.

Серед усіх прозових текстів, які нагадують «тонко нюансовані психологічні імпресіоністичні нариси» [1, с. 191], писані у часовому розрізі 1889–1913 рр. (39 різножанрових творів), чоловіча нарація у жіночому письмі Лесі Українки трапляється у чотирьох: «Інтерв'ю» (1900-ті), «Сліпець» (1903), «Мгновеньє» (1905), «Помилка» (1905). І лише в останньому це не просто формальний спосіб мовлення, а письменницьке неусвідомлене чи свідомо необхідне бажання саморепрезентуватися голосом чоловіка, використовуючи однією з перших в українській літературі (поряд з О. Кобилянською, М. Коцюбинським, І. Франком) модерний потік свідомості (наближений до солілоква Моллі Блум в «Уліссі» Дж. Джойса).

Як зауважила О. Вісич, у прозі Лариси Косач «чоловіки виконують переважно маргінальні ролі» [3, с. 202], не винятком є текст «Помилка», хоча здається, що якраз чоловік-розповідач тут займає центр тексту. Але володіти мовою не означає мати матеріальну субстанцію тіла, тобто безтілесна абстракція розповідача-носія думок арештованого може вважатися стратегією текстуальної самовідвертості авторки. Натрапляємо на явище двосторонньої саморепрезентації Лариси Косач одночасно в двох площинах: по-перше, коли арештований оповідає про себе (тобто сповідь чоловіка (Його) – це власне сповідь самої авторки з використанням гендерної інверсії), по-друге, коли арештований характеризує свою кохану Галю (презентація Іншого – жінки (Її) – це власна саморефлексія Косач з маскулінної точки зору). Та найцікавіше, що в цьому фрагментарному (водночас цілком завершеному) тексті порушено увесь репертуар проблематики творчості Лесі Українки, який ми можемо простежити, декодуючи авто-гіно-графічні слова-символи, що вибудовують видимий егоцентризм тексту, автобіографічний контекст і саморепрезентаційні образи.

В'язниця – замкнутий простір, з якого долинають на світ думки арештованого. Саме це дало ґрунтовну підставу дослідникам вбачати у тексті відгомін революційних потрясінь 1905 р., зокрема А. Печарський, розглядає «Помилку» серед інших творів поч. ХХ ст., в яких наявні тюремні мотиви («В'язниця» І. Франка, «Persona grata» М. Коцюбинського, «Дим» В. Винниченка, «В'язниця» А. Тесленка, «Лист засудженого на смерть вояка до своєї жінки» О. Кобилянської та ін.) [15, с. 302–306], де Леся Українка показує психологію ув'язненого митця, героя-письменника, якого «запроторили в тюрму за політичну діяльність» [15, с. 304]. Однак ми переконані, що локус тюрми варто інтерпретувати значно ширше: «Якось так вийшло, що я мусила статись кабінетною людиною» (з листа до Л.М. Драгоманової, від 22.01.1893 р.) [20, с. 146] – міркує письменниця. Тому в'язниця-кабінет можна трактувати не як зовнішньо-обмежену територію перебування, а як внутрішній обмежувальний простір власного «я» Лариси Косач – в'язниця=темниця, оскільки вся її творчість «може бути прочитана як внутрішня боротьба за такий переможний солярний настрій» [8, с. 10].

Такою в'язницею/темницею для письменниці міг стати стигмований футляр власного тіла (як і для Насті з «Голосних струн»), тіла, яке завжди було перешкодою письму, робило його підневільним. У листі до брата М. Косача (листопад 1889 р.) вісімнадцятирічна Леся констатує: «У мене єсть такі перешкоди, яких ви не маєте, і, дай боже, щоб ніколи не мали» [20, с. 36]. Текст «Помилки» починається дуже промовисто: «А тепер я тут, в сій камінній скрині, в сій загратованій залізом клітці і маю час думати не тільки вночі, але й удень» [19, с. 309]. Так може починатися монолог переможної душі, поміщеної в переможене, уражене хворобою тіло-клітку, як і «Метелик»-Психея, що намагається покинути лях заради світла, нічного світла лампи, біля якої можна писати [7]. Арештований зізнається: «Одвик я вже думати вдень, і, певне, через те мої денні думки такі важкі, сірі, незграбні» [19, с. 309]. Те саме в багатьох листах повторює Леся Українка («Листи я завжди увечері пишу, бо вдень трудно зібратись, яюсь не йде» (до матері, від 08.07.1889 р.) [20, с. 30]). Але нічне писання болуче, бо, як пояснює арештований – «почнуть мені зазирати в душу ті бліді криваві образи, знову будуть мучити німими докорами і знов я буду виправдовуватися перед ними, ховаючись за те нудне безсиле «помилка» [19, с. 309]. З тіла-в'язниці, в яке поміщена зневолена душа, втеча є неможливою, а дух «рятуються через мовлення» [12, с. 281]. Щось подібне Лариса Косач оповідає у листі до брата (25.02.1891 р.): «Мені не раз видається <...> що на руках і на шиї у мене видно червоні сліди, що понатирали кайдани та ярмо неволі, і всі бачать ті сліди, і мені сором за себе перед вільним народом» [20, с. 68]. Кайдани, ярмо, клітка – метафори ув'язненої душі. Арештований узагальнює вище наведені міркування авторки – «сиджу в тюрмі так само, як і дехто з них, а що мені не розбито голову прикладом, не розпорото живіт штиком, не прострелено груди кулею, так як іншим, то се ж тільки випадок» [19, с. 309]. Випадкова клітка-як-випадкове тіло – про це неодноразово міркувала Лариса Косач, вважаючи, що було б краще, якби її талант дістався комусь іншому.

Вони – «учасники «помилки» – умовна фігура оточення арештованого-розповідача (тобто авторки), яке допустило ув'язнення, бо «вони вкупі зі мною винні з тієї помилки» [19, с. 310]. Важливо, що слово «помилка» авторка вживає то з використанням лапок, то без них, це свідчить про порівняність, неоднозначність. У житті Лариси Косач такою помилкою, що назавжди перекрила вихід із в'язниці-тіла, на думку родини і друзів, був догляд у Мінську смертельно хворого С. Мержинського. Цей благородний вчинок в ім'я дружби-любові зумовив прогресування її хвороби. Л. Косач приміряла на себе лик Месії, перебуваючи біля Мержинського, вважаючи, що виконує місію порятунку – «буду з ним, аж поки він поправиться <...> не покину його так, як його покинули інші його друзі», – зазначає вона в листі до О. Кобилянської (від 29.01.1901 р.) [21, с. 206]. Учасники помилки – це всі ті псевдодрузі і рідня, що дозволили Мержинському померти. Арештант, тобто авторка, або її вся «глибока ніжність жіночої психіки» [5, с. 163], запитує: «Невже вони так-таки зовсім не винуватять себе за тих... тих, про кого я думати і згадувати боюся і таки мушу думати й згадувати як день, так ніч?» [19, с. 310]. Арештант підкреслює свою вину в подіях, які насправді мало залежали від нього, називає це «самобичуванням», «самогризінням», «самоїдством» або просто «тюремним настроєм». Позитивом перебування у в'язниці є безумовно шанс побути наодинці зі собою, як зазначає Леся Українка у листі до М.І. Павлика (21.05.1895 р.) – «Самоаналіз така тонка і хибка річ <...> її не варто починати прилюдно» [20, с. 302]. Письменниця свої рефлексії скеровувала у площину письма: наприклад, у цьому тексті вона шукає відповідь на питання «Що таке помилка? Що було помилкою у її житті?», так само, як тоді, пишучи «Одержиму», «повсякчасно шукає виходу, не реального, звичайно, виходу, а психологічного й емоційного» [17, с. 97]. Відповідь, як це не дивно, знаходимо не у тексті твору, а в епістолярних его-текстах – у листі до сестри (08.04.1901 р.) вона застерігає: «Коли згадую своє життя, то завжди боюсь, коли б хто з вас не повторив моїх помилок. А помилка головна в тім, що багато сили йшло на даремну видержку, на непотрібну терпеливість, а серцю давалася воля тоді тільки, як уже було пізно» [21, с. 218].

На регулярні дорікання матері за непотрібний альтруїзм Леся Українка (лист від 06–07.05. 1902 р.) переконує: «Мені тільки тяжко, що ти все когось винуватиш [...] Ні, мамочко, ніхто не міг нічого від мене одвернути. Я не така безхарактерна, як часом здаюсь і як звикли мене вважати, і в рішучі хвилини тільки я сама можу собі допомогти або пошкодити, а більше ніхто» [підкреслення Л. Косач – **Р.Ж.**] [21, с. 350]. Дивовижно точними в цьому контекстуальному плані протиріч між матір'ю і дочкою Косач (за визначенням Н. Зборовської, «конфлікт владної матері з бунтуючими дітьми» [8, с. 28]) є слова Галі про матір Арештованого, які можна тлумачити у біографічному ключі: «Який суворий профіль у вашої матері <...> ви зовсім не подібні до неї» [19, с. 319]. Зняття тавра вини з інших підтверджує внутрішню зрілість духу, адже арештант-авторка пояснює, що він-вона «не шукав безпечності в той час, як навколо мене бриніли кулі <...> не втівав і тоді, коли вся юрба <...> кинулась врозтіч <...> нікого я не зрадив» [19, с. 309]. Це ніби портрет одержимої-Міріам, яка не зрадила Месію, не боялася кинутого в неї каміння, не тікала з юрбою, щоб врятуватися.

В образі коханої арештанта – Галі, до якої звернені його думи, дослідники чомусь бачать не більше, як свідому революціонерку [10, с. 253], яка «демонструє типово маскулітний характер <...> він не дозволяє ділити себе «надвоє» між громадою та родиною» [10, с. 253]. Проте ми в цьому образі бачимо чуттєву натуру Лесі Українки: Галя – це о-тілеснений у тексті архетип її жертвовної позаземної любові, яка готова до смерті відстоювати своє право бути на Землі, яка з дитинного бунту виростає у доросле «любовне прозріння» [8, с. 48].

Галя – це сама Леся Українка-у-любові, це ідеальна думка арештованого-письменника-Лариси Косач про Галю-любовну ідею-Ларису Косач. Це проєкт жіночого письма «сама про себе», коли Арештований у клітці-тілі-Геній може говорити-писати тільки тоді, коли мислить про Галю-на волі-Любов. Галі нема поруч, у в'язниці тіла, тобто еротичне зближення неможливе, але вона живе у метафізичному вимірі думки, що стає письмом. Арештант не може контролювати стихійну думку про Галю, що стає нескінченим динамічним потоком свідомості:

«Думаю до тебе, люба, кохана, дорога, не моя Галя! Так щиро думаю, як уже давно не говорив...давно – а може, й ніколи? <...> знаю, що буду знов думати про тебе. Се навіть робиться звичкою <...> Я не повість «ідейну» пишу, я просто собі думаю, і яке кому діло до мого «стилю?» [19, с. 311]. Думки Арештанта-адресанта-авторки наче продовжують «Лист у далечинь», теж апелюючи «і до конкретної людини, і до минулих, пережитих почуттів» [16, с. 11], прирікаючись на непрочитаність. Поетичний Геній Лариси Косач, замкнений у клітці її тіла, звертається до Любові-жертви, яку авторка прийняла. Можемо вибрати характеристики для обох діячів твору – двох «я» Лесі Українки – Арештованого-генія і Галі-любові. Отже, Галя-любов – «друг близький», «несуджена», «мила», «бажана», «недосяжна», «мука», з «геройною душею», з «винозорими очима», «пожертвувала мною», «хотіла жертви», «вірю тобі», «вірю в тебе», «вірив би», «моя щира», «моя чиста», «моя свята», «винна вкупі зо мною», «більше винна, ніж я», «докоряєш собі за мою долю», «рясні сльози котяться з твоїх гордих ясних очей» [19, с. 312].

Арештант-геній натомість признає владу Галі-любові над собою, свою пораненість нею – «сеї рани... ніщо вже не може загоїти і ніхто, навіть ти» [19, с. 312]. Саме в ніч смерті Мержинського йшла така боротьба в естві Лесі Українки – між талантом-генієм, що терпів біль письма, і любов'ю-жертвою, яка ранила талант своєю силою. І ридання таланту без сліз, що маліє перед могутнім духом любові, заявляє ще одне питання співвідношення рідних соматичних сполук у поетиці текстів Лесі Українки (сліз і крові).

Письмо-думання арештованого-генія зароджується саме в момент запалювання світла, що дорівнює прозрінню. Письмо арештованого-генія має певні характерні риси, дуже схожі до принципів модерного жіночого письма самої Лесі Українки, серед яких: 1. намагання знайти «систематичність» [19, с. 313] викладу, тобто логіку, хоча апеляція до почуттів завжди алогічна, не піддається структуруванню; 2. форма писання до другої особи, що «реалізові» буде шкодити» [19, с. 313], але виражає поетику адресності писаного; 3. ідея довершеності, намагання себе-тепер перевершити себе-колись; 4. право бути собою у творчості («творчий індивідуалізм» за І. Франком), якому відповідає гасло «маю право писати, як хочу» [19, с. 313] і «не вмю «думати колективно», коли беруся за перо» [19, с. 319]; 5. письмо має бути натхненним, тобто почуттєвим – арештант зазначає, «здається, ти таки присутня при моєму писанні» [19, с. 313]; 6. відношення між категоріями «гарно» і «щиро» взаємодоповнюючі: «Гарно – не значить нещиро, скоріш, навпаки» [19, с. 313]; 7. брак ідеального читача, можливо, навіть зайвисті читача, оскільки письмо виступає формою психоаналітичної терапії – «ніякого читача ніколи не буде, крім мене самого» [19, с. 313]; 8. літературність як завада у реальному житті – «я не дарма літератор, – ми так уже зопсовані усякими «стильями», «настроями», «напрямами», що стратили справді всяке «почуття дійсності» [19, с. 313]; 9. письмо як засіб від безумства, порятунок від болю – «писати... перш усього на те, щоб не зійти з ума» [19, с. 313]. Саме про це на початку 1901 р. з Мінська Леся Українка пише до О. Кобилянської: «Коли не впиватися, не вприскувати морфію, не курити опіуму, то треба хоч роботою задурити себе» [21, с. 206].

Тому прикметною є наявність у творі ще одного, закулісного героя, душевнохворого шкільного товариша Арештанта, якого останній «терпів, як недугу» [19, с. 319]. Друг Арештанта-генія, бідний «неврастенік з істеричними вибухами» [19, с. 319], символізуючи повну втрату здорового глузду, на наш погляд, служить alter ego арештанта-генія і дорівнює, відповідно, внутрішньому істеричному «я» Лариси Косач. У листі до Л.М. Драгоманової-Шишманової (20–22.11.1897 р.) вона підкреслює межовість свого психічного стану: «Тільки дати волю своїм нервам, то так і не оглянешся, як попадеш в неврастеніки чи істерички» [20, с. 398]. На боротьбу зі собою вказує принаймні те, з якою полегкістю арештант-геній залишає у клініці свого друга, зізнаючись: «Тільки божевілля, забравши мого товариша, вернула мені волю» [19, с. 320]. Щось подібне Леся Українка робить зі своїми істеричними «я», поселяючи їх у «Місті смутку», відомому нарисі про божевілля.

Далі Арештант-геній детально, вдаючись у подробиці, описує переломну зустріч із Галею-любов'ю і її відмову на «духовний шлюб». Важливим аспектом їхнього діалогу є комунікація рук, в якій Галя-любов виділяється твердою вдачею, навіть не жіночою силою: «Твоя маленька тверда, мов з пружинами всередині, ручка простяглась без вагання і стиснула без тремтіння мою нещасну, мов зов'ялу руку» [19, с. 314]. У фінальній сцені ця комунікація еротизується, підкреслюється психо-соматична суть мистецтва, його ірраціональний кардіоцентризм, реалізований у жестах лівої руки: «Сидів і тулив твою руку собі до уст, – здається мовчки, здається, з сльозми на очах. Ти провела лівицею по моєму волоссі незручно і трошки тремтяче, може, то було від звичайної невдалості лівої руки до всяких рухів, але мені то було любо» [19, с. 315]. Кульмінацією слугують слова Галі-любові про неможливість звичайного щастя для неї: «Волю я, щоб мене саму зруйнувала любов, ніж щоб її зруйнували дрібниці» [19, с. 318]. Іншими словами, Леся Українка вустами Галі декларує свою концепцію почуттів: хай любов краще дорівнюватиме смерті, ніж буде смертною – концепцію, яку озвучила в «Одержимі» – «Liebestod» [4].

Цікавим символом у тексті є перо, що виступає об'єктом привласнення, трофеєм у протистоянні Арештанта-генія і Галі-любові. Арештант-геній мав би монархічно володіти пером, оскільки є літератором, а Галя не вмє писати навіть листів, її фрази книжні і штучні. Однак без Галі-любові Арештант-геній усвідомлює втрату своєї вербальної чуттєвості, тому підкоряється їй, стає васалом. Саме після її читання його творів – її критичної рецензії, він вирішував їх подальшу долю: «Мовчки брав свій твір, систематично дер його на чотири частки і розпалював ним грубку, часом ще й у тебе на очах» [19, с. 321]. Асоціативно спалені тексти-душі-діти нагадують самогубство Метелика [7], арештант-геній додає: «В мені тоді озивалась глуха ураза проти тебе за те, що ти намагалась не любити «моїх дітей», «дітей моєї душі» [19, с. 321]. У Галі-любові душа інша, «колективна», вона керує не одиницями, як талант, а масами людей, як почуття, властиве кожному, ординарно-типове, бо Галя «геніальність не знайшла собі виразу ні в одній людській усамітності» [19, с. 322].

Галя-любов як розпорошений геній-ген, що живе в різних людях, приречений на короткотривалу фазу перебування і завмирання на землі, не здатен на вічно-тривання в єдиному. Арештант-геній готовий віддатися сповна Галі-любіві, розчинити свою безсмертність у ній: «Нехай би краще я розчинився на безіменні атоми і розійшовся межі «людським порохом» невідомим... А ти б світила їм ясною зорею» [19, с. 323]. Єдине, чого бажає Арештант-геній, щоби «душа твоя говорила до людей крізь мої слова довго-довго» [19, с. 323], але зауважує, якими безсило-мізерними є слова перед почуттями.

Наприкінці твору Леся Українка через Арештанта-генія дещо при-відкриває свій задум писати на «суспільні теми», на які вказують дослідники, аналізуючи «Помилку». Загальнопроблемний образ політичного в'язня у творі – то маска внутрішнього в'язня-генія, що намагається подолати межі клітки, то саморепрезентаційний образ самої Лариси Косач, тому й Арештант-геній зізнається: «Я змінив свою «манеру», і се дивувало моїх знайомих та критиків, що шукали усяких «громадських» причин до моєї нової «фазы творчості»... ніякої нової фази не було. Я брав навмисне «об'єктивні» теми, ніби з історії або з чужого мені соціального осередку, але ж се був тільки «маскарад душі», – люди не пізнавали її, мою «суб'єктивну, індивідуальну» душу, часом навіть приймали її за «колективне сумління», але якби хто знав її до дна, то сказав би: «Я пізнав тебе, маско!» [19, с. 323–324]. Л. Косач робила свої тексти авто-гіно-графічними, кожен з її персонажів (і не лише жіночих) був голосом її сутності у вимірі письма, її маскою, що захищала інтимну сферу від публічних посягань. Її творче Я розколювалося на сотні дрібних я-персон, що нагадували «уламки свічада» [19, с. 324], розділяли на частки біль її ув'язнення, її любовну драму, були одиничними втіленнями її загальної натури, того Я, що «побите на скалки, переломлене сто раз <...> на тисячі фантастичних, уявлених душ, рідних-ріднісінських сестер невірноваженої, самій собі суперечної душі моєї» [19, с. 324].

Таким чином, Леся Українка у творі «Помилка» створює проєкцію свого Я, розколюючи його на три складових елементи характерних протиріч модерної творчини: Талант, Божевілля, Любов. Саме ця тріада вказує на тематизм усієї творчості письменниці, а в названому тексті вибудовує саморепрезентаційні образи Арештованого-генія, Божевільного товариша, Галі-любіві як три модуси авторського самовираження в символічно-біографічному контексті. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розширенні ідейно-тематичного горизонту інтерпретацій автобіографічних текстів Лесі Українки.

Література:

1. Агеева В.П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. К.: Либідь, 2001. 264 с.
2. Бабишкін О. Леся Українка: життя і творчість. К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1955. 477 с.
3. Вісич О.А. До питання про психологізм прози Лесі Українки. Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Т. 24 (63). № 1. Ч. 2. С. 199–203.
4. Гундорова Т.І. «Одержима» Лесі Українки: любов до смерті (Liebestod). Українка Леся. Драми та інтерпретації. К.: Книга, 2011. С. 44–55.
5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. К.: Основи, 1998. 658 с.
6. Жаркова Р.С. СТИХІЯ жіночого письма: саморепрезентація в українській модерністичній прозі кінця XIX – початку XX століття (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Уляна Кравченко). Львів: Норма, 2015. 208 с.
7. Жаркова Р. Проєкція автора в жіночому письмі, або інтерпретація не дитячої (не)казки «Метелик» Лесі Українки. Слово і Час. 2013. № 6 (630). С. 81–86.
8. Зборовська Н.В. Моя Леся Українка. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.
9. Колошук Н. Конфлікт реальності та мистецтва у белетристичній спадщині Лесі Українки. Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 13–29.
10. Крупка М. Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки. Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. Т. 3. С. 245–260.
11. Кулінська Л.П. Проза Лесі Українки. К.: «Вища школа», 1976. 166 с.
12. Левченко Г.Д. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки. К.: Академвидав, 2013. 332 с.
13. Левчук Ю.О. Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2015. 20 с.
14. Моклиця М.В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
15. Печарський А. Тюремні мотиви в українській малій прозі початку XX століття: психоаналітичний вимір героя та його еволюція. Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна. 2010. Вип. 43. С. 302–306.
16. Сірук В. Наративна стратегія «малої» прози Лесі Українки. Слово і Час. 2006. № 2. С. 8–14.
17. Скупейко Л. Драматична поема Лесі Українки «Одержима»: філософія страждання. Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наук. праць. Луцьк: вид-во «Волинська обласна друкарня», 2003. С. 93–100.
18. Третяченко Т.Г. Художня проза Лесі Українки. К.: Наук. думка, 1983. 286 с.
19. Українка Леся. Твори: У 12 т. К.: Наук. думка, 1976. Т.7. Прозові твори. Перекладна проза. 1976. 576 с.
20. Українка Леся. Твори: У 12 т. К.: Наук. думка, 1976. Т.10. Листи (1876 – 1897). 1978. 542 с.
21. Українка Леся. Твори: У 12 т. К.: Наук. думка, 1976. Т.11. Листи (1898 – 1902). 1978. 450 с.
22. Українка Леся. Твори: У 12 т. К.: Наук. думка, 1976. Т.12. Листи (1903 – 1913). 1979. 694 с.
23. Шахова К. «Помилка» Лесі Українки: до проблеми жанрової особливості. Волинська філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Луцьк, 2016. Вип. 22. С. 203–214.

Анотація

**Р. ЖАРКОВА. ПИСЬМО І ЧИТАННЯ [БЕЗ (!/?)] ЖІНОЧИХ ПОМИЛОК:
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ «ПОМИЛКА» (1905) ЛЕСИ УКРАЇНКИ**

Стаття присвячена аналізу авторського «я» у жіночому письмі, а саме у творі Лесі Українки «Помилка». Пропонується інтерпретація важливих із погляду автобіографізму моментів життя письменниці, описаних у названому тексті символічно. Леся Українка створила у творі проекцію свого Я, розколюючи його на три складових частини характерних протиріч модерної творчині: Талант, Божевілля, Любов.

Ключові слова: жіноче письмо, саморепрезентація, символ, модернізм, автобіографізм, інтерпретація.

Аннотация

**Р. ЖАРКОВА. ПИСЬМО И ЧТЕНИЕ [БЕЗ (!/?)] ЖЕНСКИХ ОШИБОК:
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА «ОШИБКА» (1905) ЛЕСИ УКРАИНКИ**

Статья посвящена анализу авторского «я» в женском письме, конкретно в произведении Леси Украинки «Ошибка». Предлагается интерпретация важных с точки зрения автобиографизма моментов жизни писательницы, показанных в названом тексте символически. Леся Украинка создала в произведении проекцию своего Я, разделяя его на три составляющие характерных противоречий современной женщины-творца: Талант, Безумие, Любовь.

Ключевые слова: женское письмо, саморепрезентация, символ, модернизм, автобиографизм, интерпретация.

Summary

**R. ZHARKOVA. WRITING AND READING [WITHOUT (!/?)] WOMEN'S ERRORS:
INTERPRETATION OF THE TEXT "ERROR" BY LESYA UKRAINKA**

The article is devoted to the analysis of the author's "self" in the women's writing, specifically in Lesya Ukrainka's "Error". The interpretation of the author's important moments from the point of view of autobiography is offered, which is shown symbolically in the text. Lesya Ukrainka created a projection of her self into the work, dividing it into three components of the typical contradictions of the modern female author: Talent, Madness, Love.

Key words: women's writing, self-representation, symbol, modernism, autobiography, interpretation.

здобувач кафедри української мови
та методики її навчання
Уманського державного
педагогічного університету
імені Павла Тичини

НОМІНАЦІЯ КИСЛОМОЛОЧНИХ ПРОДУКТІВ У СХІДНОПОДІЛЬСЬКИХ ГОВІРКАХ

Молочна продукція в Україні завжди була різноманітною, а страви з молока широко репрезентовані в українській кулінарії. У раціоні харчування українців завжди перебували страви з молока і кисломолочних продуктів. З молока виготовляли сир, робили бринзу, збирали сметану, яку переробляли на масло, заквашували на кисляк, ряжанку. Найчастіше молоко, здебільшого коров'яче, споживали у свіжому вигляді, кип'ятили або парили у печі. Переробляли молоко на вершки, сироватку, сир використовували у кулінарії як начинку для страв та виробів із тіста [9]. Вагоме місце у раціоні харчування жителів Східного Поділля посідають молоко і молочні продукти.

Дослідження місцевих територіальних діалектів – одне з актуальних питань сучасної лінгвістичної науки. Усебічне дослідження номенів, тематичних груп на позначення лексики харчування є цінним джерелом для дослідника, адже їжа як повсякденна потреба людини найповніше розкриває життя народу, його побут, культуру тощо. Системному вивченню діалектних назв їжі присвячені роботи Л. Борис, М. Волошинової, В. Різник, Є. Турчин, Е. Гоци, З. Ганудель. Назви продуктів харчування староукраїнської мови дослідив С. Яценко. Лексику на позначення молочних продуктів детально розглянуто у дисертаціях Є. Турчин (Турчин), Л. Борис (Борис), В. Різник (Різник), Е. Гоци (Гоца). Номінація кисломолочних продуктів у східноподільських говірках детально не вивчалася, що й визначає актуальність роботи.

Об'єктом дослідження є східноподільські говірки.

Предметом аналізу є лексеми на позначення кисломолочних продуктів у східноподільських говірках.

Мета статті – проаналізувати номінації кисломолочних продуктів, дослідити їх семантичну структуру, визначити основні моделі номінації, порівняти виявлені маніфестанти з відповідниками інших діалектних ареалів. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: виявити функціональну активність аналізованих лексем; установити лексико-семантичні паралелі з іншими діалектами української мови; визначити найбільш продуктивні способи утворення номенів.

Досягнення поставленої мети зумовило використання методів аналізу лексикографічних джерел, зіставного, описового та лінгвогеографічного.

Фактичним матеріалом для дослідження стали власні експедиційні записи, здійснені протягом 2014–2016 рр. у населених пунктах західних районів Черкащини, східних – Вінниччини, північно-східних – Одещини, північно-західних – Кіровоградщини.

Традиційно у меню українців важливу роль відігравали страви тваринного походження, але переважно у заможних верств населення. Так, їжа з молока мала загальну назву *скоромъ* < **skormъ* «скоромина; скором» [7, с. 119]. Вагоме значення у раціоні харчування українців посідав *сир* – цінний білковий кисломолочний продукт, який отримують внаслідок переробки молока.

Праслов'янська лексема *сир* < **surъ* побутує у багатьох європейських мовах і є спорідненою з лит. *sūris* «сир», *sūras* «солоний» прус. *Suris* «сир» та ін., де нерідко має значення 'гіркий, солоний, закваска, кислий, кисле молоко' (ЕСУМ, т. 5, с. 241). Відома й давньоукраїнській мові. Окремі науковці схиляються до твердження, що давньоукраїнській лексемі *сыръ* аналогом є російський *творог* [2, с. 267]. У староукраїнській мові лексема *сыръ*, за версією багатьох дослідників [11, с. 161], існувала як і у сучасній українській мові, на позначення харчового продукту, який одержують із молока при його сквашуванні й відокремленні сироватки (СУМ, т. 9, с. 197). Лексема *сир* фіксується етнографіями, зокрема у розвідці «Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України» М. Сумцова у переліку молочних продуктів репрезентовано найменування *сметана, сир, ряжанка* [9, с. 135]. Словник за редакцією Б.Д. Грінченка реєструє лексему *сир* зі значенням 'сыръ', 'творог' (Грінченко, т. 4, с. 122).

У досліджуваних нами говірках лексемою *сир* позначають продукт, одержаний підігріванням кислого молока і відокремленням сироватки (Шм, Йс, Мч, Лк, Хм, Кбр, Крт, Плн, Жр, Снх, Ск, Тр, СХ, Юр, Гнн, Лщ, Чй, Уг, Сн, Сч, Бт, Гр, Плс, Об, Зл, Окс, Дб, Крс, Клб, Клд). У говірках виявлений із такою ж семантикою маніфестант *творог* та його фонетичний варіант *тво'рог'* (Лщ, Жр, Снх, Уг, Чй, Пн, Об, Сч). Праслов'янська лексема *twarogъ* «сир», на думку етимологів, утворена за допомогою суфікса *-og-* ь від основи *tvar-* «творіння, форма» [ЕСУМ, т. 5, с. 531].

Лексема *сир* побутує у східнополіських [10, с. 125], східнословобожанських (Волошинова), буковинських (Борис), говірках надсянсько-наддністрянського суміжжя (Різник), східностепових (Омельченко, Загнітко) та загальнонародній мові. У бойківських говірках номен *сир* уживають на позначення овечого сиру (Онишкевич), в українських говірках Східної Словаччини вживають із таким же значенням лексеми *сыр, twa'rix, twa'rox* [3, к. 31].

Жителі Східного Поділля готували сир з кислого молока, підігрітого до відповідної температури, віджимаючи його від сироватки за допомогою хустинки чи марлі, звідси й назви, мотивовані процесом виготовлення, які утворені за моделлю «дієслово + іменник сир»: *в'ід'ажати сир, в'ід'іг'р'іти сир*.

Архілексема *сир* входить до складу двослівних номінацій, в яких атрибутив передає ДО «смак»: *сир со'лод'мкий* 'сир відстояний з кислого молока нещодавно розтеленої корови' (Жр, Снх), *сир 'кислий* 'сир з кислого перестояного молока' (Жр, Снх), *сир солоний*, *сир г'ір'кий* 'сир, виготовлений з молока тільної корови' (Уг, Чй, Сн) та ДО «стан»: *сир моло'дий* 'сир свіжий, щойно віджатий' (Бт, Гр, Бт), *сир 'се'їжий* 'сирний продукт, одержаний підігріванням кислого молока і відокремленням сироватки' (Глм, Крс).

Назви кисломолочних продуктів ДО «за консистенцією страви» – двослівні аналітичні найменування, утворені за моделлю «іменник *сир* + атрибутив», який вказує на стан сиру: *сир гу'стий*, *сир ту'гий* 'сир, добре віджатий від сироватки', *сир р'ідкий* 'сир, рідкої консистенції', *сир р'іден'кий* 'сир, розведений зі сметаною', *сир м'який* 'сир, слабовіджатий від сироватки', *сир се'ї'редн'ий* 'сир, добре дозрілий, вистояний', *сир сухий* 'сухий сир, перестояний'.

ДО «спосіб приготування» зумовила появу таких аналітичних найменування: *сир в'ід'жаний* (Лщ, Уг), *сир в'ід'і'р'итий* (Чй, Пн), *сир в'ід'уше'ний* (Снх, СХ), *сир в'ід'чавле'ний* (Рс, Бт), утворені за моделлю «іменник + дієприкметник».

Наявність аналітичних найменувань зі словом *сир* і відсутність таких зі словом *творог* свідчить, що лексема *сир* у східнопадільських говірках більш активна ніж *творог*.

На позначення рідини, відходів від віджатої сиру, яка використовується для приготування тіста, переважно для хліба, млинців, виробів з тіста, вживають лексему *сир'оватка* (Шм, Йс, Мч, Лк, Мх, Тп, Хр, Бт, Гр, Уг, Чй, Сн, Сч, Лщ, Жр, Снх, Крт, Об, Кбр, Глм, Плн, Плс, Зл, Окс, Дб, Крс, РБ, Клб, СХ, Рс, Рз, Зр, Клд, Гнн). Слово побутує у багатьох слов'янських мовах. Номен пов'язується з псл. **сурь* 'сировий, **суровь* 'кислий, рідкий' (ЕСУМ, т. 5, с. 242–243). У загальнонародній мові лексема *сир* функціонує зі значенням «рідина, яка виділяється при згортанні молока та при утворенні з нього кислого молока й сиру» (Грінченко, т. 4, с. 123; СУМ, т. 9, с. 200).

В українських діалектах лексема *сир'оватка* функціонує з таким же значенням у буковинських (Борис), надністрянських (Шило), бойківських (Матіїв), гуцульських (Піпаш), українських говірках Східної Словаччини [3, к. 30;] закарпатських (Дзездзелівський), західнополіських (Аркушин).

Для того, щоб сир гарно зберігався, місцеві жителі гарно його підсолювали. Споживали сир переважно у сирому вигляді. Українська кухня відзначається широким застосуванням сиру як інгредієнту для приготування страв: *нал'їсники* з *сиром*, *нал'їсники* з *творогом*, *пир'їжки* з *сиром*, *сирна зап'їканка*, *тво'рожн'ї котлети*, *бринза*, *сирники*, *ва'реники*. Переважна більшість лексем – однослівні та двослівні аналітичні найменування, утворені атрибутивним зв'язком, рідше – трислівні компоненти, утворені за моделлю «іменник + прийменник + іменник».

Відомими в українській кухні є страви, приготовані з сиру – *сирники*, *малісники*, *налісники*, *млинець*, де сир використовують у складі начинки. У досліджуваних говірках зафіксований дериват *'сирник*, те саме, що й *млі'нець*, *мал'їсник* 'тонкий млинець, в який загорнуто сирну начинку' (Лк, Клд, Глм, Плс).

Лексема *налісник* те саме, що *млі'нець*, результат видозміни деєтимологізованої видозміни *налісник*, зближеної з іменником *лист* [ЕСУМ, т. 4, с. 34]. Поряд із літературно нормативним *нал'їсник* вживається субститутивний варіант *малісник*.

Лексема *сирник* є суфіксальним утворенням від лексеми *сир*. Названі лексеми виявляють паралелі в інших говірках української мови, зокрема у буковинських говірках *'сирник* 'млинець із сирної маси', 'зап'їканка із сирної маси' (Борис). Номен *ма'лисник* у досліджуваних говірках уживається на позначення коржиків, які виготовляють із сиру та борошна (Жр, Лщ, Хр, Снх, Ск, Уг, Чй, Бт, Гр, Зр, Сч, Сн, Юр, Трг, Гнн, Ів, Нд, Клн, РБ, Клд, Рз, Рс, Сч, Сн, Окс). На позначення семи 'страва, приготовлена із сиру скрученого у формі пальця, обжареного на олії, обсипаного сухарями' зафіксовано атрибутивні словосполучення *'сирн'ї 'м'ачики* (Сч), *'сирн'ї 'палічки* (Уг, Лщ, Сч), утворені за моделлю «прикметник + іменник».

Страва з овечого молока – *бринза*. Відомі в українській народній кухні рецепти приготування страви з козиного, овечого та молока кобили. Страва широко вживається в українській кухні. Виготовляють *бринзу* різної форми й різної солоності. Переважно білого кольору, нагадує домашній сир. Лексема *бринза* запозичення зі східнороманських мов «сир, бринза» (ЕСУМ, т. 1, с. 258). Науковці пов'язують його зі швейцарською назвою *Briens*, за переконанням інших дослідників, назва походить з албанської «*нутроці*», очищений шлунок молодого ягняти, начинений сиром. Лексема фіксується у польських джерелах XVII ст. як *bryndza*, в українських виявлено у XVIII ст. В етнології лексема *бринза* є символом бідності, звідси фразеологізм *бити бринзу* – нужденно жити [6, с. 6]. Словник за редакцією Б. Д. Грінченка номен *бриндза*, *бриндзя* фіксує у значенні солений овечий сир (Грінченко, т. 1, с. 176). У сучасній українській мові лексема функціонує зі значенням «сир з овечого молока» (СУМ, т. 1, с. 236).

У східнопадільських говірках лексема *'бринза* вживається місцевими жителями зі значенням 'сир з коров'ячого молока' (Тп, Жр, Лщ, Гр, Бт, Уг, Чй, Гнн). Лексема *бринза* широко функціонує у діалектах південно-західного та північного наріч. Зокрема, на позначення страви жителі окремих гуцульських говірок уживають давню назву *'бриндза*, *'бриндзя* (Закревська, с. 29), поліських – *брынза*, *брындза* [1, с. 371], буковинських – *бринза* (Борис), надсянські – *бриньдзі*, *бриндзу* [3, с. 70], у говорах Східної Словаччини *бринза* – «сир, який виготовляють з овечого молока за допомогою особливої закваски, виготовленої зі шлунку теляти або ягняти, що живиться виключно материнським молоком» [3, с. 70].

Широкою популярністю серед господинь користується кисломолочний продукт, приготовлений з топленого молока або з пряженого незбираного молока – *ряжанка* [6, с. 517], результат видозміни форми походить від псл. **ряженка*, пов'язаної з *рядити* 'приправляти'; за народною етимологією, наближеного до *п्राжити* (ЕСУМ, т. 5, с. 154). У східноподільських говірках на позначення топленого незбираного молока, заквашеного сметаною, вживають лексему *ражанка* (Уг, Чй, Жр, Снх, Гнн, Сч, Сн, Лщ, Ру, Тп, Зл, Окс, Клд, Гнн). Зафіксований варіант *ражанка* відображає типову східноподільську рису – диспалаталізований звук [р'].

В окремих досліджуваних говірках на позначення 'ряжанка, топлене незбиране молоко, заквашене сметаною' побутує номен *коло'туха* (Лк, Хм, Нс, Плн, Плс, Об, Крс, Клб, Клд, Рз, Крт, Окс). Лексема *коло'туха*, похідне від колотити, «розмішувати що-небудь рідке, каламутити», те саме, що *ряжанка* [ЕСУМ, 2, с. 523]. Лексема, очевидно, є вторинним найменуванням, оскільки у говірках (Мч, Йс, Кнл) її використовують на позначення пристрою для збирання сметани. Імовірно, розвиток семантики лексеми *коло'туха* у досліджуваних говірках відбувався так: «пристрій для виготовлення продукту» → «продукт». Лексеми *ражанка* і *коло'туха* зафіксовані у Словнику Б. Грінченка зі схожим значеннями '*ражанка* 'варенець, родь простокваши' (Грінченко, т. 4, с. 93), *коло'туха* 'ряжанка, искусственная сметана' (Грінченко, т. 2, с. 273). Лексема '*ражанка* відома у діалектному мовленні буковинців (Борис), жителів Східної Слобожанщини (Волошинова), *коло'туха* – жителям східностепових регіонів (Омельченко).

На позначення кисломолочних продуктів використовують питомі лексеми *сир*, *творог*, *сироватка*, *бринза*, *ряжанка*. Лексема *сир* входить до складу двослівних номінацій, в яких атрибутив передає ДО «смак»: *сир со'лод'мкий*, *сир 'кислий*, *сир со'лоний*, «стан»: *сир молодий*, *сир 'св'іжий*, «консистенцію страви»: *сир гу'стий*, *сир р'ідкий*, *сир р'іден'кий*, *сир м'який*, *сир се'л'редн'ий*, *сир су'хий*, «спосіб приготування»: *сир в'ід'жаний*, *сир в'ід'ідр'ітий*, *сир в'ід'уше'ний*, *сир в'ід'чавле'ний*, утворені за моделлю «іменник + дієприкметник», «іменник + прикметник». На позначення страв із сиру виявлено номінації *нал'існики з сиром*, *нал'існики з 'творогом*, *пир'іжки з сиром*, *сирна зап'іканка*, *творожн'і котлети*, *бринза*, *сирники*, *вареники*. Переважна більшість лексем – двослівні аналітичні найменування, утворені атрибутивним зв'язком, рідше – словосполучення, утворені за моделлю «іменник + прийменник + іменник».

Список обстежених населених пунктів:

Шм. – Шамраївка Сквирського р-ну Київської обл.; Йс. – Йосипівка; Мч. – Мечиславка, Ульяновського р-ну Кіровоградської обл.; Лк. – Лукашівка, Літинського р-ну Вінницької обл.; Хм. – Хомутинці, Калинівського р-ну Вінницької обл.; Тп. – Тополівка, Теплицького р-ну Вінницької обл.; Жр. – Журавка, Новоархангельського р-ну Кіровоградської обл.; Уг. – Угловата, Христинівського р-ну Черкаської обл.; Чй. – Чайківка, Христинівського р-ну Черкаської обл.; Пп. – Попудня, Монастирищенського р-ну Черкаської обл.; Нд. – Надлак, Новоархангельського р-ну Кіровоградської обл.; Окс. – Оксанино, Уманського р-ну Черкаської обл.; Дб. – Добра, Маньківського р-ну Черкаської обл.; Гнн. – Ганнівка, Новоархангельського р-ну Кіровоградської обл.; Лщ. – Ліщинівка, Рз. – Розсішки, Хр. – Христинівка, Сч. – Сичівка, Сн. – Синиця, Христинівського р-ну Черкаської обл.; СХ. – Скалівські Хутори, Снх. – Синюха, Трг. – Торговиця, Нд. – Надлак, Ск. – Скаліва, Ів. – Іванівка, Новоархангельського р-ну Кіровоградської обл.; Юр. – Юріївка, Добровеличківського р-ну Кіровоградської обл.; Рс. – Русалівка, Маньківський р-ну Черкаської обл.; Крт. – Крутогорб, Гайсинського р-ну Вінницької обл.; Кбр. – Кобринове, Тальнівського р-ну Черкаської обл.; Глм. – Гольма, Балтського р-ну Одеської обл.; Тр. – Тарасівка, Звенигородського р-ну Черкаської обл.; Плс. – Плоске, Об. – Обжиле Балтського р-ну Одеської обл.; Зл. – Заліське, Тальнівського р-ну Черкаської обл.; Крс. – Красногірка, Голованівського р-ну Кіровоградської обл.; Клд. – Колодисте. Уманського р-ну Черкаської обл.

Література:

1. Вештарт Г.Ф. Назвьежы. Лексика Палесся ў прасторы і часе. 1971. С. 89 – 142.
2. Воронин В. В. Пища и утварь. История культуры древней Руси. Домонгольский период (Материальная культура). М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 262–257.
3. Ганудель З. Народні страви і напої: Лексика українських говорів Східної Словаччини. Пряшів, 1987. 215 с. Бібліогр.: 159–161.
4. Грицак М. Скарби гуцульського говору: Росішка (Вівчарство у текстах). Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. 320 с.
5. Гоца Е. Назви їжі й кухонного начиння в українських карпатських говорах / відп. ред. І.В. Сабадош. Ужгород: Гражда, 2010. – 360 с.: іл.
6. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник–довідник. Київ: Довіра, 2006.
7. Історія української мови. Лексика і фразеологія / ред. кол.: В.М. Русанівський (гол.) та ін. Київ: Наук. думка, 1983. 743 с.
8. Мартынов В.В. Проблема славянского этногенеза и методы лингвогеографического изучения Припятского Полесья. Советское языкознание. 1965. № 4. С. 69–81.
9. Сумцов М.Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України / упоряд. М.М. Красиков. Харків: АТОС, 2008. 558 с.
10. Турчин Є. Назви їжі на Східному Поліссі. Львів: Українська академія друкарства, 2012. 347 с.
11. Яценко С. А. Назви продуктів харчування, страв і напоїв в українській мові XIV – XVII століть: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Інститут укр. мови НАН України. Київ. 2009. – 242с.

Список використаних джерел:

Аркушин – Аркушин Г. Словник західнополіських говірок: у 2 т. Луцьк: Вежа, 2000. Т. 1–2; **Борис** – Борис Л.М. Динаміка тематичної групи лексики їжі та напоїв у буковинських говірках: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Чернівецький нац. ун-т. Чернівці, 2015. 330 с.; **Волошинова** – Волошинова М.О. Динаміка традиційної предметної лексики в українських східнослов'янських говірках: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01. «Українська мова». Луганський нац. ун-т. Луганськ, 2014. 301 с.; **Грінченко** – Грінченко Б.Д. Словарь української мови: у 4 т. Київ, 1907– 1909.Т. 1 – 4; **Дзендзелівський** – Дзендзелівський Й. Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області УРСР (Лексика).Ужгород, 1958, 1960. Ч. I–II; **ЕСУМ** – Етимологічний словник української мови: у 7 т. / ред. кол. О.С. Мельничук (гол. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1982; **Загнітко** – Загнітко Н.Г. Назви їжі, напоїв у східностепових говірках Донеччини: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». Донецький нац. ун-т. Донецьк, 2011. 453 с.; **Закревська** – Гуцульські говірки: короткий слов. / відп. ред. Я. Закревська. Львів, 1997. 232 с.; **Лисенко** – Лисенко П.С. Словник поліських говорів. Київ: Наукова думка, 1974. 260 с.; **СУМ** – Словник української мови: у 11 т. / І.К. Білодід (гол. ред.) та ін. Київ: Наук. думка, 1970; **Матіїв** – Матіїв М.Д. Словник говірок Центральної Бойківщини. Київ–Сімферополь: Ната, 2013. 602 с.; **Омельченко** – Омельченко З.Л. Матеріали до словника східностепових українських говірок. Донецьк: ДонНУ, 2006. 114 с.; **Онишкевич** – Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок: у 2 ч. / Київ: Наук. думка, 1984. Ч. 1–2; **Піпаш** – Піпаш Ю., Галас Б. Матеріали до словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області). Ужгород, 2005. 266 с.; **Різник** – Різник В.П. Назви їжі та кухонного начиння в говірках надсянсько-наддністрянського суміжжя: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01. «Українська мова». Львівський нац. ун-т. Львів, 2016. 370 с.; **Шило** – Шило Г. Наддністрянський регіональний словник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. 288 с.

Анотація

**О. ОСКИРКО. НОМИНАЦІЯ КИСЛОМОЛОЧНИХ ПРОДУКТІВ
У СХІДНОПОДІЛЬСЬКИХ ГОВІРКАХ**

У статті проаналізовано назви кисломолочних продуктів, з'ясовано етимологію досліджуваних номенів, прослідковано лінгвогеографію поширення та ареалогію їх уживання, виявлено основні мотиваційні ознаки та способи творення, проведено лексичні паралелі з маніфестантами інших діалектних континуумів.

Ключові слова: лексико-семантична група, кисломолочні продукти, східноpodільські говірки, номінація, мотиваційні ознаки.

Анотация

**А. ОСКИРКО. НОМИНАЦИЯ КИСЛОМОЛОЧНЫХ ПРОДУКТОВ
В ВОСТОЧНОПОДОЛЬСКИХ ГОВОРАХ**

В статье проанализированы названия кисломолочных продуктов, выяснена этимология анализируемых номенов, прослежена лингвогеография распространения и ареалогия их употребления, выявлены основные мотивационные признаки и способы создания, проведены лексические параллели с манифестантами других диалектных континуумов.

Ключевые слова: лексико-семантическая группа, кисломолочные продукты, восточноподольские говоры, номинация, мотивационные признаки.

Summary

**O. OSKYRKO. NOMINATIONS OF SOUR-MILK PRODUCTS
IN EASTERN PODILLY DIALECTS**

The article represents the analysis of nominations of sour-milk products, identifies their etymology, traces the linguistic geographic spread and the usage range. It demonstrates the basic motivational signs and formation methods and shows lexical parallels between the manifestants of other dialect continuums.

Key words: lexico-semantic group, sour-milk products, eastern Podilly dialects, nomination, motivational signs.

*кандидат філологічних наук,
докторант кафедри української
літератури і компаративістики
Інституту філології
Київського університету імені
Бориса Грінченка*

У ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ: КОНЦЕПТ «УКРАЇНА» В ЕПІСТОЛЯРІЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Фундаментальні підходи у гуманітарному дискурсі визначають координати теоретико-методологічного простору літературознавчої науки. Сучасні дослідження епістолярію стикаються з необхідністю вирішення проблеми формування власних стратегій і практик, низкою гносеологічних питань, окресленням методологічної складової, адже специфіка гуманітаристики полягає не тільки у синтезі різноманітних методологічних підходів, але й у спробі подолати суперечності між поясненням і розумінням, створенні якісно нової парадигми у контексті логіки наукового пізнання. Сьогодні перспективними є дослідження, в яких здійснюється семіотичний підхід до вивчення об'єкту, зокрема епістолярію української інтелігенції, що і зумовлює актуальність запропонованої статті.

Розглядаючи різні концептуальні підходи до проблеми семіотики необхідно враховувати їх сполученість із суміжними науковими напрямками – філософським, соціологічним, соціально-психологічним тощо, але найперше треба зосередитись на багатогранності поняття «семіотика». Термін семіотика походить від грецького слова *σημείον* – «знак», яке вживалося при позначенні того, що тимчасово відсутнє і недоступне погляду. Поняття «семіотика» (*semiotic*) грецькі стоїкі запозичили з медицини, яка трактувала діагноз і прогноз як знакові процеси, саме тому її можна вважати наукою про знакові системи різної природи. Одним із перших термін «семіотика» ввів у науковий обіг англійський філософ Джон Локк у трактаті «Досвід про людський розум»; завдання науки про знакові системи, за визначенням ученого, полягає у розгляді природи знаків, «якими розум користується для розуміння речей або для передачі своїх знань іншим» [1, с. 695].

Загальні принципи семіотики як «науки про знаки» були сформовані одночасно і незалежно у роботах Ч. Пірса і Ф. де Соссюра на основі спостережень над природою мови, причому перший прагнув до створення особливого варіанту математичної логіки, а другий – до визначення предметної галузі різних знаків як об'єктів нової науки, яку він назвав семіологією. Спочатку термін «семіотика» використовувався для формальної, логіко-математичної субстанції, а змістова, предметна за європейською традицією іменувалася семіологією; пізніше обидві назви вживалися як синоніми. На інтегрований характер семіотики вказано у працях відомих науковців – Ч. Пірса [2], Ч. Морріса [3], Ф. де Соссюра [4], Р. Барта [5], У. Еко [6], Ю. Лотмана [7], Ю. Крістєвої [8] та ін. На нашу думку, епістолярій є особливою знаковою системою, в якій закладено інформацію, що потребує декодування. Мета статті – дешифрувати смислове наповнення листів, визначити відтінки, асоціації концепту «Україна» з погляду відображення реалій тогочасного суспільно-культурного життя, з'ясувати взаємозумовленість зафіксованих оцінок та особливостей національної ідентичності тогочасної інтелігенції.

Термін «концепт» входить до кількох гуманітарних терміносистем – когнітивної психології, лінгвістики, культурології, філософії, літературознавства та ін., проте його трактування містить спільне смислове навантаження. Отже, концепт – це одиниця ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (*lingua mentalis*), всієї картини світу, відображеної у людській психіці [9, с. 91-92]; акт «схоплювання» смислів речі (проблеми) в єдності мовного висловлювання [10]; це як би згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини [11, с. 40]; «об'єкт ідеального світу, що має ім'я і відображає культурно-зумовлене уявлення людини про світ» [12, с. 47]; об'єктивно існуюче у свідомості людини перцептивне-когнітивне-афективне утворення динамічного характеру на відміну від понять і значень як продуктів наукового опису (конструктивів) [13, с. 39]; «найзагальніша, максимально абстрагована, але конкретно репрезентована ідея (мовної) свідомості, що зазнала когнітивної обробки «предмета» у сукупності всіх валентних зв'язків, зазначених національно-культурним маркуванням», «свого роду згорнутий глибинний «сєнс предмета» [14, с. 268-269]; результат-замінник множини предметів одного й того ж виду, який узагальнює смислові ознаки, а не самі предмети [15, с. 267]. На думку С. Аскольдова-Алексєєва, ланцюжки концептів утворюють образні комунікативні системи, які характеризуються відкритістю та динамічністю [15, с. 268].

Творча спадщина інтелігенції кінця ХІХ – початку ХХ століть охоплює не тільки художні твори, але й глибинну епістолярну спадщину. Листування виступає не просто актом комунікації, способом передачі інформації, а й шляхом духовного спілкування на відстані. Лист слугує не лише засобом особистого спілкування, але й ознайомлення із суспільним життям, громадськими думками, настроями. Під час опрацювання листів означеного періоду збережено правопис, лексичні звороти, ідіости́ль авторської мови епістолярію, що дає змогу максимально відтворити та відчутти національні маркери.

І. Франко у листі до Е. Ожешко від 13 квітня 1886 року зазначав, що тогочасна інтелігенція прагнула розбудити любов до України, домагалась «практичної оборони інтересів народу на полі економічних і соціальних,

домагалось служби інтелігенції для інтересів робочого люду, у літературі реального зображення життя того люду і тої інтелігенції і ширення правдивої, розумної освіти між людом і інтелігенцією» [16, с. 57]. Увага творчої інтелігенції та її потенціал спрямовувались на здобуття права української мови і літератури на існування, тому природним постає питання культури читання українських книжок на селі. У листі від 1907 року Дмитро Загоруйко, вчитель народної школи із села Добровеличкова Херсонської губернії звертався до Бориса Грінченка з проханням підібрати українські книжки для дітей 10-14 років: «починаючи з Вашіх казок віршом і кончая збірничком для дітей «Вінок» і таких, як напр. «Мале та розумне» і др. там якіх самі знаєте. Буду Вам дуже і дуже вдячний» [17, 1 арк.].

Покоління українських діячів не сумнівалося щодо власної національної приналежності, тому максимально спрямовували творчі сили на удосконалення культурних конотацій. У листі від 25 квітня 1907 року Д. Загоруйко просить Бориса Грінченка подивитися його роботу під назвою «Завтра визнаю» і сказати чи за свою справу взявся: «Хтілось, знаєте, те, що думайтсья, на бомагу перенести, та не знаю, чи вдачно?» [18, 1 арк.]. Далі зазначено, що під час прочитання одразу видно «руку майстра», тому: «як будете критикувати, то не кажіть, пожалуста «старайтсья, може що й буде». Як робиш, то будь паном своєї роботи. А ні, то-ні. Як здатен чоловік до чого, то видко зразу. То Ви в кінці кінців скажіть прямо – чи за свое я взявся діло, чи ні? Чи добре написано, чи погано? А як «старайтсья – може що й вийде», то це буде похоже на жабу, що думала зрівнятися з волем. А я цього не хочу. Як не в свое я діло суну носа, то буду шукати другої роботи. Хоча писати й хочеться, но це може бути тільки проста претензія на якогось там писаку, бо їх тепер росплодилося не мало. Як тільки й я із цих дядів – то вірте – не буду пачкати бомаги [18, 1-2 арк.].

Особистість письменника яскраво віддзеркалює певний культурно-творчий контекст і саме тому він стає персонажем епохи, соціальне і духовне життя якої відтворюється в його долі. Цілком закономірним є прагнення тогочасної інтелігенції максимально відтворити маловідомі біографічні «прогалини» знакових постатей. Професор Р. Заклинський у листі до Бориса Грінченка від 5 лютого 1901 року повідомляє про підготовку до написання біографії Опанаса Марковича і звертається з проханням допомогти з'ясувати певні відомості, які ще не були надруковані: «Є часи про котрі нема нігде ані слова згадки. От прим. про побут его в Орлі, в Чернигові р 1852, в Києві (є дешо), в Немирові нема нічого. Здаєся, що про давніші часи позабували люди, але немирівські часи моглиби опистати его ученики бувші» [19, 1 арк.].

Листи засвідчують проблеми передруку автентичних українських творів, адже друкувалося дуже мало і не завжди якісно. У листі 1909 року М. Ішуніна писала до М. Грінченка: «Певно Ви маєте примірник «Козаків та турків» Драгоманова Просвітянське видання. Позичте нам для друкарні, бо ніде не можемо роздобути а Криничянське видання не хочемо давати в друк» [20, 1 арк.]. Як засвідчує лист М. Зімбальєвського до М. Грінченка, інтелігенція також вдавалася і до російськомовних видань, прагнучи навіть через «московську» мову розповсюджувати творчі доробки українських письменників: «Звертаюсь до Вас з великим проханням дозволити мені переложити на російську мову оповідання Вашого покійного чоловіка «Сам собі пан» в «Неделя Современного Слова», або в другому щотижневику з таким ще напрямком» [21, 1 арк.].

Серед масиву епістолярних текстів виокремлюються національно-культурні сентенції. У листі І. Зборовського до Б. Грінченка від 20 листопада 1906 року фокусується увага на спорудженні музею та пам'ятника Тарасу Шевченку. У розлогій формі І. Зборовський аргументує своє бачення уславлення національного поета: «мені здається, що Україна, ставляючи пам'ятника Шевченкові, повинна б залишити втопану стежку – ставити мідного чи инчого божка який не приносить ніякої реальної користи. Ім'я цієї великої людини треба б звязати з культурною інтситуцією, як радив відразу д. Левіцький, а щоб задоволити і «божкохвальців» перед будинком можна поставити постать поета. Це на мою думку був би національний пам'ятник і гроші б, замість витрачати на тисячі пуд бронзи (мертвої!) пішли б на живе діло. Кажу мертвої, бо щоб мати живого бронз. Шевченка треба талановитих різьбярів. А деж вони в нас?» [22, 1 арк.]. Далі у листі І. Зборовський зазначає, що деякі культурні діячі звернули увагу на пам'ятник Міцкевича як приклад, хоча «пам'ятник це дорогий і «голосний», але чого він варт – треба лишень подивитись на него. Він відповідає всім вимогам Варшавських перекупок і провінціальних гречкосіїв. Я б щиро радив людям, які порядкують цим святим громадським ділом, познайомитись з сумною історією пам'ятника Міцкевича. І звернути особливу увагу на голос який подавав в своїм часі один з кращих критиків і естетиків не лиш польської штуки – С. Віткевич (Всі слова його справдились!)» [22, 1 арк.].

Аналіз епістолярних рефлексій дозволяє стверджувати, що однією з центральних проблем для інтелігенції виступає духовний саморозвиток зокрема та освіченість людей у цілому. У листі від 20 липня 1906 року І. Зборовський повідомляє Б. Грінченку про намір дати дружині освіту, але лише самостійно і українською мовою – вона вже читає і пише, час братися до граматики, історії, географії, математики, природознавства: «Тай от звертаюся до Вас, будь ласка порадьте які потрібні підручники для початкової науки, де їх достать, а як Ваша ласка то дайте мені програму (розуміється не друковану а Вашу) раціональної науки. За це будем Вам обоє вдячні навіки, та шей при першій нагоді постараюсь набрати селянських дітей щоб і їх відразу навести на добру дорогу» [23, 1 арк.].

Концепт «Україна», що епістолярно репрезентований інтелігенцією, ретранслює світоглядно-національні позиції освічених людей того часу: низка листів наповнена фактами взаємодопомоги у розвитку «української» справи. Відомо, що Борис Грінченко укладав «Словарь української мови» і його соратники допомагали у цій справі. У листі від 20 липня 1906 року І. Зборовський пише до Б. Грінченка: «Повідомте чи не здадуться Вам де які рідко вживані слова до нового укр. словаря котрий редагуєте, бо маю невеличкий запас зібраних переважно в с. Кирничках, под. губ. болтевсь. Пов.» [23, 2 арк.]. У наступному листі І. Зборовський сповіщає Б. Грінченка, про те, що відповідно до вказівки окреслені слова він переписав і посилає, хоча впевнений, що даремно їх переписував,

адже всі вони десь вже відомі: «Будь ласка, як коли будете мати час – напишіть про се то буду знати чи варт і далі збирати чи залишити, і напишіть чи словарь є вже в продажу і де його можна дістати, бо без словаря дуже скрутно приходиться, а инчого не хтілося купувати, бо чув що цей найлучший зо всіх» [24, 1 арк.].

Наступні кореспонденції засвідчують важливість духовного розвитку людей на селі. І. Зборовський 12 жовтня 1906 року писав Б. Грінченку про бажання селян дізнатися якомога більше про форму землі, її «моделі»: «Отже було б дуже корисно шо б Комісія зхотіла видати недорогогі глобуси і географічні атласи. Я гадаю що це не так вже й дорого коштувало б, а без мап географічні книжки принесуть лишень пів користи. Чи не можна б робити глобусів із глини, означаючи частини світа відповідними поливами. Такий майстер як д. Каленик Масюк потрапив би це зробити і глобус коштував би 30-40 к.» [23, 1-2 арк.]. Далі знаходимо інформацію про створення видавничої комісії, тому І. Зборовський пропонує деякі уточнення щодо відділів, які на його думку обов'язкові для друку українських текстів: «у програмі бракує, на мою думку, важного відділу: 1) історії культури. Як раз я тепер лагоджу популярну історію культури і маю надію скінчити роботу до січня» [23, 2 арк.].

Своєрідність аналізованих листів оприявнює пошук національної ідентичності, листи привідкривають окремі проблемні аспекти тогочасного суспільства, а саме неосвіченість людей на селі. Полковник Г. Заяц у листі до Б. Грінченка від 23 лютого 1907 року пише про нагальну проблему просвіти на Волині, зазначає, що селяни цікавляться друкованим українським словом, але псевдо інтелігенція, на яку не бідне його містечко (лікар, слідчий, мировий посередник, два православних батюшки, писар, поліцаї та ін.), індиферентна до селянина: «Певне вона, посилаючись на такі аргументи, що «нічого не поделаіш с нашим темним мужиком» й народною читальню спонівічила так, що тільки й є у ній, що зверху таблиця з написом: «народная читальня», а у середині потрети Цара та Цариці» [25, 1 арк.]. Такі умови вразили Г. Зайця, тому він власноруч привіз сорок чисел «Ради» та декілька українських книжок: «Ви, Шановний Пане, неможите собі увияти, з якою цікавістю слухали мене земляки, (старе й мале) коли перед служенієм читав я ім: «Як жив нарід наш у старовину»» [25, 1 арк.]. Враховуючи такі обставини полковник звертається до Б. Грінченка з проханням розповісти про «Просвіту» у Києві, та як можна створити її філію, як можна «заложити» українську бібліотеку, та які книжки краще виписувати з «Просвіти» [25, 2 арк.].

Вдячним матеріалом для дешифрування національної приналежності концепту «Україна» є епістолярна спадщина представників інтелігенції кінця XIX – початку XX століть. Українська ментальність у листах постає як ретроспекція тогочасних ознак, характеристик, модусів, що оприявнюють соціальні конструювання реальності. Через «епістолярну арену» здійснюється рефлексія соціокультурної практики. Декодування епістол демонструє адресатні повідомлення та авторефлексії інтелігенції як окремої соціальної спільноти, що стала основною силою українського суспільно-культурного життя, творцем модерної національної ідентичності.

Література:

1. Локк Дж. Опыт о человеческом разуме. Избранные философские сочинения. Т. 1. М.: Соцэгиз, 1960. С. 695.
2. Pierce Ch. Logic as semiotic: the theory of signs. Semiotics. An introductory anthology. Ed. by R. Innis. Bloomington: Indiana university press, 1985. P. 1–23.
3. Morris Ch. Writings on the general theory of signs. The Hague, Paris: Mouton, 1971. 486 p.
4. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. К.: Основи, 1998. 324 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вст. ст. Г.К.Косиков. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
6. Eco U. A theory of semiotics. Bloomington: Indiana university press, 1976. IX. 354 p.
7. Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. 794 с.
8. Kristeva J. Essays in semiotics. The Hague: Mouton, 1971. X, 639 p.
9. Краткий словарь когнитивных терминов. Составители: Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. М.: Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. С. 91-92
10. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. М.: Мысль, 2000-2001. URL: <http://iph.ras.ru/elib/1510.html>. (Last accessed: 10.12.2017).
11. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 40.
12. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. [Пер. с англ. А.Д. Шмелева под ред. Т.В. Бульгиной]. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 47.
13. Залевская А.А. Психолінгвістический подход к проблеме концепта. Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж, 2001. С. 39.
14. Красных В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность?. М., 2003. С. 268-269
15. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово. С. А. Аскольдов-Алексеев. Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология. М., 1997. С. 267-268.
16. Франко І. лист до Е. Ожешко від 13 квітня 1886 р. Зібр. Творів: У 50 т. К., 1986. Т. 49. С. 57.
17. ІР НБУВ, ф. III спр. 38151, 1 арк.
18. ІР НБУВ, ф. III спр. 38152, 1-2 арк.
19. ІР НБУВ, ф. III спр. 38157, 1 арк.
20. ІР НБУВ, ф. III спр. III 42727, 1 арк.
21. ІР НБУВ, ф. III спр. III 42719, 1 арк.

22. IP НБУВ, ф. III спр. 38164, 1 арк.
23. IP НБУВ, ф. III спр. III 38167, 1-2 арк.
24. IP НБУВ, ф. III спр. III 38166, 1 арк.
25. IP НБУВ, ф. III спр. III 38163, 1-2 арк.

Анотація

**I. ПОГРЕБНЯК. У ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ: КОНЦЕПТ «УКРАЇНА»
В ЕПІСТОЛЯРІЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

У статті розглянуто концепт «Україна» як семиотичний знак, що містить певні коди. Досліджено, що епістолярій – особливий знаковий процес (семіозис), в якому знак фіксується і письмово засвідчується адресантом та декодується адресатом за допомогою спільного смислового поля, в якому вони перебувають. У запропонованій науковій розвідці декодовано листи представників тогочасної еліти, а саме Івана Франка, Дмитра Загорюлька, Романа Заклинського, Миколи Зімбалецького, Іполита Зборовського, Григорія Зайця та ін.

Ключові слова: семиотика, концепт, Україна, код, декодування, епістолярій, лист, інтелігенція

Аннотация

**II. ПОГРЕБНЯК. В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ: КОНЦЕПТ «УКРАИНА»
В ЭПИСТОЛЯРИИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ КОНЦА ХІХ – НАЧАЛА ХХ ВЕКОВ**

В статье рассмотрен концепт «Украина» как семиотический знак, содержащий определенные коды. Доказано, что эпистолярій – особый знаковый процесс (семиозис), в котором знак фиксируется и письменно удостоверяется адресантом и декодируется адресатом посредством совместного смыслового поля, в котором они находятся. В предлагаемом научном исследовании декодированы письма представителей тогдашней элиты, а именно Ивана Франка, Дмитрия Загорюлька, Романа Заклинского, Николая Зимбалецького, Иполита Зборовского, Григория Зайца и др.

Ключевые слова: семиотика, концепт, Украина, код, декодирование, эпистолярій, письмо, интеллигенция.

Summary

**I. POGREBNIAK. IN PURSUIT OF IDENTITY: THE CONCEPT «UKRAINE»
IN THE EPISTOLARY OF THE INTELLECTUALS OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES**

The article considers the concept «Ukraine» as a semiotic sign encompassing specific codes. It is proved that the epistolary is a distinctive sign process (semiosis) wherein a sign is recorded and identified by the addresser in writing and decoded by the addressee by virtue of the common notional field where they belong. The suggested scientific proving decodes letters of representatives of the elite of those days, namely I. Franko, Dmytro Zahorulko, Roman Zaklynskyi, Mykola Zimbalevskyi, Ipolyt Zborovskyyi, Hryhorii Zaiets, and others.

Key words: semiotics, concept, Ukraine, code, decoding, epistolary, letter, the intellectuals.

аспірант, викладач кафедри
української мови і літератури
Національного університету
«Острозька академія»

СТРУКТУРНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ЛЕКСИЧНИХ НОВОТВОРІВ ЮРІЯ ІЗДРИКА (НА МАТЕРІАЛІ «МЕРТВОГО ЩОДЕННИКА»)

Інноваційні лексико-семантичні процеси засвідчують динамізм і відкритість, постійний розвиток мовної системи. Доречним із цього приводу є міркування В. фон Гумбольдта: «У жодному разі не можна розглядати словниковий запас мови як готову, застиглу масу. Не кажучи вже про постійний процес утворення нових слів і словоформ, словниковий запас, допоки мова живе у мовленні народу, є продуктом словотвірної потенції, який розвивається й знову відтворюється» [3, с. 112]. Процес утворення нових слів став об'єктом зацікавлення багатьох мовознавців, зокрема Н. Адах, Г. Вокальчук, В. Герман, О. Жижомі, Ж. Колоїз, В. Максимчука, Г. Сюті й ін.

Типологію графічних словотвірних засобів та їхні семантичні властивості й роль у постмодерній прозі, зокрема, й у творчості Юрія Іздрика, вивчала С. Мельник. Л. Грицьких проілюструвала особливості функціонування полікомпонентних одиниць у сучасній українській літературній мові деякими прикладами з текстів Юрія Іздрика. Однак до сьогодні вивченню індивідуально-авторських лексичних новотворів (далі – АЛН) Юрія Іздрика на поетичному матеріалі «Мертвого щоденника» не присвячено окремих мовознавчих розвідок. Можливо, це пов'язано з тим, що вони не є визначальною рисою творчості письменника, однак разом з іншомовними запозиченнями, термінами й застарілими словами вони творять неповторний авторський ідіостиль.

Різномасштабне й комплексне вивчення процесів поповнення лексичного складу мови новими одиницями має не лише лінгвістичне, але й суспільно-історичне, культурно-пізнавальне значення. Дослідження АЛН сприяє вивченню конкретних питань лексикології, граматики, стилістики, а також становить значний інтерес для дериватології, теорії номінації, культури мови, врешті – для новітньої історії мови [2, с. 36].

Мета статті – здійснити аналіз структурно-стилістичних особливостей авторських лексичних новотворів Юрія Іздрика на поетичному матеріалі «Мертвого щоденника».

Серед причин створення АЛН А. Загнітко відзначає прагнення митців до змалювання нових оригінальних асоціацій, передачі раніше ніким не усвідомлюваних думок і почуттів. А також пов'язує словотворення з мовною особистістю письменника: «...чим більший креативний потенціал митця, чим загостреніше його суто лінгвістичне чуття слова... тим багатшою буде мова митця на ексклюзивні й ситуативно й психологічно вмотивовані поетичні неологізми» [4, с. 209]. О. Тимочко відзначає, що досліджуючи роль письменника в історії літературної мови, науковці встановлюють взаємозв'язки мовної особистості поета та лексикону його творів, визначають рівень впливу письменника на процес розвитку стилістичної системи мови [8].

Серед авторських лексичних новотворів, зафіксованих у творчому доробку Юрія Іздрика, близько 66% представлено іменниками. Очевидно, це пояснюється мовною потребою номінації насамперед нових предметів, реалій, явищ, понять, відчуттів тощо [1]. Дієслівні АЛН становлять близько 10%, прикметникові – 7%, а прислівникові – 5%. Неологізми-займенники (*не-я*), числівники (*чотир*), дієприкметники (*прокраплений*), частки (*дада*) й вигуки (*сукаблядь*) представлені поодинокими вкрапленнями.

Складно однозначно визначити частиномовну приналежність майже 7% АЛН. Наприклад, графосемантизм *кут...я*, вжитий у заголовку вірша, можна інтерпретувати кількома способами: 1) як іменник-назву обрядової каші з ячмінних або пшеничних зерен, яку вживають із солодкою підливою напередодні Різдва чи Водохреща. Підставою для такого прочитання можуть слугувати рядки: *мак / мед / горіхи / цукати / і зерна що не проростуть...* [6]; 2) як іменник зі значенням «коливо» – поминальна каша з пшениці чи рису з солодкою підливою: *...і вкотре на кару хто криво хто прямо / підємо задурно за так / а слідом за нами / посипляться в яму / горіхи / цукати / мак* [6]; 3) як поєднання іменника (суб'єкта) із займенником (предикатом), адже загальне тло вірша показує, що ліричний герой у безвиході, у глухому куті, з яким, можливо, себе й асоціює. Графосемантизм *мене/стрель* теж вирізняється неоднозначністю: 1) іменник на позначення поета-музиканта: *...ти не забудь лиш про свого поета і / руку не відпусти* [6]; 2) поєднання займенника (об'єкта) із дієсловом (предикатом) – у значенні «мене стріляй». Таке прочитання пов'язане з утомою ліричного героя від зовнішнього світу: *...задофіга вже цього колумбарія / прах – для землі, а не для ріки...* [6].

Характерною особливістю індивідуально-авторської словотворчості письменника є використання оказіоналізмів у назвах поезій (близько 33% усіх новотворів): *від-чай, гормонія, ерос-революція, іст(е)орія, киевемій, кобза-сансара, коло-сола, купалапапороть, любов-війна, нейро-air, недофілейний, час тушка* тощо. На нашу думку, цей прийом зорієнтований передусім на зацікавлення реципієнта в ознайомленні з віршем. Також Юрій Іздрик створює ефект певної таємничості, незвіданості, адже у самих текстах індивідуальні слова більше не використано. Таким чином письменник знімає будь-які рамки інтерпретації, створює певні лакуни, які читач повинен заповнити самостійно.

Яскравим прикладом структурного авторського лексичного новотвору є *гуьнуь*, граматичні категорії й семантику якого визначити вкрай складно. Однак, ґрунтуючись на тексті поезії, можемо припустити його зв'язок із сонцем, через призму якого ідентифікує себе ліричний герой, і яке є рушієм його життя: *...запускає в мені фотосинтез і венами гонить фреші / на невидимих оку частотах любовні строчить листи / і фотони його безсоромні іскри з мене викрешують / і стають ерогенними зони вічної мерзлоти...* [6].

Найбільш продуктивним у творенні АЛН є префіксально-суфіксальний різновид афіксального виду морфологічного способу словотвору, яким Юрій Іздрик послуговується під час створення оказіоналізмів-дієслів: *вибуквити, відбашилювати, вкурвити, зачекінитись* (від англ. *check in* – «реєструватися»), *пришизити* тощо. Вони допомагають передати динаміку, змалювати в уяві читача розвиток почуттів, відчуттів, емоційного стану ліричного героя, спонукають реципієнта до співпереживання.

Менш ефективним є суфіксальний різновид афіксального виду морфологічного способу словотвору. Особливу увагу привертають іменники, утворені додаванням зменшено-пестливих суфіксів (*метрик, міліметрик*), які у контексті набувають ніжно-сумного експресивного забарвлення: *...відріж нам ці кілометри / ці метрики і міліметрики / цей general motors electric / і інші свої електрики...* [6]. На нашу думку, ці АЛН належать до першого ступеня оказіональності, адже сконструйовані у цілковитій відповідності до дериваційних норм сучасної української літературної мови і є стандартними утвореннями, які, проте, ще не зафіксовано у загальномовних словниках.

Одним із найпродуктивніших способів творення іменників-оказіоналізмів є юкстапозиція (словоскладання). «Творення таких складних слів супроводжується процесом тісного зближення за семантикою двох компонентів і переростанням в одне слово» [7, с. 180]. У «Мертвому щоденнику» Юрія Іздрика виявляємо велику кількість оказіональних юкстапозитів (48% усіх іменникових новотворів), головна функція яких – називати одним словом ті явища, які у мові зазвичай пояснюються описово, за допомогою словосполучень чи більш складних синтаксичних утворень. Таким чином письменник вдається до економії мовних засобів і водночас створює яскраві й неповторні зорові образи.

Більшість подібних АЛН має двочленну структуру: *вікно-віза, гонитва-гониво, есемес-канонада, кульки-мульки, літо-тіло, ляльковод-геній, мама-вода, осінь-бабця, слово-сльоза, слово-тіло* тощо. У дібраних юкстапозитах пояснюваний іменник набуває оцінного значення від приєднаної до нього прикладки, яка посилює свіжість і небуденність висловлювання, створює оригінальний словесний образ. У «Мертвому щоденнику» переважають юкстапозити з постпозитивним щодо означуваного слова прикладковим компонентом.

Найбільшу лексико-семантичну групу оказіональних юкстапозитів становлять ті, прикладкові компоненти яких передають зовнішню, внутрішню чи асоціативну подібність явищ, предметів, істот тощо, наприклад: *...ти не фільтруєш слів-сліз / ти закриваєш контракт-пакт / і відкриваєш вікно-візу...; ...наше літо-слимак перевозить свій дім / у прозорій невидимій мушлі...; ...межи нас – мертво озеро-степ незорою вінниці...; ...ми щезаємо тихо як злітає пушинка з руки / але руки і ролі нити-пальці і пасма волосся / вже заплутались косо у косу і в розвилку вузлів...; ...всі у полоні в осені-бабці / в осені-старця...; ...яка завірюха тебе сюди занесла? / як сміло ховатись у сніг твоє пещене слово-тіло?* [6].

Також прикладка у складі оказіональних юкстапозитів підкреслює іронічність оповіді (*розчавлені медузи вичавлених цитрин / війна-аблепіха і – тіха-тіха*) / мовчать – не говорять шаманські гриби; *...поки йще ляльководи-генії / її [людину – І. Р.] не підвісять на волосині / поки ще кисень є у легенях / поки людина – йще людина...* [6]); вказує на тісний емоційний і тілесний зв'язок ліричного героя з означуванним словом (*...сама самота це / це мама-пінтма / це скалки відбитки відлуння кошмарів...; мама-вода розгортає обійми / хлопців війна забирає чергами...* [6]); характеризує художній образ через вид діяльності (*...я думав то – цирк а там – зоопарк / живуть усілякі почвари завгари / суккуби демони-гастарбайтери / байкери брейкери копірайтери...* [6]); надає позитивне емоційне забарвлення означуваному слову (*...ти ніколи не лишалася тою самою / ти завжди розпадалася на фрагменти / ти могла бути жінкою з косою / а могла бути жінкою-монументом...* [6]); акцентує на особливостях вдачі ліричного героя (*...бо я дріб'язковий / павук-клептоман я...* [6]) тощо.

У «Мертвому щоденнику» натрапляємо й на квазіномінації, що складаються з трьох або й шести компонентів. Подібні авторські лексичні новотвори здатні передавати інформацію у сконденсованій формі й часто утворені шляхом злиття сурядних словосполучень: *усі його бонуси-чеки-акції; ліпо-солодко-липко тонуть й в болоті логіки; на згині руки – рахунок-мобіла-пароль; бо радість у тому самому що й мудрість / «цукати/цикута/мак»* [6]. Специфіка цього способу полягає й у тому, що функцію твірної основи може виконувати ціле речення, а отримані у результаті злиття новотвори не завжди можна диференціювати за частиномовною приналежністю, як-от: *...не знаю кому і для чого це треба / по колу / по колу / (цесукаблядьпросто-пиздецькийсь) / по колу; ішов-жетепер – ні зірок ні орбіт / ні навіть – як кажуть – часу...* [6].

Для поезії Юрія Іздрика характерне вживання графосемантизмів, які, апелюючи до зору читача, стають засобом виділення назви вірша (*горе-скоп, гру-день, е-міграція, од-і-до, рулет-і-рулетка, транс-порт, з.л.о, про/це/сор*); створення звукових асоціацій завдяки «рубаному» ритму семантично влучно дібраної лексеми (*...і класно і страшно і смішно все / безгрішно безбаєнно без... / тілесно і кровно змішане / в метро-полі-тенах небес* [6]); підкреслення її емоційного навантаження (*...і мила розгорне для тебе / шатро аварійного неба / а все що для цього їй треба – / згадати забуте л.ю.б.л.ю.* [6]); увиразнення психічного стану ліричного героя (*...у келиху – мед*

/ у люльці – напас / і джаз в плейлисті / і кава у джезві / в крові – **тетра-гідро-ка-на-бі-нол...** [6]; акцентування на його втомі (*десь між людиною духом і звіром / межі знаннями інстинктами й вірою / так неприцільно – / то в нуль то в десятку... / майже в нікуди... / крап... / **крап-ка*** [6]); словесної гри з читачем (*кут...я, мене/стрель, ко(с)мічне, берег(ти), кло(у)н*).

На семасіологізацію зорових ознак мовних одиниць вказували ще свого часу І. Бодуен де Куртене й Г. Винокур. В. Істрін дійшов висновку, що «постійно зростаюча роль писемного мовлення у сучасному суспільстві й інтенсифікація його використання все частіше приводять нас до встановлення прямих зв'язків між образом писемного знаку і його значенням» [5, с. 155]. Поділяємо думку вчених-мовознавців про те, що елементи зовнішнього текстоформування є паралінгвістичними засобами писемної друкованої мови. У зв'язку з цим вважаємо, що графосемантизми, використані у «Мертвому щоденнику», є авторськими новотворами.

Семантичні АЛН не є характерними для ідіостилю письменника. У «Мертвому щоденнику» натрапляємо лише на один приклад такого слововживання. Так лексему *дзен* використано не у значенні однієї зі шкіл буддизму, а у значенні «дзенькіт»: *...і **дзен** комарів і зоот об'єктивів / і краплі на плитку / падають краплі / так методично / і так суб'єктивно...* [6].

Досить оригінальним є творення АЛН шляхом усічення голосних звуків. Наприклад, походження оказіоналізму *ткскзть* від російського «так сказать» відчитуємо на рівні тексту поезії: *...я забив сім болтів на дурну борню / за місцину під сонцем демонів / і спалилось інферно **ткскзть** на корню / демонтовані демони – де вони?* [6]. Таке графічне оформлення є свіжим і цікавим, адже, переосмисливши російнізм, автор увів його у контекст без використання іншомовного правопису.

Не менш цікавим є випадок заміщення жаргонізму «ху.ня» індивідуальним новотвором *ікс-ня*: *...а потім в тобі прокидається раптом / котресь із минулих загублених «я» / і наче телевізійний ікс-фактор / вмикається різна **ікс-ня**...* [6]. Також письменник вживає новотвори *пофік* і *фуй*. На нашу думку, він послуговується ними не з етичних міркувань, адже у багатьох поезіях можна натрапити на лайливу лексику, а для того, щоб забезпечити оригінальність, нешаблонність вислову.

Отож, наявність індивідуально-авторських новотворів у творчості Юрія Іздрика є хоча й не визначальною, але однією з характерних ознак його ідіостилю. Використання АЛН у назвах поезій, тяжіння до творення юкстапозитів і графосемантизмів, наявність оригінальних незувальних словотвірних моделей – усічення голосних звуків і заміщення сленгової лексики – є ефективними засобами впливу на свідомість читача, досягнення необхідного стилістичного ефекту, увиразнення зорових образів. Подальші наукові розвідки передбачають ґрунтовне вивчення функційного навантаження прикладкових конструкцій у прозових текстах Юрія Іздрика.

Література:

1. Бузько С.А. Оказіональні іменники в текстах української постмодерної прози (структурно-словотвірний аспект). Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Вип. 3. Кривий Ріг: КДПУ, 2009. С. 5–14. URL: <http://journal.kdpu.edu.ua/filstd/article/viewFile/758/677> (дата звернення 04.01.2018).
2. Вокальчук Г.М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект): монографія. Рівне: Перспектива, 2004. 524 с.
3. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию: пер. с нем. М.: Прогресс, 1984. 397 с.
4. Загнітко А.П. Естетичне навантаження оказіоналізмів у поезії В. Стуса. Лінгвістичні студії: збірник наукових праць. Вип. 8. Донецьк: ДонНУ, 2001. С. 208–216.
5. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посібник. К.: Знання, 2008. 423 с.
6. Мертвий щоденник. URL: <https://izdryk-y.livejournal.com/> (дата звернення 20.01.2018).
7. Сучасна українська літературна мова / М.Я. Плющ, С.П. Бевзенко, Н.Я. Грипас та ін.; за ред. М.Я. Плющ. К.: Вища школа, 2001. 430 с.
8. Тимочко О.Б. Особливості словникового представлення авторських новотворів у сучасній лексикографії. Наукові записки. Серія «Філологічна». Вип. 28. Острого: Видавництво НаУОА, 2012. С. 220–228.

Анотація

І. РАБЧУК. СТРУКТУРНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ЛЕКСИЧНИХ НОВОТВОРІВ ЮРІЯ ІЗДРИКА (НА МАТЕРІАЛІ «МЕРТВОГО ЩОДЕННИКА»)

У статті розглянуто особливості авторських лексичних новотворів Юрія Іздрика. Описано найбільш продуктивні способи творення оказіональних одиниць: префіксально-суфіксальний, суфіксальний, юкстапозицію (словоскладання), квазіномінацію, вживання графосемантизмів, усічення голосних звуків, заміщення сленгової лексики. Здійснено спробу оцінити стилістичну вмотивованість зафіксованих неолексичних засобів. З'ясовано, що наявність індивідуально-авторських новотворів у творчості Юрія Іздрика є хоча й не визначальною, але однією з характерних ознак його ідіостилю.

Ключові слова: авторський лексичний новотвір, спосіб словотвору, оказіоналізм, юкстапозит, прикладка, графосемантизм.

Аннотация

И. РАБЧУК. СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКИХ ЛЕКСИЧЕСКИХ НОВООБРАЗОВАНИЙ ЮРИЯ ИЗДРЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ «МЕРТВОГО ДНЕВНИКА»)

В статье рассматриваются особенности авторских лексических новообразований Юрия Издрыка. Описываются наиболее продуктивные способы создания окказиональных единиц: приставочно-суффиксальный, суффиксальный, юкстапозиция (словосложение), квазиноминация, употребление графосемантизмов, усечение гласных звуков, замещение сленговой лексики. Осуществляется попытка оценить стилистическую мотивированность зафиксированных неолексических средств. Акцентируется внимание на том, что наличие индивидуально-авторских новообразований в творчестве Юрия Издрыка является хотя и не определяющим, но одним из характерных признаков его идиостиля.

Ключевые слова: авторское лексическое новообразование, способ словообразования, окказионализм, юкстапозит, приложение, графосемантизм.

Summary

I. RABCHUK. STRUCTURAL AND STYLISTIC FEATURES OF AUTHOR'S LEXICAL INNOVATIONS OF YURIY IZDRYK (BASED ON THE MATERIAL OF "THE DEAD DIARY")

The article deals with the structural and stylistic features of author's lexical innovations of Yuriy Izdryk. This paper demonstrates the most productive methods of word-formation of nonce words: prefix-suffix, suffix, juxtaposition (word composition), quasinomination, the use of graphosemantisms, the truncation of vowels, and the replacement of slang. The study is an attempt to evaluate the stylistic motivation of the neolexical means found in the poetry. The article clarifies that the use of individual author's innovations is not defining but one of the peculiar features of Yuriy Izdryk's individual style.

Key words: author's lexical innovation, method of word-formation, nonce word, juxtaposite, apposition, graphosemantism.

здобувач кафедри української мови
та славістики
Бердянського державного
педагогічного університету

ГРАДАЦІЙНІ РЕЧЕННЯ ЯК СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНИЙ РІЗНОВИД СКЛАДНОСУРЯДНИХ КОНСТРУКЦІЙ

У лінгвістичній науці існують різні трактування градації як мовної категорії, її сутності, сфери функціонування та засобів вираження. Унаслідок аналізу мовознавчих словників та енциклопедій можемо зробити висновок, що здебільшого градацію розглядають як стилістичну фігуру мови.

Російський мовознавець А. Щербаков у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому явищу градації у сучасній російській мові, зазначає, що залежно від того, одиниці якого рівня використані за побудови градаційного ряду, можна виділити градацію фонетичну, лексичну (з її різновидами – гіпонімічною, антонімічною, синонімічною), словотворчу, морфологічну [20]. Проте поза увагою дослідника залишається синтаксичний рівень функціонування градаційних відношень.

Лінгвістична градація, основою якої постає градація логічна, представлена на всіх мовних рівнях. Хоч ця категорія давно перебуває у центрі уваги мовознавців як українських, так і зарубіжних, проте вивчення градаційної семантики у складних конструкціях є порівняно новим. В українській лінгвістиці градаційні складносурядні речення як окремий різновид уперше виокремив К. Герман [5]. Особливістю речень такого типу, на думку вченого, є перевага змісту другої предикативної частини над змістом першої. Мовознавець виокремив дві групи градаційних речень: конструкції з одnobічним зв'язком (предикативні частини поєднані з допомогою одиничними сполучниками) та конструкції з двобічним зв'язком (предикативні частини поєднані за допомогою парних сполучників) [5, с. 45–46]. У російському синтаксисі однією з перших виокремила градаційні складносурядні речення В. Белошарова. За характеристики їх як конструкцій закритої структури дослідниця виділила два різновиди – власне градаційні й підсилувальні (зі сполучником *да и*) [15, с. 744]. Суголосну думку щодо характеристики та різновидів складносурядних градаційних речень висловлює А. Загнітка [8, с. 352].

Узагальнений опис градаційних відношень між предикативними частинами складносурядного речення знаходимо у працях І. Вихованця, Г. Глушкової, А. Грищенко, А. Загнітка, М. Каранської, О. Пономаріва, І. Слинська, Н. Гуйванюк, М. Кобилянської, К. Шульжука та ін. Указуючи на широке функціонування градаційних сполучників та їхню участь у побудові різних за семантикою складносурядних конструкцій, мовознавці по-різному трактують такий тип речень. Деякі вчені не виділяють їх в окремий семантичний різновид. Наприклад, А. Грищенко називає досліджувані синтаксичні конструкції заперечно-протиставними з відтінком градаційного значення [19, с. 405]. Схоже трактування пропонує О. Мельничук, зараховуючи речення з градаційними сполучниками до протиставних і частково до приєднувальних [13, с. 199]. Відомі праці, в яких досліджувані конструкції трактовано як приєднувальні [11] або як зіставні [4; 10]. Г. Кустова розглядає градаційні відношення частково як різновид єднальних, а частково – протиставних (єднально-градаційні, протиставно-градаційні) [12, с. 223, с. 227]. Про наближення градаційної семантики до єднальної пише й Н. Валгіна [1, с. 282]. Як окремий синтаксичний різновид градаційні речення описують у своїх наукових розвідках І. Вихованець [3], Г. Глушкова [6], М. Каранська [9], Т. Спільник [17] та інші. Попри відносно тривале вивчення градації та градаційних конструкцій, сучасні синтаксичні праці засвідчують дискусійність багатьох питань, пов'язаних із нечіткістю у визначенні граматичного статусу градації та її семантико-синтаксичних ознак. Це зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета статті – узагальнити відомості про градаційні речення як окремий семантичний різновид складносурядних конструкцій, проаналізувати семантико-синтаксичну організацію досліджуваних речень, виявити додаткові семантичні відтінки, що можуть ускладнювати власне градацію.

Градація як домінанта семантико-синтаксичної організації речення реалізується у сучасній українській мові у складносурядних конструкціях, хоч градаційне значення може прослідковуватися і у складнопідрядних конструкціях, а також у складних ускладнених реченнях і у тексті. В основі градаційної семантики лежить кон'юнкція двох ситуацій та їх зіставлення або протиставлення за ступенем значущості. Повідомлення в одній предикативній частині складносурядної конструкції постає у тому чи іншому сенсі як більш важливе, значуще, переконливе порівняно з тією інформацією, про яку йде мова в іншій частині, наприклад: *І не лише існувати, а й контролювати кримінальний світ* (О. Вахній).

Автор повідомлення висловлює своє ставлення до сказаного, ураховуючи інтереси слухача. «Вербалізуючи факт співіснування двох ситуацій, мовець градує їх таким чином, що ситуація 1 виступає як початкова (нульова) точка відрахування, а ситуація 2 – як пропозиція з дещо іншим виявом стану речей. У такий спосіб відтворюється онтологія співіснування ситуацій шляхом акцентування їх різнозначності або рівнозначності у концептуальному світі мовця» [14, с. 146].

У градаційних конструкціях, порівняно з іншими складносурядними, простежується набагато тісніший зв'язок між семантико-синтаксичною організацією та комунікативною спрямованістю висловлення.

Значення градації базується на індивідуальному сприйнятті мовцем об'єктивної дійсності. Автор повідомлення виконує певне комунікативне завдання, розкриваючи важливу (на його погляд) інформацію. Тому за опису градаційних складносурядних конструкцій не можна не говорити про актуальне членування речення – комунікативно-синтаксичну категорію, яка спрямована у сферу мовлення. Перша предикативна частина складної синтаксичної одиниці такого типу є темою, а друга співвідноситься з ремою. Отже, інформація, зазначена у другій предикативній частині градаційного складносурядного речення, є його комунікативним ядром.

Головним критерієм градаційних відношень між предикативними частинами складносурядного речення, на думку Т. Спільник, є критерій необхідності та достатності: «спочатку, у першій предикативній частині, він (мовець – Н. Р.) подає зміст, необхідний для розуміння висловлення у цілому. Разом з тим цей зміст, з погляду мовця, хоча й містить необхідну інформацію, все ж не є достатнім для реалізації його задуму» [17, с. 57]. Водночас зазначимо, що інформація, яку додає автор повідомлення у другій предикативній частині, не є меншовартісною чи другорядною, а сприймається як функційно рівнозначна.

У синтаксисі виокремлення градаційного значення між однорідними членами речення у простій синтаксичній конструкції та між предикативними частинами у складній, пов'язане передусім з виокремленням градаційних сполучників у морфологічній системі сучасної української мови. Градаційні сполучникові засоби є двофункційними, оскільки постають показником градаційної семантики та її додаткових відтінків. Уносячи певні уточнення у характеристику градаційних сполучників, В. Белошапкова зазначає, що вони (разом з пояснювальними) мають набагато вужче диференційне значення порівняно з іншими семантичними. «Кожна з цих груп означає одне коло змістових відношень та включає ряд функційно однорідних сполучників, які певним чином співвіднесені між собою» [15, с. 743].

До семантичних градаційних сполучників зазвичай зараховують такі: *не лише ... а й, не лише ... але й, не лише ... а навіть, не лише ... а ще й, не просто ... а (й), не просто ... але й, не стільки ... скільки, не стільки ... як, не так ... як, не те що ... а (й), не те що ... але (й), не те що ... а навіть, не те щоб ... але, не тільки ... а й, не тільки ... але й, не тільки ... але навіть, не тільки ... а навіть, не тільки ... а ще й, не тільки ... ще й, як не ... то, якщо не ... то, як не ... то хоч (би), як не ... то хоча (б), якщо не ... то хоч (би), якщо не ... то хоча (б)*. Усі ці сполучники є парними, одна їхня частина стоїть перед першою предикативною частиною складносурядного речення, а інша – перед другою. «Розчленованість сполучника, розташування його компонентів у різних частинах речення тісно пов'язує ці частини в єдине ціле» [1, с. 282]. Парні градаційні сполучники вважають найбільш стійкими та цілісними у структурному та функційному планах.

Більшість мовознавців із-поміж репрезентантів градаційних відношень у складносурядному реченні, окрім перерахованих вище (власне градаційних), називають ще одну групу сполучних засобів – градаційно-приєднувальні сполучники [2; 7; 17]. Сюди зараховують *а й, але й, та й, ще й, а ще, а ще й, та ще, та ще й, більше того, до того ж, а до того ж, і до того ж, а ще до того, крім того, а крім того, а ще більше, та ще більше, а найбільше, навіть, і навіть, і то, а також, а то й*. Ці одиничні сполучники, на думку вчених, служать для оформлення градаційно-приєднувальних речень як різновиду градаційних. Ми не виокремлюємо градаційно-приєднувальні сполучники і відповідно складносурядні конструкції з аналогією назвою. Пояснимо свою думку.

Багато мовознавців, які звертаються до опису градаційних складносурядних речень, виокремлюють із-поміж них дві групи – власне градаційні та приєднувальні (або підсилювальні, посилювально-градаційні) [8; 15; 17]. Потракування другої групи конструкцій є суперечливим та неоднозначним. Ураховуючи комунікативний намір, автор висловлення буде його у своїй свідомості вже як градаційне поліпропозитивне та вкладає у повідомлення всі необхідні, на його думку, суб'єктивно-модальні значення. Тобто всі градаційні складносурядні речення є типовими, адже продумані та побудовані мовцем ще до моменту висловлення.

Приєднувальні конструкції не підпадають під таку характеристику; вони репрезентують зовсім інший тип складносурядних речень – специфічний. Зв'язок, який виникає між предикативними частинами такого речення, є непередбачуваним та необов'язковим, на відміну від власне градаційних конструкцій з тісним двобічним зв'язком, для якого характерними ознаками постають передбачуваність та обов'язковість. Уважаємо за потрібне відокремлювати приєднувальні складні синтаксичні одиниці від градаційних як специфічні від типових. Основною ознакою приєднувальних речень є додаткове повідомлення у другій предикативній частині, а градаційний відтінок у значенні є другорядним: *На цілий поверх один туалет, та й той аж у кінці коридора...* (О. Гончар). Тому й складні конструкції такого взірця точніше називати приєднувально-градаційними, а не градаційно-приєднувальними або градаційно-підсилювальними. Попри те, що у кінцевому результаті ми отримуємо схожі (не тождісні!) за семантикою синтаксичні конструкції, в яких реалізовано критерій необхідності/ достатності, проте за принципом побудови, комунікативним наміром вони значно відрізняються. Градаційні речення плановані відразу вже як поліпропозитивні, у той час як приєднувальні конструкції – як монопропозитивні. Комунікативна організація цих речень теж різна: оскільки, відповідно до принципу творення приєднувальної конструкції, автор повідомлення спочатку не планує у свідомості співвідносити дві ситуації об'єктивної дійсності, то він і не планує їх градувати, а отже, має зовсім інше комунікативне завдання.

Окрім сполучників, які виконують семантичну функцію, реченнєву структуру складносурядних конструкцій формує лексичне наповнення предикативних частин. Особливо це стосується градаційних речень: «саме лексика конкретизує загальну семантику цих речень як градаційних, внаслідок чого вони співвідносяться з різноманітними ситуаціями дійсності, відображуючи їх у своєрідний спосіб» [18, с. 157]. Деякі лексеми виконують

особливу акцентувальну функцію у градаційних конструкціях. Із-поміж таких допоміжних засобів реалізації градації на особливу увагу, на думку Т. Спільник, заслуговують слова *сам, весь, взагалі* [18, с. 160]. Найчастотнішою, як показав проаналізований фактичний матеріал, є лексема *сам* (сама, самі). У таких реченнях мова йде про чергове виконання суб'єктами певних дій або про самостійне виконання суб'єктом дії чи переживання ним певного стану: *І тому вам не лише ваші діти не вірять, а й ви самі починаєте сумніватися, а довгими безсонними ночами розмірковувати, що неправильно ви зробили у житті, що вам діти ставлять такі запитання?* (Л. Клименко).

Градаційні семантичні сполучники, а також лексичний склад предикативних частин слугує для точнішого вираження власне градації та її додаткових семантичних відтінків, якими іноді градаційні відношення можуть супроводжуватись:

- градаційно-протиставні: *Не тільки мій брат не продажний, а, навпаки, він у мене добрий і благородний хлопець* (з розмовного мовлення). Прислівник *навпаки* підсилює протиставне значення;
- градаційно-зіставні: *Бо не тільки металоя тіло, металоя й душа* (І. Багрянний);
- градаційно-компенсувальні: *Як не заплатить усієї суми, то хоча б отримаємо більше вихідних у цьому місяці* (З усного мовлення). У конструкціях такого зразка компенсується щонайменше порівняно з ідеальним, можливим;
- градаційно-допустові: *І не те що Трохим жалісний був, але чогось різонули його по серцю голодні й перелякані очі замурзаного малюка* (Д. Білий);
- градаційно-уточнювальні: *Не просто прийде до влади новий очільник, але й приведе він із собою нові порядки* (З усного мовлення);
- градаційно-причинові: *Не те щоб Сергій нічого не второпав, але він сушив голову над тим, як вийти з халепи* (І. Білик).

Попри наявність у градаційних складносурядних реченнях додаткових відтінків у значенні, семантика градації є основною, домінантною. Додаткові семантичні відтінки допомагають краще реалізувати критерій достатності висловлення.

Градаційним складносурядним реченням у формально-граматичному плані властиві закритість, негнучкість структури, наявність градаційних сполучників, фіксований порядок предикативних частин, між якими існує обов'язковий та передбачуваний тісний зв'язок. Зазвичай граматичні складники складносурядної конструкції такого взірця є формально однотипними. Хоч однією з основних структурних характеристик досліджуваних речень є його закритість, проте зрідка такі конструкції можуть зазнавати граматичного ускладнення. «Градаційні конструкції ускладненої синтаксичної структури відбивають пошук мовцем того змісту, який би забезпечив висловленню достатність. Будуючи таку конструкцію, мовець ніби разом зі слухачем поступово наближається до сутності повідомлюваного явища» [16, с. 117]. Прикладами такого ускладнення задля кращого забезпечення достатності висловлення є конструкції: *Не те що Ярослав їй подарунок не купив, а навіть він їй квітів не надіслав, а навіть дзвінка від нього не було* (З усного мовлення); *Не лише Галина нічого про той випадок не знала, не лише Богдан нічого не чув, а й ніхто з присутніх не був у курсі справи* (З усного мовлення). Як показують вище зазначені приклади, речення може ускладнюватись як за рахунок предикативних частин із першою частиною парного сполучника, так і за рахунок структурних складників із другим сполучниковим компонентом. Такі складні структури відзначаються більшою експресивною забарвленістю порівняно зі звичайними.

Градаційні складносурядні речення, на думку деяких мовознавців, мають ще один семантико-комунікативний параметр – напрям градаційної семантики. Зокрема про висхідний та спадний різновиди градації пише Т. Спільник у своєму дисертаційному дослідженні [17]. Не заперечуємо, що градація мовна, як і градація логічна, передбачає рух умовною шкалою. Оскільки за творення градаційної конструкції мовець спочатку поєднує дві співвіднесені ситуації об'єктивної дійсності, то нульовою точкою на шкалі градації умовно можна вважати єднальні відношення. Саме від них далі «рухається» автор повідомлення, визначаючи інформаційне навантаження кожної з пропозицій відповідно до критеріїв необхідності та достатності. Градація безпосередньо залежить від лексико-семантичної організації граматичних складників градаційної конструкції. Уже саме співвіднесення лексем у двох предикативних частинах може виражати градаційну семантику за кількісними або якісними ознаками. Проте говорити про спадну градацію не є доречним, оскільки саме поняття «спад» протирічить поняттю «градація». Для ілюстрування нашої думки розглянемо таке речення: *На флангах не було не лише доріг, а навіть стежок* (О. Гончар). Лексема *стежки* поза контекстом дійсно означає менш вартісне поняття, ніж лексема *дороги*. Проте ми повинні аналізувати семантику всієї градаційної конструкції. Загальне значення цього речення – наростання ознак: повідомлення про те, що не було навіть стежок, засвідчує найвищу міру ознаки – непрохідність. Тому характеризувати таку градацію як спадну не можна.

Отже, градаційні речення є самостійним семантико-синтаксичним різновидом складносурядних конструкцій, головним критерієм яких є необхідність та достатність інформації, зазначеної у предикативних частинах. До градаційних складносурядних речень належать такі синтаксичні конструкції, предикативні частини яких поєднані парними семантичними сполучниками – матеріальними виразниками градаційних семантико-синтаксичних відношень. Важливу роль у формуванні реченневої структури відіграє лексичне наповнення предикативних частин, що конкретизує семантику конструкції. Градація як домінантне семантико-синтаксичне відношення може бути ускладнена іншими змістовими відтінками: зіставленням, протиставленням, компенсацією, допуском, причиновістю, уточненням тощо.

Література:

1. Валгина Н.С. Современный русский язык. Синтаксис: учебник М.: Высш. шк., 2003. 416 с.
2. Веселына Г.С. Нові явища у функціонуванні сурядних сполучників в українській мові кінця ХХ–початку ХХІ ст.: монографія. Житомир: Видавництво ЖДУ, 2014. 159 с.
3. Вихованець І.Р. Теоретична морфологія української мови / За ред. І. Вихованця. К.: Унів. вид-во «Пulsари», 2004. 400 с.
4. Волох О.Т., Чемерисов М.Т., Чернов Є.І. Сучасна українська літературна мова. К.: Вища шк., 1976. 376 с.
5. Герман К.Ф. Структурно-семантичний аналіз складносурядних речень сучасної української літературної мови. Чернівці, 1973. 54 с.
6. Глушкова Г.М. Структурно-семантичні типи сурядності: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Донецьк, 1998. 184 с.
7. Городенська К.Г. Сполучники української літературної мови: монографія. К.: Інститут української мови; Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 208 с.
8. Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2001. 662 с.
9. Каранська М.У. Синтаксис сучасної української літературної мови: навч. посібник. К.: Либідь, 1995. 312 с.
10. Кулик Б.М. Курс сучасної української літературної мови. Синтаксис. К.: Радянська школа, 1965. 284 с.
11. Курс сучасної української літературної мови / за ред. Л.А. Булаховського. К.: Рад. школа, 1951. Том II: Синтаксис. 408 с.
12. Кустова Г.И. Синтаксис современного русского языка: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2005. 256 с.
13. Мельничук О.С. Развитие структуры слов'янського речення. К.: Наук. думка, 1966. 324 с.
14. Приходько А.М. Складносурядне речення в сучасній німецькій мові: монографія. Запоріжжя: ЗДУ, 2002. 292 с.
15. Современный русский язык: учеб. для филол. спец. ун-тов / В.А. Белошапкова, Е.А. Брызгунова, Е.А. Земская и др.; под ред. В.А. Белошапковой. М.: Высш. шк., 1989. 800 с.
16. Спільник Т.М. Вираження градації в структурі складних ускладнених речень та в тексті. Мова і культура. 2012. Вип. 15. С. 115–119.
17. Спільник Т.М. Градаційне відношення в структурі складних сполучникових конструкцій сучасної української мови: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Харків, 2004. 177 с.
18. Спільник Т.М. Особливості лексико-семантичного наповнення частин складного речення як чинник формування градаційного відношення. Мова і культура. 2013. Вип. 16. С. 156–162.
19. Сучасна українська літературна мова: синтаксис / за заг. ред. акад. АН УРСР І.К. Білодіда. К.: Наук. думка, 1972. 516 с.
20. Щербakov А.В. Градация как стилистическое явление современного русского литературного языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01. Кемерово, 2004. 20 с.

Анотація

Н. РУЛА. ГРАДАЦІЙНІ РЕЧЕННЯ ЯК СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНИЙ РІЗНОВИД СКЛАДНОСУРЯДНИХ КОНСТРУКЦІЙ

У статті систематизовано вчення про градацію як мовну категорію, узагальнено відомості щодо формально-граматичної, комунікативної та семантико-синтаксичної організації градаційних складносурядних речень. Акцентовано на функціях сполучників як основних репрезентантів градаційних семантико-синтаксичних відношень. Виокремлено додаткові семантичні відтінки, які можуть супроводжувати власне градацію: протиставлення, зіставлення, компенсацію, допустовість, уточнення. причину.

Ключові слова: складносурядне речення, градація, формально-граматична організація речення, семантико-синтаксичні відношення, семантичний сполучник.

Анотация

Н. РУЛА. ГРАДАЦИОННЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ КАК СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ СЛОЖНОСОЧИНЕННЫХ КОНСТРУКЦИЙ

В статье систематизированы знания о градации как языковой категории, уточнены сведения о формально-грамматической, коммуникативной и семантико-синтаксической организации градационных сложносочиненных предложений. Акцентировано на функциях союзов в качестве основных репрезентантов градационных семантико-синтаксических отношений. Выделены дополнительные семантические оттенки, которые могут сопровождать собственно градацию: противопоставление, сопоставление, компенсацию, уступку, уточнение. причину.

Ключевые слова: сложносочиненное предложение, градация, формально-грамматическая организация предложения, семантико-синтаксические отношения, семантический союз.

Summary

N. RULA. GRADATION SENTENCES AS SEMANTIC-SYNTACTICAL VARIETY OF COMPLEX CONSTRUCTIONS

Article presents systematization of study about gradation as a language notion, refines information about the formal-grammatical, communicative and semantic-syntactic formation of gradational complex sentences. Attention is focused on the conjunction functions as the main representatives of gradational semantic-syntactic relations. In the article it has been distinguished additional semantic hues that can accompany gradation itself. They are: contrast, comparison, compensation, assignment, clarification, cause.

Key words: compound sentence, gradation, formal-grammatical formation of the sentence, semantic-syntactic relations, semantic conjunction.

кандидат філологічних наук,
доцент,
докторант кафедри
української мови
Запорізького національного
університету

НАЗВИ РИС ХАРАКТЕРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ ХІ–ХІІІ СТОЛІТЬ

Досвід суспільства в пізнанні моральних якостей, рис характеру людини, як і будь-якого іншого фрагмента картини світу, закріплюється в мовних одиницях. Неослабний інтерес до вивчення номінацій сфери моралі, етики, психології можна пояснити не тільки їх високою соціальною значущістю, а й чималою складністю. У вітчизняних лінгвістичних працях найменування рис характеру не були об'єктом спеціального дослідження, проте частково розглядалися в роботах П. Білоусенка, С. Воропай, М. Жовнір, В. Ліпич, Н. Медведовської, О. Меркулової, В. Німчука, З. Піскозуб, Л. Полюги, Н. Томи та інших мовознавців, які аналізували абстрактну лексику. Сьогодні вивчення іменників, що позначають риси характеру людини, їх семантичних властивостей, словотвірної структури в діахронічному аспекті залишається необхідним для найбільш повного усвідомлення закономірностей розвитку лексико-словотвірної системи української мови. Це зумовлює актуальність розвідки.

У психології характер розуміють як цілісний і стійкий індивідуальний склад внутрішнього життя людини, який виявляється в окремих психічних актах і станах, а також її манерах, звичках, розумі й властивому особі колі емоційних хвилювань. Характер людини формує основу її поведінки і становить предмет вивчення характерології [6, с. 723].

У лексико-семантичній системі української мови назви рис характеру становлять одну з найважливіших і найскладніших категорій, що пов'язана з виявленням людиною власного внутрішнього світу й відображенням його в мовленні, вчинках, поведінці тощо. Згідно зі Словником української мови, характер – це «сукупність стійких психічних властивостей людини, її особистих рис, що виявляються в поведінці й діяльності; вдача» [5, с. 23]. Найменування рис характеру та їх зовнішнього вияву вчені зараховують до абстрактних іменників, які, хоча й виникли пізніше від слів із конкретним значенням, проте вже в праслов'янській мові утворювали розгалужену систему лексико-семантичних типів [4, с. 111]. У сучасній українській мові назви рис характеру, вдачі, нахилів людини становлять різноманітну в семантичному плані сукупність слів, які позначають негативні (*гординя, егоїзм, жадібність, жорстокість*) або позитивні (*доброта, альтруїзм, щедрість, милосердя, порядність*) якості. Ця група іменників представлена назвами, що відображають ставлення до людей, колективу, суспільства (*чужність, товарицькість, замкнутість, черствість, колективізм, індивідуалізм, грубість*); позначають придатність до праці, ставлення до робочого процесу (*нехлюйство, працьовитість, відповідальність, сумлінність, пасивність, активність*); указують на ставлення особи до речей, предметів (*охайність, дбайливість, недбалість, скрупульозність, обережність*); характеризують ставлення людини до самої себе (*егоцентризм, самокритичність, зарозумілість, марнославство, сором'язливість*) тощо. Отже, метою дослідження є аналіз семантичної та словотвірної структури іменників, які позначають якості, почуття людини, особливості її поведінки, вчинків і фіксуються пам'ятками української мови ХІ–ХІІІ ст.

В обстежених джерелах давньої русько-української мови спостерігається значна за обсягом група позитивних найменувань рис характеру, якостей, нахилів людини, наприклад: *м@жєствомі же и храборіствомі просл@ша ві странахї многах* (сер.ХІ/ХV СлЛ 40); *и мужєствомі крпнкомі показа"с#* (ХІІ/1425 ЛК 245); *и вс#кими добродітелми наполнені* (ХІІ/1425 ЛК 245); *благонраві~* (ХІ Ср І 100) «чеснота»; *благонравьство* (ХІ Ср І 100) «те саме»; *доблєсть* (1047 672); *безлоби~*, *безолоби~* (1073 68), пор. *беззлоба, безлоба* (1096 СлРЯ І 111) «лагідність, смиренність»; *благость* (1076 СДЯ І 205) «доброта, милосердя, милість»; *кротость* (1076 СлРЯ VIII 75) «лагідність, незлобність, покірність»; *доброта* (1076 СДЯ III 14); *великодушїе* (ХІ Ср І 234, СлРЯ II 65) «великодушність», пор. *веледуши~* (1226 Ср І 233); *благодуши~* (ХІ 97); *безбани~* (ХІІІ 49) «відсутність гидливості» (пор. *баня* (1237 СлРЯ І 70) «джерело, теплий мінеральний ключ, озеро; лазня; миття») тощо.

Окремі іменники позначають гарні вчинки, особливості поведінки людини, що характеризують її вдачу, наприклад: *благопослушани~* (1073 Ср І 101); *благочєсти~* (1073 109); *покорени~* (1076 СДЯ VII 44) «покірність, слухняність, смиренність»; *бєсхвалени~* (ХІ Ср І 79) «скромність»; *бєздєрзнєвени~* (ХІ 56) «відсутність зухвалості»; *богобо"знєство* (бл. 1100 129); *попора* (ХІІ–ХІІІ СДЯ VII 44) «покірність» тощо.

Назви позитивних відчуттів і пов'язаних із ними ознак і станів, які безпосередньо співвідносяться з характером людини, представлені такими лексемами: *колико бо соблюді по млѣти своєи* (поч.ХІ/1377 Повч 30), *милость* (СДЯ IV 530) «милість, милосердя» (1076), «жалість, співчуття» (ХІІ); *на сихї гора"вєси"еть блїдть бжє"ь* (ХІІ ПВЛ 159); *небоязнь* (1073 СлРЯ XI 21) «відсутність страху, відчуття безкарності»; *бєспєчали~* (1073 Ср І 74) «безтурботність»; *бєстрасти~* (1073 77); *бєстраши~* (ХІ 77) «те саме»; *безбо"знєство* (бл. 1100 50), *безбоязньство* (СлРЯ І 94) «безстрашність»; *бєспєчалиє* (ХІІ/ХVІІ 159) «відсутність життєвих турбот, засмучень, безтурботність»; *небоязньство* (ХІІ/ХІV СлРЯ XI 21) «відсутність обережності, безстрашність»; *ласка* (ХІІ СДЯ IV 389) «доброта, милість, ласкавість»; *бєзгнєви~* (1296 Ср І 53) «відсутність гніву, смиренність» тощо. Іменники цієї

групи не лише позначають позитивні почуття, а частіше вказують на відсутність негативних рис у характері людини, що зумовлюється й відповідною словотвірною структурою таких найменувань.

Негативні риси, особливості поведінки людини представлені в обстежених джерелах XI–XIII ст. такими іменниками: *лїнoсть* *бо всему мїти* (поч. XI/1377 Повч 33), пор. *лїнoсть* (1076 СДЯ IV 455) «байдужість»; *гладьство* (1047 Ср I 518) «жадібність, нестриманість»; *безстуди*~ (1076 77) «безсоромність»; *вседїїство* (1096 СлРЯ III 119) «підступність»; *изрокъ, издрокъ* (1097 VI 205) «порок, вада»; *жестота* (XI XXI 98) «суворість, жорстокість»; *двoдуши*~ (XI Ср I 639) «лукавство»; *велеядение, велеядие* (XI/XIII–XIV СлРЯ II 61) «непомірність у споживанні їжі»; *любовластие* (XI VIII 329) «властолюбство»; *лютонравие* (XI/XVI 347) «жорстокий, суворий норв»; *двогсли*~ (бл. 1100 Ср I 641) «лукавство»; *вїтїлїни*~ (XII 497) «балакучість» (від *вїти* «красномовство»); *высокомыслие* (XII/XIV СлРЯ III 253) «гордість, погорда», пор. *вышеумье* (XIII/XIV–XV 277) «те саме»; *злoкoзньство* (XII/XV VI 25) «підступи, підступність, хитрощі»; *злонравие, зьлонравие* (XII–XIII 27) «схильність до зла, поганий характер»; *злочиние* (XIII/XVI–XVII 36) «погані дії, вчинки» та ін.

Негативні внутрішні почуття, які зумовлюють і відповідні риси характеру людини, за нашими спостереженнями, в давній русько-українській мові XI–XIII ст. передавали такі найменування: *оутрьни бо дїнь собою печеть с# дївл-ть бо дїї и злоба сво* (1144 ГЄ 181), пор. *зьлoбство, злoбьство* (1096 СлРЯ VI 18) «злостивість», пор. також *злoбь, зьлoбь* (XII–XIII 18) «злоба»; *лютoсть* (1076 СДЯ IV 486) «злоба, жорстокість, лють»; *боуди же слово ваше еи еи и ни ни лише~ бо сею ^ непрїзни ~сть* (1144 ГЄ 177) тощо.

Почуття гордості, пихатості, самозакоханості позначалися в мові аналізованого періоду, за нашими даними, такими найменуваннями: *и на тїццеславїе сїклан#с#* (сер. XI/XV СлЛ 40); *гьрдїни*~ (XII СДЯ II 410) «гордість, пихатість», пор. *и прихаша с великою гордїнею* (XIII ЛГВ 339), *гїрдїни, гордїни, гїрдїни* (XI Ср I 614) «те саме»; *гїрдoсть, гордoсть, гїрдoсть* (XI 613) «гордість, хвастливість» та ін.

Окремі найменування, зафіксовані в пам'ятках давньої русько-української мови, на наш погляд, могли позначати особливості інтелекту й водночас характеризувати (з позитивного чи негативного боку) поведінку людини, її вдачу, наприклад: *прїмдрoсть дана" ~моу* (1144 ГЄ 186); *богоразуми*~ (1073 Ср I 134); *беслови*~ (1073 74) «нерозумність, відсутність розуму»; *благоразуми*~ (бл. 1100 102); *великоумие, великоумство* (XI СлРЯ II 68) «мудрість, велич думки»; *грубoсть* (XI Ср I 598) «невїгластво»; *безуми*~ (XI 63) «нестача або слабкість розуму»; *всокомудри*~ (XI 451); *безмудри*~ (XI 59) «дурість, нерозумність»; *безразуми*~, *безразуми*~ (XI 63) «те саме»; *безумство* (до 1200 64); *лудoсть* (XII–XIV СлРЯ VIII 293) «дурість» (пор. *лудий* «дурний») тощо.

Дериваційна структура назв рис характеру та їх зовнішнього вияву цього періоду відзначається неоднорідністю. В українській мові XI–XIII ст. поряд із непохідними найменуваннями функціонували іменники, утворені переважно суфіксальним способом, часто також трапляються композитно-суфіксальні й конфіксальні деривати з аналізованою семантикою.

Найпоширенішу групу найменувань становлять **відприкметникові** похідні, які творяться переважно за допомогою формантів **-oсть, -oт(а)**.

Продуктивним виявився лексико-словотвірний тип іменників на позначення рис характеру, особливостей вдачі людини із суфіксом **-oсть/-їсть**: *благoсть* (1076 СДЯ I 205); *гьрдoсть* (1076 II 408); *жалoсть* (1076 III 232) від *жаль*; *кротoсть* (1076 СлРЯ VIII 75); *лїнoсть* (1076 СДЯ IV 455); *лютoсть* (1076 СлРЯ VIII 347); *лудoсть* (XII–XIV 293); *милoсть* (1076 СДЯ IV 530); *грубoсть* (XI Ср I 598); *дьрзoсть* (XII СДЯ III 146) «сміливість, рішучість», пор. *дьрзнoсть* (XIV 144) «те саме» тощо.

Схожу функцію виконував формант **-oт(а)**, який був активним і продуктивним уже в праслов'янській мові, де утворював переважно абстракти [1, с. 46], у давній русько-українській мові XI–XIII ст. цей суфікс, за нашими спостереженнями, поступово втрачає продуктивність, наприклад: *бoдрoтa* (XI/XVII СлРЯ I 269); *дoбрoтa* (1076 СДЯ III 14); *жестoтa* (XI СлРЯ XXI 98); *приснoтa* (XI XX 21) «щирість».

Майже не живаються іменники з розгляданим значенням на **-гнь**: *гїрдїни, гордїни, гїрдїни* (XI Ср I 614) від *гордїи*.

Натомість з'являються раніше не зафіксовані деривати з аналізованою семантикою на **-ьств(o)**: *искрьньство* (XI/XIII–XIV СДЯ III 170) «щирість, щиросердість»; *кисельство, кысільство* (XII СлРЯ VII 137).

Девербативи становлять у давній русько-українській мові невелику за обсягом, проте виразно окреслену групу іменників переважно на позначення вчинків, поведінки, що характеризують вдачу людини.

Матеріально не виражений формант спостерігається в словотвірній структурі таких іменників: *ласка* (XII СДЯ IV 389); *покоpa* (XII–XIII VII 44) від *покоритися* тощо.

Лексико-словотвірний тип на **-и**~, **-ни**~ виявляє продуктивність у давній русько-українській мові XI–XIII ст.: *весели*~ (1076 СДЯ I 394); *покорени*~ (1076 VII 44); *блажени*~ (XI/XIII–XIV I 222); *благодарени*~ (XII 176); *благодари*~ (XII 177); *гpоущени*~ (XII–XIII II 396); *гьрдїни*~ (XII 410); *люблени*~ (XII IV 466) «любов, прихильність, милість»; *пожалени*~ (1296 VI 562) «співчуття, милосердя» тощо.

Відіменникові найменування назв рис характеру та їх зовнішнього вияву трапляються, за нашими даними, значно рідше.

В українській мові XI–XIII ст. поступово набуває продуктивності лексико-словотвірний тип десубстантивів із суфіксом **-ьств(o)**, властивим абстрактним іменникам, наприклад: *гладьство* (1047 Ср I 518) від *гладї*; *зьлoбство, злoбьство* (1096 СлРЯ VI 18) від *зілоба*; *храборїство* (сер. XI/XV СлЛ 40); *моужьство* (XII СДЯ V 41) «мужність, доблесть».

Дуже поширеними в давній руськоукраїнській мові XI–XIII ст. виявилися відіменникові назви рис характеру, вдачі, поведінки людини, у словотвірній структурі яких виділяються конфікси з другим компонентом **-и~**, рідше – **-ств(о)**. На відсутність в істоти певних почуттів указують переважно похідні з першим компонентом форманта **без-/бес-**, наприклад: *беслови~* (1073 Ср I 74); *беспечали~* (1073 74); *беззлюби~* (1076 СДЯ I 122) «незлюбивість»; *безстоуди~* (1076 141) «безсоромність», пор. *бесстудие* (XII/XIII СлРЯ I 173) «те саме»; *безуми~* (XI Ср I 63); *бездързновени~* (XI 56) «відсутність зухвалості»; *безстраши~* (XI Ср I 77, СДЯ I 140) «безстрашність»; *бесхвалени~* (XI Ср I 79); *безумьство* (до 1200 64); *безбоязньство* (XII СлРЯ I 94); *безпечальство* (XII–XIII СДЯ I 133) «невзворушність, безпристрасність»; *безоупъваньство* (XII–XIII 146) «відсутність надії, безнадійність»; *безгнѣви~* (1296 СДЯ I 114, Ср I 53) «відсутність гніву, беззлобність»; *безмилосърди~* (1296 СДЯ I 126) «жорстокість»; *безстрасти~* (XIII 139) «невзворушність, безпристрасність»; *бессрамие* (XIII/1477 СлРЯ I 171) «безсоромність»; *безбани~* (XIII Ср I 49); *бескваси~* (XIII 72) «моральна чистота», пор. *квасъ* «хмільний напій; те, що роз'їдає, кислота, кислий смак» тощо.

Окремі найменування рис характеру та їх зовнішнього вияву давньої русько-української мови XI–XIII ст. утворені, на наш погляд, переважно від іменникових і дієслівних основ за допомогою конфікса з першим компонентом **не-**. Такі похідні «характеризуються запереченням (невиконанням) названої мотивувальним словом дії» [3, с. 63], наприклад: *немилосърди~* (1076 СДЯ V 300) «відсутність милосердя, жорстокість» (від *милосърди*); *невоздержание* (1076 237) «нестриманість, непомірність» (*воздержати*); *непоболъние* (XI СлРЯ XI 213) «безсердечність, черствість» (*поболъти*); *небо"ни~* (XII–XIII СДЯ V 229) «відсутність благоговіння перед Богом» від *бо"ти(ся)*; *невъзхотѣни~* (1296 238) «небажання» (*возхотѣти*); *незълоба* (1296 276) «покірність, беззлобність» (від *злги* або префіксальне утворення від *зълоба*) тощо.

У праслов'янській мові не траплялися назви рис характеру, утворені композитно-суфіксальним способом [4], проте такі деривати властиві мові пізнішого періоду. В XI ст. поширеними виявилися деривати на **-и~**, **-ств(о)**, наприклад: *богоразуми~* (1073 Ср I 134); *благочѣсти~* (1073 109); *благопослушани~* (1073 101); *хотѣславие* (1073 III 1390) «пиха, марнолюбство»; *славохоти~* (1076 407) «зарозумілість»; *добросърди~* (1076 13) «сердечність, доброзичливість»; *милосърди~* (1076 СДЯ IV 532) «милосердя, співчуття»; *вседѣйство* (1096 СлРЯ III 119) «підступність»; *благодуши~* (XI Ср I 97); *благонрави~* (XI 100); *жестосърди~* (XI/XIII–XIV СДЯ III 252) «жорстокість»; *истиньнолюби~* (XI/XIII–XIV IV 172) «любов до істини, правди»; *любослави~* (XI/XIII–XIV 474) «любов до слави, честолюбство»; *лютонравие* (XI/XVI СлРЯ VIII 347) «жорстокий, суворий норав»; *любовластие* (XI 329) «властолюбство»; *великодушие* (XI II 65) «великодушність»; *всокомудри~* (XI Ср I 451); *дводуши~* (XI 639) тощо.

Більше таких похідних спостерігається у XII ст.: *богоразуми~* (бл. 1100 Ср I 102); *двомгли~* (бл. 1100 641); *благодуши~* (XII СДЯ I 182) «спокій, радість»; *благомоужьство* (XII 190) «мужність, хоробрість»; *богобо"зньство* (XII 253) «богобоязливість, побожність»; *бѣсобо"ни~* (XII 365) «боязнь бісів, забобонний страх»; *добродоуши~* (XII II 483); *высокомыслие* (XII/XIV СлРЯ III 253) «гордість, погорда»; *злонравие, зълонравие* (XII–XIII VI 27) «схильність до зла, поганий характер» тощо.

У наступні періоди розвитку української мови цей лексико-словотвірний тип продовжує поповнюватися новотворами, наприклад: *бозолышьство* (1296 СДЯ I 258) «жорстокість»; *любосласти~* (1296 IV 474) «любов до задоволень» тощо. Більш детально іменники цього типу проаналізувала в монографічному дослідженні композитно-суфіксальної деривації іменників В. Ліпич [2].

Отже, у давній русько-українській мові XI–XIII ст. спостерігається велика кількість абстрактних іменників на позначення особливостей характеру, вдачі людини. У цей період відбувалися активні процеси формування лексико-словотвірних типів іменників з такою семантикою. Обстежені джерела фіксують переважно відприкметникові похідні на позначення рис характеру із суфіксами **-ость**, **-от(а)** (*доброта, благость, жалость, жестота*). Девербативи трапляються рідше. Це здебільшого нульсуфіксальні іменники (*покора*) та структури на **-и~** (*блаженни~*). Відіменникові суфіксальні похідні з аналізованою семантикою – це переважно деривати на **-ьств(о)** (*моужьство*), проте серед конфіксальних і композитно-суфіксальних похідних найбільш поширені саме десубстантиви (*безбоязньство, благодуши~, милосърди~*). Уже на цьому етапі історичного розвитку української мови виразно окреслилася група іменників на позначення внутрішнього світу людини, що мала чітко виражену семантику й визначений набір словотворчих засобів.

Література:

1. Іншакова І.О. Походження форманта -ота (-ета) та його функції в праслов'янській мові / Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. 2015. Вип. 12. С. 39–46.
2. Ліпич В.М. Нариси з історії українського словотворення (композитно-суфіксальна деривація іменників української мови XI–XVIII ст.): монографія. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2007. 158 с.
3. Нариси з історії українського словотворення (іменникові конфікси) / П.І. Білоусенко, І.О. Іншакова, К.А. Качайло, О.В. Меркулова, Л.М. Стовбур. Запоріжжя – Кривий Ріг: ТОВ «ЛПКС» ЛТД, 2010. 480 с.
4. Сіроштан Т.В. Іменники з абстрактним значенням у лексичній системі праслов'янської мови / Знакові величини у формуванні лінгвального образу світу українців: монографія. Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2017. С. 91–111.
5. Словник української мови: в 11 т. / уклад. І.К. Білодід та ін. Київ: Наукова думка, 1970–1980. Т. 11.
6. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. Москва: Сов. энциклопедия, 1989. 815 с.

Перелік скорочень назв джерел:

ГЄ Галицьке (Крилоське) Євангеліє 1144 року Німчук В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст. Житомир: «Полісся», 2015. С. 174–193.

ЛГВ Галицько-Волинський літопис XIII ст. за Іпатіївським списком близько 1425 року Німчук В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст. Житомир: «Полісся», 2015. С. 335–346.

ЛК Київський літопис XII ст. за Іпатіївським списком близько 1425 року Німчук В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст. Житомир: «Полісся», 2015. С. 236–247.

ПВЛ «Повість временних літ» початку XII ст. за списком Лаврентіївського літопису 1377 року Німчук В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст. Житомир: «Полісся», 2015. С. 158–168.

Повч «Повчання» Володимира Мономаха початку XI ст. у списку 1377 року Німчук В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст. Житомир: «Полісся», 2015. С. 30–35.

СДЯ Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.) / гл. ред. Р.И. Аванесов. Москва: Русский язык, 1998–2008. Т. 1–7.

СЛЛ «Слово о законі і благодаті» митрополита київського Іларіона середини XI ст. у списку XV ст. Німчук В. Хрестоматія з історії української мови X–XIII ст. Житомир: «Полісся», 2015. С. 39–45.

СРЯ Словарь русского языка XI–XVII вв. Москва: Наука, 1975–2008. Вып. 1–28.

Ср Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Санкт-Петербург, 1893–1912. Т. 1–3.

Анотація

T. СИРОШТАН. НАЗВИ РИС ХАРАКТЕРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ XI–XIII СТОЛІТЬ

У статті на широкому фактичному матеріалі давньої русько-української мови XI–XIII століть простежується історія тематичної групи назв рис характеру людини, визначаються особливості семантики таких іменників, розглядається словотвірна структура похідних лексем.

Ключові слова: назви рис характеру, лексико-словотвірний тип, словотвірна структура, формант, давня русько-українська мова.

Аннотация

T. СЕРОШТАН. НАЗВАНИЯ ЧЕРТ ХАРАКТЕРА В УКРАИНСКОМ ЯЗЫКЕ XI–XIII ВЕКОВ

В статье на широком фактическом материале древнего русско-украинского языка XI–XIII веков прослеживается история тематической группы названий черт характера человека, определяются особенности семантики таких существительных, рассматривается словообразовательная структура производных лексем.

Ключевые слова: названия черт характера, лексико-словообразовательный тип, словообразовательная структура, формант, древний русско-украинский язык.

Summary

T. SIROSHTAN. THE NAMES OF CHARACTER TRAITS IN UKRAINIAN LANGUAGE OF THE 11th–13th CENTURIES

In the article the history of the thematic group of the names of human traits is traced, the peculiarities of the semantics of such nouns are determined, and the derivational structure of derived lexemes is considered on the broad factual material of the Ancient Russian-Ukrainian language of the 11th–13th centuries.

Key words: names of character traits, lexical word-forming type, word-forming structure, formant, Ancient (Old) Russian-Ukrainian language.

аспірант
Інституту філології
Київського національного
університету
імені Тараса Шевченка

СТРОФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ 1990–2010 РОКІВ

Мета статті полягає в з'ясуванні особливостей функціонування й розвитку лірики кін. 1990-х – поч. 2010-х років в аспекті строфіки.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- провести віршознавчий аналіз ліричних поетичних творів сучасних українських авторів в аспекті строфіки;
- виокремити найпопулярніші строфічні форми сучасної лірики;
- виявити основні тенденції розвитку строфіки в українській ліриці означеного періоду.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці українських і зарубіжних учених. У наш час науковцями не створено єдиного тлумачення понять «строфа», «строфотворчість». Зокрема, І. Качуровський уважав, що строфа – це «закінчена у фонічному відношенні віршова сполука» [11, с. 18]. Він виділяв п'ять ознак, за якими доцільно «виділяти» строфу: 1) клаузула, 2) рима, 3) розмір, 4) синтаксична завершеність мовного періоду, 5) літературний канон (традиційно-умовна ознака) [11, с. 20].

Визначення «строфи», вміщене в Літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Ю. Ковалева, є дотичним до поглядів І. Качуровського. Так, поняття «строфа» трактується як «фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у віршовому творі, об'єднана здебільшого спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілістю, відмежована від аналогічних сполук помітною паузою та ін. чинниками (закінчення римованого ряду, відносна змістова завершеність тощо)» [13, с. 644].

В. Жирмунський строфу визначає як «одиницю метричної композиції, що складається з низки віршів (рядків), розташованих за зрозумілим (за відомим) законом і повторюваних у тому самому порядку» [7, с. 444]. Подібним є визначення й М. Гаспарова, який називає строфоутворенням «поєднання віршів, які повторюються за якою-небудь ознакою, у групі» [5, с. 51].

Оригінальним є визначення строфи сучасного віршознавця М. Шапіра: «... це парадигматична константа, примусово виділена в тексті, яка поєднує групу рядків (мінімум два) і повторюється не менше двох разів» [20, с. 84].

Трактування цього поняття, яке досі не втратило актуальності, знаходимо в праці Б. Якубського «Наука віршування»: «Строфою зветься з'єднання кількох віршів, яке повторюється весь час на протязі поезії. Найчастіше це буває з'єднання віршів різної довгості, неоднакової міри, але ця неоднаковість однаково чергується на протязі поезії. Строфа являє собою найбільший ритмічний член у віршах; це останній найскладніший елемент, повторення якого дає почуття ритмічного повертання» [21, с. 162]. Підкреслене нами твердження є, здається, чи не найвлучнішою характеристикою сутності строфічної будови твору: за всієї багатовимірності строфічних варіацій, які можливі протягом твору, чергування рядків (віршів) відбувається за єдиним принципом згідно із задумом автора.

Українська поезія попередніх епох відзначалася великою різноманітністю строфічних форм. На кін. ХХ ст. загальна картина строфічного репертуару дещо скоротилася: серед канонічних форм помітним залишається сонет і його різновиди, серед простих форм з показником у 95% домінує катрен, значно виросли обсяги астрофічної поезії.

Проте це не свідчить про повний занепад класичних форм, саме тих, які склалися в Європі в епоху Відродження й закріпилися в українській поезії до середини ХХ ст. Як уже говорилося, найпопулярнішим досі залишається сонет. Хоча варто відзначити, надзвичайно складним буде завдання віднайти сонет з дотриманням «класичних» вимог. Авторами сучасних сонетів є, безперечно, поети, що орієнтуються на класичні традиції у віршуванні. Зокрема, Іван Андрусак, якому загалом добре вдається витримати класичну форму сонета:

я буду помирати восени
коли розчервонілий капельмейстер
не кобуру одягне а капейстру
і сплющений оркестр кріпосний
затягне одержимо білу фугу
і опадє звиваючись на дно
і доки кавалерам все одно
танцюють дами по блідому кругу
як по блідому ложу бо поблід
зеленочолоий стриманий апостол
бо догорає свічка як болід
бо біля скроні зупинився постріл
застигла постіль і застиг компостер
а хто мене везтиме в новий світ [16, с. 14].

Дослідниця Олена Кицан додає до всіх наявних різновидів верлібру ще т. зв. «верлібровий сонет» [12, с. 234], ілюструючи свої думки творчістю Костянтина Москальця та Юрія Кучерявого. Зокрема, у творчості Костянтина Москальця знаходимо цикл «Вісім тьмяних сонетів». Подаємо один із них під назвою «Фуга бароко»:

Взяти в ліву долоню юних сліз бароко,
взяти в праву долоню тендітну дівчину,
взяти в стиглу долоню дрібних доріг,
взяти в смарагдову долоню друга-бога.
Взяти в бідну долоню темних руж бароко,
взяти в багату долоню світлих ножів,
взяти в сьому долоню злотих криниць,
взяти в чисту долоню мертвих міст бароко,
Взяти в зрячу долоню зів'ялу, як чара, сіль бароко,
взяти в сліпу долоню глибокий, мов колиска, хліб бароко,
взяти в святу долоню ранню пташку бароко,
Взяти в грішну долоню пташку і хліб, сіль і місто,
криницю і ніж, ружу, і бога, й дорогу; дівчину і сльозу, –
випустити їх на спраглу, зайву волю [15, с. 25].

Сонет у цьому творі вгадується лише завдяки збереженій автором зовнішній формі – двом катренам і терцетам, і збереженій кількості рядків. Натомість ритм твору далеко не сонетів: основа дольникова (ДК5, 6, 7) з тактовиковими вкрапленнями. Зберігати сонетову композиції авторові дає змогу анафора. По суті, у сучасному верлібрі єдинопочаток виконує організаційну роль рими.

Римований сонет у сучасній поезії теж зазнає нерідких трансформацій форми. Найчастіше авторам належність свого твору до цієї строфічної форми доводиться зазначати в назві твору, як у випадку з циклом Костянтина Москальця. Римовані варіанти сонетів під назвою «Напівсонети» зустрічаємо у творчості Богдана-Олега Горобчука, молодого автора з покоління «двотисячників»:

квітень навіщось сюди приперся
камінь складати на камінь – і тільки
хтось невідомий тримає за гілку
дерево – але здається, що серце

квітень такий що каміння плаче
такі в тебе руки і губи гарячі
що світло зникає що ніч зостається [6, с. 49].

Цей цикл Богдана-Олега Горобчука (у нього входить п'ять віршів) написаний дольниковими ритмами (ДК3 і ДК4). Автор ігнорує також розділові знаки й риму.

Як бачимо, навіть така тверда форма, як сонет, зазнає помітних трансформацій, що свідчить про неабияку актуальність формотворчих пошуків у цей період.

Останніми роками помітним також є все частіше використання форм, запозичених у східній поезії, передусім у японській, з якої взято популярні зараз форми хоку й танка. Ясно, що відсоток класичних строфічних форм у загальному обсязі поезії є не настільки великим, як частка цотиривіршів або верлібрових астрофоїдів.

Прості строфічні форми в сучасній римованій і неримованій поезії найбільше представлені моновіршем, дистихом, терцетом і катреном. Нерідко зустрічаються й об'ємніші строфічні форми, такі як п'ятивірш, шестивірш тощо.

Моновірш може однаково трактуватися як проста строфічна форма, що може бути самостійною чи частиною більшого віршового твору. Науковці проблемі моновірша в наш час приділяють не надто багато уваги. Звести до єдиного всі питання, пов'язані з моновіршем, можна використавши формулювання письменника В. Бурича, який запропонував називати одновірші «удетеронами» – «ні те, ні інше» [4, с. 7]. Подібне формулювання зустрічається в М. Гаспарова, Ю. Орлицького та ін. науковців.

Збереженість певного розміру й ритму, логічна та інтонаційна завершеність ще не є самі по собі достатніми умовами для виділення однорядка як моновірша. Варто розрізняти однорядок і однорядкову поезію, під якою розуміється «метрично організований твір, що складається з одного рядка і має у своїй основі метафору, образ і (а також) інший троп (чи фігуру) та має авторську інтонацію» [12, с. 225].

«Один рядок як строфоїд – досить поширене явище у творчості сучасних верлібристів» [12, с. 225], – стверджує О. Кицан. «Один рядок на початку вірша здебільшого є метафорою, пояснення якої йде слідом. Наприкінці вірша рядок здебільшого виконує роль висновку або пуанту» [12, с. 225]. Наприклад, у поезії двотисячників зустрічаємо цілу низку однорядкових структур: «Відкушені вуха твої наче жовта туга курага» [6, с. 232], «а десь на нитці ариадни твоя близна сохне за мною», «розкроєння особистості колекціонує клінічні смерті», «весна – це аж 92 критичні дні», «вихідні настають після приходу» [6, с. 146, 147], «я теж іду на твою холодну пустку світлофорів», «а проміння падає б'ється і знову падає» [6, с. 45, 37], «і благаючи прощення у власних уламків» [6, с. 97], «напийся щоб стати козеням» [6, с. 165] тощо. Їх графічне виділення в тексті авторами, безумовно, є не випадковим. Головна роль цих однорядків – посилювати загальну інтонацію твору, акцентувати на значимих для

твору смислових місцях, що дає нам підстави говорити про композиційну функцію моновірша. Принаймні вже сама наявність саме моновіршів у верлібрі як його частини дає нам змогу говорити про те, що ми маємо справу з певним чином строфічно організованим твором, а не астрофічним.

Моновірш як самостійна форма в нашій сучасній поезії майже не прижився. Цікаві зразки самостійних моновіршів зустрічаємо в старших авторів, зокрема в Івана Іова: «Пісок навіює собі Єгипет», «І пустеля волає у голосі», «І тільки б дожити до того дня», «Ви чуєте, як б'ється в мене серце?», «Хто жадає крові зелен-стебел?», «Прийти до Батьківщини – в Назарет» [9]. Ці та інші моновірші Івана Іова мають виразну силабо-тонічну основу, рідше – дольникову, що говорить про їх належність скоріше до вірша, аніж до прози.

Серед моновіршів дослідники виділяють т. зв. «заумні моновірші», тобто такі, де поетична мова утруднена. Такі «утруднені» моновірші насамперед для сприйняття мають фольклорну основу. Зустрічаються вони й у поезії Івана Іова: «БУЗА НА ЗУБ РВЕ, ДЕ ШЕДЕВР?», «Акал, алко, анець, агад», «Оре орел орнамент в орсолі» [9]. Ці моновірші вже мають менше спільного з власне віршем. Їх найближчим родичем є народна скоромовка, хоча, з іншого боку, максимальне «стиснення», концентрація тексту якраз є прикметною характеристикою саме поезії, а не прози.

До моновіршів Іван Іов у творчості зараховує й паліндроми: «І жевріли лір вежі», «Абревіатура. А рута і верба», «А вир зорі розрива» [9].

Паліндром як віршова форма може бути як самостійним твором, так і частиною більш складних конструкцій. Зокрема, вже хрестоматійним став твір «Сонет» А. Мойсієнка, написаний паліндромами:

А коло тіні – толока.
У тон шипшин бубниш пишноту...
А крок осох осокорка,
А тонко римами рок нота
Меча гукала кугачем.
Арену – римами рун-ера.
Е, четвертими. Рев тече...
А рев – де нурт! Я тру не двері...
Шедевр мур у мур ведеш.
Він: «О, тре маки камертонів!»
Жде то кого богокотедж?
Він – ока зим... а ми законів.
На крах – аркан, на крах – аркан.
... Мак ніжно сам, а сон – жінкам [14].

Метрико-ритмічні характеристики цього твору цікаві тим, що він написаний з намаганням витримати ямбічні ритми. Переважаючий розмір твору – Я4, що супроводжується дольником. Перед нами строфоїд, кожен рядок якого може сприйматися як самостійний твір, проте емоційна та інтонаційна цілісність протягом усього твору, на наш погляд, теж зберігається.

Двовірш (дистих). В українській поезії кін. ХІХ – поч. ХХ ст. дистих є досить поширеним явищем. Нерідко його можна зустріти на сторінках часописів, збірок, альманахів як самостійний твір, назва якого є значно довшою за саму поезію:

ВІРШ З ІДЕАЛЬНОЮ РИМОЮ НА АГРАРНУ ТЕМАТИКУ

Стодола, рів...
Сто доларів... (Олександр Ірванець) [10, с. 625].

За спостереженнями Ю. Орлицького, «... останніми роками все частіше використовуються строфічні форми, орієнтовані на східну традицію, передусім на японські тривірші (хоку) й п'ятивірші (танка) та перські двовірші (бейти)» [17, с. 450]. Не можемо однозначно стверджувати того, що саме перська літературна традиція вплинула на поширення двовіршів у сучасній українській літературі. Скоріше за все двовірш необхідний молодим поетам як мінімально містка строфічна одиниця для передачі смислу загалом твору чи його частини. Принаймні тенденція до лаконічності останнім часом актуалізується в сучасній європейській поезії.

Дистихи (звичайно, не завжди в класичному розумінні, а як строфоїди) у творчості використовують Катерина Бабкіна, Богдан-Олег Горобчук, Артем Захарченко, Катерина Калитко, Павло Коробчук, Олег Коцарев, М. Леонович, Олег Романенко, Юлія Стахівська, Стронговський, Г. Ткачук та ін.

Найчастіше дистих у сучасній літературі є частиною більших творів – силабо-тонічних, паліндромічних, верлібрових тощо. Верліброві дистихи є особливо цікавим явищем для розуміння специфіки трансформації класичних строфічних форм. У деяких сучасних авторів зустрічаються верлібри, написані лише дистихами без залучення інших форм строфіки.

наколки стираються на батькових пальцях
їх майже не видно
духи предків заходять до мене як лікарський зонд
мене вже не видно
тіні минулого хитаються на шкільних турніках
їх майже не видно
усе що мені не дає утопитися в холодному поту на ліжку
це три хвилини твого сопіння на моєму плечі [6, с. 8].

У цьому верлібрі поета-двотисячника Артема Антонюка строфічна організація мотивована повторами в другому рядку перших трьох строфоїдів. Саме дистих виявився необхідний автору, аби викликати в читача цієї поезії ефект розхитування маятника, чому суголосна тематика твору.

Як уже зазначалося, найпопулярнішою формою сучасної поезії є чотиривірш (катрен). Тим не менше низка сучасних авторів досить часто відмовляються від катрена на користь тривірша (терцета). Уже згадуваний жанр японської поезії хайку українськими поетами використовується часто в довільній формі – без обов’язкового збереження кількості складів у рядках. Трансформується й жанрова тематика, вже хрестоматійними стали приклади іронічних «Алкохоку» сучасного українського поета Юрія Позаяка:

Здавалось, лиш учора
Ми разом сіли пити,
А вже на дворі осінь... [18, с. 12].

Проте іронічна поезія далеко не вичерпує всі можливості тривірша. Усе-таки варто відзначити, що головними особливостями сучасного українського тривірша є його метафоричність і афористичність. У сучасній поезії часто можна зустріти верлібри-мініатюри з трьох рядків. Як от вірш уже згаданого Артема Антонюка:

курці помирають рано
некурці пізно
ніхто не помирає вчасно [6, с. 8].

Ця поезія побудована за класичним «гегелівським» принципом – теза-антитеза-синтез. Так вибудовується струнка геометрична модель твору, з’являється афористичність.

Як правило, класичні строфи в сучасній поезії – це простір для експериментів. Наприклад, у наведеному нижче вірші Івана Андрусика простежуються ознака класичного терцету – п’ятистопний ямб, а сам вірш нагадує частину сонету, однак у ньому відсутнє класичне римунання: аба бвб:

вчувається: були спочатку вірші
такі самі безгрішні як і те
до чого спокушають їх і досі

а вже коли знайшлося й решту світу
вони також немовби ще були
я може їх усе ще пам’ятаю [1, с. 3].

І навіть у такому наближеному до класичних форм вірші не обійшлося без смислової підказки автора: у першому рядкові «вчувається: були спочатку вірші» автор нібито відповідає на питання вибору форми.

Можливо, найбільш потужно терцети й терцини проявили себе в збірці Ігоря Римарука «Бермудський трикутник». Для поета цифра «три» мала сакральне значення, і трактувати трійку можна по-різному: як християнський образ чи фольклорний. Напрошується також паралель із «Божественною комедією» Данте, яка написана терцинами. Сам образ бермудського трикутника також може слугувати підказкою для інтерпретації. Композиційно цікавим є й оформлення збірки. «Бермудський трикутник» складається з триптихів, серед яких є й верлібри, і римовані вірші.

Як приклад наводимо уривок з першого вірша з триптиху «Плачі»:

безсонної ночі я думаю
чи спалося тому поетові який
розчув плач еремії

щоднини кохану зраджую
бо крім неї люблю ще двох жінок
анну й ельжбету

зраджую облямовані камені
облямовані сріблом бо
понабрякали пальці мов потопельники... [19, с. 42].

У цьому верлібрі така форма організації обумовлена авторським баченням з фізіологічного боку: кожний рядок – це коротка фраза, довжиною в подих. Так поет підказує читачеві, де брати повітря, розставляти коми й робити паузи.

Прикладом класичного вірша, написаного терцетами, може слугувати триптих «A LA VILLON»:

Притулок завше знайдеться для двох:
Їх покладе собі в кишеню Бог,
А що вона дірява – призабуде.

А може, так замислив – бо летять
Донизу, до дерев і до латать,
Щасливі, як пташки, й сумні, як люди.

Тож погамуй свій древній переляк,
Радій світанкам і годуй собак,
І Пані Смерть у себе не захохуй –

Бо дивиться на тебе з висоти
Крізь лінзи хмар (о Господи, прости)
Старенький Бог, якому все це по... [19, с. 60].

Загалом же тривірш, як й інші форми сучасної поезії, поліваріантний: можливим є його побутування як самостійної форми й у складі об'ємніших творів. Він менше використовується сучасними авторами, ніж катрен, але є досить помітним.

Найпопулярнішою строфічною формою сучасної поезії є катрен. О. Кицан зазначає: «В окремих авторів до 90% поезій написано катренами» [12, с. 223]. Катрен є формою строфи або самостійним твором, складеною з чотирьох рядків. Катрен не можна визнати за устояну поетичну форму.

Якщо в попередньому столітті більшість катренів були написані в межах п'яти класичних розмірів, то, хоча й за римованим катреном і закріпилося уявлення як про певний символ традиційної поезії, з приходом у літературу нових імен роль чотиривірша значно поштовхується. За нашими спостереженнями, найактивніше в катрені зараз використовуються перехресне та кільцеве римування. Парне римування зустрічається зовсім рідко. Як правило, твори з парним римуванням записуються у формі дистиху. Ще рідше можемо зустріти способи римування АААА чи ААБА, що відповідають класичній формі рубаї.

Римований катрен уже неодноразово досліджувався науковцями, тому зупинимося тільки на деяких його особливостях у сучасній ліриці. Зокрема, відносно нечасто катрен зустрічається як самостійний віршовий твір. Це, з одного боку, пов'язано із загальною тенденцією збільшення обсягу віршового твору, а з іншого – семантичний ореол катрена як самостійного твору лежить у площині філософської, афористичної лірики східної традиції (рубаї Омара Хайяма тощо). Саме філософська лірика в наймолодших поколіннях поетів 2000-х і 2010-х років представлена менше за інші різновиди лірики. Катрен як самостійний віршовий твір знаходимо в ліриці поетів різних поколінь: Анни Багрій, Анни Багряної, Олександра Ірванця, Ростислава Мельниківа, Юрія Ноги, Сергія Пантюка, Степана Процюка та ін.

Чотиривірш як самостійний твір вимагає від автора влучності й афористичності. Саме тому необережне поводження із цією формою здатне викрити недостатню майстерність автора, його учнівські потуги:

Ліміт на можливості, лінощі,
Хіба в божевільню розкутістю бавитись...
Кістки заіржавіють саме ті,
Якими ми в юності славились [2, с. 22].

Натомість у зрілого автора ми можемо спостерегти справжні ліричні чи філософські шедеври, написані катреном як самостійною формою. Представлена нижче поезія – зразок глибокої філософської лірики, у якій, по суті, закумуляовано сенс людського життя, де в короткій формі катрена поєднано в єдине ціле ліричну сповідальність і філософську проблематику:

А далі – далі, власне, й нікуди йти:
Змуруємо храм на схилі небес
Маленькому богові з іменем «Ти», –
Так просто листа закінчити десь... [16, с. 66].

Молоді українські поети, котрі використовують у творчості переважно верлібр, нерідко свідомо вдаються до імітації традиційних форм строфіки, зокрема й катрена:

Можна в кожну кишеню Поета
Покласти по телефону.
Але все одно це не врятує його
Від самотності... [3, с. 48].

Отже, більшість поетичних творів сучасної поезії написана на основі поєднання простих строфічних форм чи їх строфодних варіантів.

Найбільше поширеними строфічними формами в сучасній ліриці є моновірш, дистих, терцет і катрен. Проте нерідко маємо справу з об'ємнішими строфічними формами, серед яких – п'ятивірш, шестивірш тощо.

Інші форми простої строфіки теж представлені в українській сучасній літературі, проте, варто зазначити, значно меншою мірою. Строфіка сучасної поезії тяжіє до астрофізму. Наприклад, якщо п'ятивірші чи шестивірші автори, які тяжіють до силабо-тонічної системи віршування, наприклад, Івана Андрусак, Анна Багряна, Ростислав Мельників та ін., використовують ще досить активно, то у творчості верлібристів виділяти п'ятивірші, шестивірші тощо, довгі строфічні форми вже не є доцільним.

Література:

1. Андрусак І. Писати мисліте: вірші. Київ: Факт, 2008. 128 с.
2. Багрій А. Так не холодно: Поезії / передм. М.П. Воробйова. Київ: Укр. письменник, 2011. 66 с.
3. Багряна А. Інші лінії: поезії. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2009. 200 с.
4. Бурич В.П. Тексты: Стихи. Удтероны. Проза. Москва: Советский писатель, 1989. 176 с.
5. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. Москва: Наука, 1984. 318 с.
6. Дві тонни: Антологія поезії двотисячників / упоряд.: Б.-О. Горобчук, О. Романенко. Київ: Вид-во Романенка «Маузер», 2007. 304 с.
7. Жирмунский В.М. Введение в метрику: Теория стиха. Л.: Academia, 1925. 286 с.
8. Іменник. Антологія дев'яностих / упоряд.: А. Кокотюха, М. Розумний. Київ: Смолоскип, 1997. 264 с.
9. Іов Іван. Збірки, статті, відгуки / упоряд.: Ю. Завадський. URL: <http://yuryzavadsky.com/iov/info.html>.
10. Ірванець О. Сатириконт – XXI: збірка. Харків: Фоліо, 2012. 669 с.
11. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен: Інститут літератури ім. М. Ореста, 1967. 355 с.
12. Кицан О. Строфічна будова українського верлібру II пол. XX століття. Метаморфози в сучасній українській літературі. Колективна монографія / за ред. П. Олеховської, М. Замбжицької, К. Якубовської-Кравчик. Варшава – Івано-Франківськ, 2014. С. 221–236.
13. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. 2-е вид., виправл., доп. Київ: Академія, 2007. 752 с.
14. Мойсієнко А.К. Сонет. URL: http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=8812.
15. Москалець К. Мисливці на снігу. Львів: Піраміда, 2011. 244 с.
16. Нова дегенерація. – Івано-Франківськ: Перевал, 1992. 102 с.
17. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.
18. Позаяк Ю. 9 на 6: Поезії. Київ: Laurus, 2014. 132 с.
19. Римарук І. Бермудський трикутник. Книга триптихів. Київ: Брама-V, 2007. 112с.
20. Шапир М. Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Москва: Языки русской культуры, 2000. 533 с.
21. Якубський Б. Наука віршування. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. 207 с.

Анотація

В. СОЛОВІЙ. СТРОФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ 1990–2010 РОКІВ

У статті розглядаються основні строфічні форми української лірики 1990–2010-х років. До уваги беруться твори провідних українських поетів, а саме: І. Андрусяка, О. Ірванця, Ю. Позаяка, І. Римарука та інших. Стверджується, що, попри значне тяжіння до астрофізму, українська лірика не перестає активно послуговуватися цілою низкою традиційних форм чи їх строфоїдами.

Ключові слова: астрофізм, строфа, строфоїд, лірика, сучасна українська література.

Аннотация

В. СОЛОВИЙ. СТРОФИКА УКРАИНСКОЙ ЛИРИКИ 1990–2010 ГОДОВ

В статье рассматриваются основные строфические формы украинской лирики 1990–2010-х годов. Во внимание берутся произведения ведущих украинских поэтов, а именно: И. Андрусяка, А. Ирванца, Ю. Позаяка, И. Рымарука и других. Утверждается, что, несмотря на значительное тяготение к астрофизму, украинская лирика не перестает активно пользоваться целой чередой традиционных форм или их строфоидами.

Ключевые слова: астрофизм, строфа, строфоид, лирика, современная украинская литература.

Summary

V. SOLOVIY. THE STRORPHIC STRUCTURE OF UKRAINIAN POETRY FOR THE PERIOD FROM 1990 TO 2010

The article analyses the main stanzaic forms used in Ukrainian poetry from 1990 to 2010. The research focuses upon the writings of leading Ukrainian poets, namely I. Adrusiak, O. Irvanets', Y. Pozayak, I. Rymaruk and others. The author argues that regardless of considerable leaning towards nonstanzaic forms, Ukrainian poetry still uses a wide variety of traditional stanzaic forms, or their peculiar forms.

Key words: nonstanzaic poetry, stanza, peculiar form, poetry, contemporary Ukrainian literature.

аспірант кафедри української мови та методики її навчання
Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини

СПОСОБИ УСКЛАДНЕННЯ ПРОСТОГО ДІЕСЛІВНОГО ПРИСУДКА

Ще з початку ХХ століття науковці активно вивчають діалекти української мови. Проте більшість досліджень стосувалася фонетичного та лексичного рівнів. Вивченню синтаксичних особливостей українських діалектів присвячені праці таких науковців, як С.П. Бевзенко («Про діалектні відмінності української мови на синтаксичному рівні», «До характеристики діалектних відмінностей у словосполученні»), І.Г. Матвіяс («Лінгвогеографічне дослідження українського діалектного синтаксису», «Особливості словосполучень у західноукраїнському варіанті літературної мови»), П.М. Лизанець («Українські південнокарпатські говірки Затисся Виноградівського району Закарпатської області»), Й.О. Дзензелівський («Спостереження над синтаксисом українських говірок Нижнього Подністров'я»), В.М. Брахнов («Складнопідрядні конструкції говірок Переяслав-Хмельницького району у зв'язку з інтонацією»), В.І. Добош («Синтаксис українських південнокарпатських говорів») тощо. Поодинокі наукові розвідки українських діалектологів не можуть задовольнити діалектологічні потреби та відповіді на всі питання, що стосуються синтаксичного рівня українських говірок, зокрема східноpodільських.

Традиційно східноpodільськими вважають говірки, які на півночі обмежуються ізогосою по лінії від верхів'я р. Рось північніше м. Ставища до верхів'я р. Гнилий Тікич; зі сходу і півдня – від р. Гнилий Тікич по р. Синюха до р. Південний Буг у напрямку на Ананьїв – Балту Одеської обл. – Чечельник Вінницької обл., на заході від Чечельника до верхів'я р. Рось [12, с. 35–36]. Східноpodільські говірки залишаються одними з найменш досліджених з-поміж усіх інших діалектних зон. Синтаксис східноpodільських говірок частково досліджений Є.М. Рудницьким («Зложене речення в гуманських діалектах») майже століття тому, окремі особливості словосполучень зафіксовано в Атласі української мови. Саме тому сучасний синтаксичний рівень східноpodільських говірок вимагає ґрунтовного опрацювання, що й визначає актуальність розвідки.

Мета статті – визначити основні способи ускладнення простого дієслівного присудка в східноpodільських говірках і виявити найбільш поширені з них.

Матеріалом для розвідки стали діалектні тексти, записані автором на території Східного Поділля, а також представлені в збірнику «Говірки Черкащини» (див.: ГЧ).

У працях із синтаксису більше досліджено складений дієслівний присудок, а ускладненому простому присудку уваги приділено недостатньо. Науковці вважають, що основні форми простих дієслівних присудків перетворюються на ускладненні тоді, коли різні відтінки значення передаються додатковими граматичними значеннями, наприклад, додаванням спеціальних часток чи повторенням слів [10, с. 116]. Різні частки несуть певне стилістичне, емоційне навантаження й використовуються в реченнях з різною метою. Ускладнені форми простого дієслівного присудка характерні в основному для розмовної мови або художньої розповіді [10, с. 118]. П.С. Дудик зазначав, що такі утворення характерні «для оформлення повнішої семантики і глибшої емоції» [6, с. 102]. Саме тому вони так часто зустрічаються в діалектному, живому розмовному, мовленні, зокрема в східноpodільських говірках.

Окремі дослідники простий ускладнений присудок узагалі не визначають. У академічному виданні «Сучасна українська літературна мова» за редакцією І.К. Білодіда зауважено, що підсилювальні частки *ну (ану), давай* часто вживаються при присудку-інфінітиві й виразають відтінок раптового початку тривалої дії, її інтенсивності та динамічності. Речення з таким присудком є особливим типом двоскладних речень [11, с. 155].

Про ускладнений присудок згадує в розвідці «Просте речення у кубанських говорах» Н.П. Федоренко. Науковець не розмежує такі два види ускладненого присудка, як простий і складний. На думку науковця, присудок ускладнюється й повтореннями дієслів, і двома дієсловами, одне з яких утратило своє лексичне значення, і присудком, що повторюється й уживається разом із часткою. Повтори дієслів пояснюються прагненням зберегти у свідомості слухача образ і зміст сказаного [12, с. 287].

Й.О. Дзензелівський у статті «Спостереження над синтаксисом українських говірок Нижнього Подністров'я», досліджуючи граматичну основу, не загострює увагу на ускладненні простого присудка, вживаючи лише таке загальне поняття, як складений присудок [4, с. 62].

Простий ускладнений присудок у середньонадніпрянських говірках дослідила Г.І. Мартинова, розглянувши ускладнені форми простого дієслівного присудка в середньонадніпрянських говірках, і виокремила найбільш продуктивні способи ускладнення. Авторка визначила, що найбільш поширеними способами ускладнення присудка в середньонадніпрянських говірках є використання часток зі спонукальною, модальною, обмежувально-видільною та підсилювальною семантикою, близьких до них так званих «порожніх слів» чи повторення форм [7, с. 8].

Діалектні тексти, записані в східноpodільських говірках, підтверджують висновки Г.І. Мартинової та свідчать, що в східноpodільських говірках простий присудок ускладнюється за допомогою часток різного значення: Найпродуктивніші з них:

– підсилювальна частка **i (й)** – надає дієслову відтінок посилення, результативності, відповідності. Ця частка зустрічається найчастіше з-поміж інших: ну *ї тиек'ли* 'парний коро'ваї / це д'л'а моло'дих о бо то коро'ваї пейк'ли та *ї розр'і'зали* (Хом.); О / йак йа д'івувала // х'і'ба ж так йак те'пер // йак уже ў ш'колу хо'дила то у нас буў у се'лі і клуб / та *ї ми і хо'дили* у клуб (Тет.); 'помни'те йак 'бабушка 'Гала із ли'моноу ро'била / а то'д'і *ж і не'бу'ло* тих лі'моніў то було із 'вишні ами (Тет.). 'меду ў 'нас ни 'йіли ў цеї 'м'ісац / ну 'може *ї йіли* (Бубн. Слоб.); а приїшоў з 'арм'іі / та *ї найшоў* 'бабу 'Вал'у / та *ї жи'ниўс'а* (Юрк.);

– частка **як** – може використовуватися для підсилення несподіваності дії чи сказаного: а в'ін *йак приїшоў* / ш'пичкою / гет' / по пли'т'і / кру'гом проби'ваў і про'биў те зе'р'но (Весел.); оци'пили лі'іс / флож'ки та'ко пос'тавили / то тої сна'р'ад / *йак рво'нули* / то там во'ронка була д'ва 'метра глиби'ноу (Тишк.); *йак* о'це ж *наго'туйут* 'ст'рави там со'б'і накри'вайут' с'т'іл / хо'лод'ні за'куски (Бубн. Слоб.); от ми доб'і'гай'емо / раз *йак у'жо ухва'тила* і не'су (Тет.); та *йак поски'дали* т'і гла'душчики з г'руби на ли'жанку (ГЧ);

– частка **мов:** *моў пог'раіе* 'сутки то'д'і *моў* ц'їд'ит' т'реба і ў бут'лики заку'порити цим і с'тавити ў холо'д'іл'н'ік (Оз.); це коли при'нос'ат' уже / ну 'хлопе'ц' *моў приїшоў* наре'чений до н'ів'ести і во'на йак'шо во'на сог'ласна за н'ого ви'йти зам'іж / во'на приїмає цеї 'хл'іб і то'д'і об'м'ін'ує йо'му також хл'іб (Колод.). Частка **мов** у досліджуваних говірках надає реченням частіше не порівняльного, а стверджувального, підтверджувального значення;

– **хоч (хоть, хоть би)** – має обмежено-видільну семантику: в 'сорок 'вос'тому на 'було вже т'рошки 'лекше / вже т'рошки хл'іба *хоч вро'дило* (ГЧ); а во'на 'каже гус'тойі балан'ди *'хот' би нава'рину* (Тет.);

підсилювальна частка **аж:** 'тато м'ї буў на во'н'і / ни'було йо'го / *аж приїшоў* в 'сорок п'йатому 'роц'і (Ладж.);

– частка **ще (ше) й** для підкреслення дії, її посилення: да'руйут' 'бат'ков'і 'борону / ше *ї* з че'р'воною ст'р'ічкоу та'кою / а 'мати'р'і 'утку / і ше й у'татка на с'пин'і / шоб 'мати *ше ї т'ру'дилас'а* і д'ітам 'уткою ци'йейу ха'зайство три'мала (Бубн. Слоб.); с'перше *бу'ла* 'тушана ка'пуста / буў холо'дец' / *бу'ли* ве'лик'і 'гарні і кот'л'ети / 'бабка за'пече'на а'бо кар'тошка до кот'л'ет / 'риба 'жар'ана і хо'лод'ана / к'і'с'іл' / *ше ї* буў к'і'с'іл' іс'ухоф'руктіў із су'хих 'вишен' (Тет.); Бу'ла 'дочка голо'доўка ў 'нас *ше ї* була 'добра голо'доўка ў 'сорок 'с'омому 'роц'і (Ладж.);

– **ну (ану)** – частка, що надає дієслову у реченні спонування до дії: Йак за'прошували / за'ход'ат' / тук тук-тук / с'уди приїшли? *а'ну за'ход'те* / до гос'тиной / до 'хати / ми вам с'каже'мо чи с'уди чи не'с'уди по'бачи'те; *а'ну* моло'ди'ка *ка'жи* чи с'уди; а то'д'і ўже *ну* 'досит'уже п'іч *колу'пати* с'і'дамо ўже за с'т'іл ўже дого'вори (Тет.);

– **от** – модальна частка, яка або слугує для підсилення сказаного, або має переповідне значення: а то'д'і ми вже зах'т'іли с'вейі 'хаги / *от да'вай* 'будим ст'ройити'с'а (ГЧ); і коли Паска *от при'ходили* ўс'і своїй р'ід'ні і 'празнували св'а'тили / а 'пот'ім с'ходилиса і празнували (Лел.);

– **бодай** – має семантику заборони або наказу: бо'йалис'а пропус'тити у'роки / шоб *бо'дай* / ди'ректор ш'коли / ни 'визваў / нипов'і'домиў бат'кам / шо ми за'г'ізнилис'а (Весел.);

прямо – частка, що підсилює дію: і 'дуже була худа *пр'амо* йел'і хо'дила / ў'род'і йак с'конц'лаг'іра була (Лел.);

– відзайменникова частка **собі** надає дієслову у реченнях вільної дії: а ўже там *со'б'і* во'ни г'іл'це ўже во'ни *ви'нос'ат* тих дв'і ч'іпл'али 'коло во'р'іт там на 'дерево ў 'кого йа'ке 'дерево то 'коло во'р'ітц'і 'гил'ц'а ч'іпл'али знак шо ви'с'іл'а тут було (Хом.); ну то'д'і ўже шо / *зби'райут со'б'і* / та ї ўже і'дут / ну на 'роспис'і'дут (Син.);

– **ніби, наче** – порівняльні частки: зас'н'івочки 'хочимо / бо ми *застил'айемо* 'наче йак прикра'шаймо кра'ват' / 'робим зас'н'ів'ки (ГЧ); там во'ни / ну шо во'ни / го'р'ілку 'пили / 'йіли / с'п'івали і / це *наче* к'зали рушники то'рочат рушники (Син.); а'бо круго'в'і 'сан'і ро'били / 'коли'со в'ід 'воза / заби'вали ў лі'ід / 'наче проби'вали лі'ід / 'дирку / в оче'рет'і (Юрк.);

– **вже** – вживається не для часової орієнтації, а для зв'язку слів у реченні, для передачі логічної послідовності мовлення, виділення основної інформації: вже др'ібн'іше полу'чайе'ц'а волок'но / і *вже* усе *пириш'ч'ітила* і *вже* *би'ремс'а* до ни'ток (ГЧ); та'ко йак це шчо'ден'ик то це *ўже* йа *счи'тайу* шо це та'к'і та'к'і а ўже су'бота / то'д'і ж ў су'боту хо'дили ў ш'колу; от *ўже* г'рубку *роспа'лили* ўже те'п'лен'ка / ої ми ўже і 'рад'і ўже / і порос'кутувалис'а / *ўже* в'ешалочку нам *зро'били* / там чиїс' 'тато (Тет.);

– **оце** – вказівна частка, яка в досліджуваних говірках використовується швидше з переповідною метою: ў 'нас називали за'м'іс / *о'це зби'рали* л'удей / йак 'л'уди 'хату 'мали буду'вати / зби'рали л'удей / за'возили г'лину / со'лому (Верхн.). Іноді частка використовується в парі з підсилювальною часткою **ж:** *оце ж про'ві'ї* до'дому і ўс'о / за ручку і приїшоў про'ві'ї до 'хати те'бе і ўс'о (Тет.).

У східнопоміських говірках доволі часто використовується модель поєднання одразу кількох часток або часток і сполучників для ускладнення простого присудка, що надає реченням більшої експресивності, виразності, точності висловлювання. Наприклад:

1) **і + ше й:** при'ходим у 'хату / мол'одий си'д'ит' 'йіс'ц' там / кат'л'ети / 'шос'ше / мол'ода приї'язана / **і ше ї** на ги'тару *гра* / оце так; бо в'ін же пом'і'нав хл'іб / **і ше ї** *в'ав* с'аченой во'ди 'дес'там у п'л'ашец'і: ў кар'ман (Бубн. Слоб.); **і шче ї** *каже* 'дали йа'к'йіс' та'ких йак лі'п'оши'чок (Тет.);

2) **ж + і:** од'на сто'йіт та'ко / пле'чима а та 'з'ад'і / шо ц'о'му 'фантов'і присудити / во'на **ж і** не'з'найе шо (Тет.); ої **же ж і** б'іду'вали / дужи'б'іду'вали (Ятр.);

3) **геть + і:** ої ле'н'жу ле'н'жу ше 'хочу / ше раз над'кус'у а це ўже Та'марц'і зане'су / то'д'і ўже захо'вала шоб **гет' і** не' 'бачи'ла (Тет.); а 'пот'ім 'каже / поса'дили кар'топл'у / **гет'** од'ні і лушпа'ки 'каже **і са'дили** бо не'бу'ло ж 'тойі кар'топл'і (Тет.); во'ни ўже про хл'ібчик **гет' і** не' *гово'рили*; ў нас та'ка була 'горка ў ш'кол'і 'дуже ве'лика /

ми з 'горки *зем'і* при'б'ігла пал'то п'ід'н'ала на подк'лад і ка'тайус' (Тет.); х'л'іба ни 'було шо *'зем'і* 'йісти / ни 'було шо ў'з'ати ў ш'колу (Ладж.); 'Господ' і ст'рашно рос'казувати *'зем'і* / 'дуже" ст'рашно / хо'дили шчедру'вали ж'дали ц'іх д'н'іў шчедру'вати хо'дили / шоб 'дали йа'когос' п'ран'ічка ко'лис' (Ладж.);

4) **вже** + **ну**: а то'д і *ўже ну* 'досит'уже п'іч колу'нати с'ідаймо ўже за с'т'іл ўже дого'вори; (Тет.);

5) **ото** + **вже**: *о'то ўже* нам *бу'ло* (Тет.); це ко'ли *о'то ўже* до'пус'т'ім / при'ходе моло'да до моло'дого і зап'рошуйе йіх бат'к'іў цих ўс'іх на ве'с'іл':а і во'ни йіх час'туйут' так 'само і моло'дїй при'ходе до бат'к'іў моло'дой і так 'само йіх зас'т'іл':ам (Колод.).

Простий дієслівний присудок може також ускладнюватися модальними словами *було, бувало, давай, взяв, візьми та й, знай* тощо. Це дієслівні форми, які науковці іноді називають «порожніми словами», оскільки вони втратили лексичне значення, набули високого ступеня семантичності й слугують засобом вираження лише граматичних значень [7, с. 6]. Такі частки Г.І. Мартинова вважає досить продуктивними в середньонаддніпряньських говірках. Високу продуктивність їх відзначаємо й у говірках Східного Поділля:

– *бувало: бу'вало* приї'ду / на'робл'ана та'ка / на'труд'ана / а вс'орав'но 'хочиц'а до к'лубу (ГЧ); у нас ў к'ін'ц'і 'вулиц'і буў погр'іб / йа йак 'чула само'л'от / *бу'вало* 'сразу ту'ди т'ікала / (Лел.);

– *давай*: йак при'ходить 'мати мол'о'дого / до мол'о'дой / чи бат'ки при'ход'ат' / от'о'д і *да'вай* об'м'ін'уватис'а х'л'ібом / пирид с'ваїбойу це (Бубн. Слоб.); ни да'вали йо'му с'т'іл'ц'а / а в'ін викуп'л'ав все / це ко'жуха і с'т'іл'ц'а і пома'ли моло'ду / і *да'вай* йі'ї розпл'і'тати (ГЧ);

– *було: бу'ло* с'ідайт' ўже ве'черяйт' / с'п'івайут' ус'аких п'ісен' (Хом.); і ўсе це ви'вода'т' моло'дих йак 'мати ви'водит' с'хати / а хриш'чена *бу'ло* поси'пайе зер'ном (Бубн. Слоб.).

Простий дієслівний присудок часто ускладнюється повтором тих самих або спільнокореневих слів. Найчастіше це дієслова зі значенням руху, інтенсивності дії, стану. Іноді це мовленнєве відтворення повторюваності дії, виражене повтором предикату, наприклад: о *ле"ж* уле"жу ше 'хочу / ше раз над'кус' у а це ўже Та'марц' і зане"су / то'д і ўже захо'вала шоб ге'т і не" 'бачи'ла; о'це так / 'того 'фанти 'того *не"ре"м'і'шали не"ре"м'і'шали* пороски"дали / повіт'а'гали (Тет.); хо'диў до 'баби 'Ва'лі / *хо'диў хо'диў* / а то'д і ў 'нас бу'ло с'ваган':а (Юрк.). Елементом ускладнення можуть бути імперативи здебільшого у формі 2 особи однини з часткою *не: до'йти* йа *не" до'йти* бо йа не" ў'м'іла / йа і 'зараз не" ў'м'іу до'йти (Тет.).

У східноподільських говірках фіксуємо присудки, ускладнені сталими виразами, фразеологізмами, наприклад: не'було 'туфл'і з бура'ка ро'били ту'ди кабл'у'чок / і хо'дили ў тих ре"зинових 'бот'іках / ої *хай во'но с'казиц':а* (Тет.); ої *хай во'но с'казиц':а* / ба'дуже шо ми ш'че бу'ли ма'лі і / а'ле ў'се рів'но 'б'ігли на 'поле / пома'гали / йім бур'йа'ни вири'вати а во'на са'пала (Вес.); начи'найа в'ід в'с'аких / і 'кури / і сви'н а че м'йасо / і / кот'лети / і голуб'ці / ну ў'с'о в'с'о 'ге'т'н'іх'то не п'ідко'найе'а (Юрк.); Йа *з'нати ни"з'найу* / ни"з'найу / у нас та'кого ни'має (Колод.).

Отже, у східноподільських говірках найбільш продуктивним способом ускладнення простого дієслівного присудка є використання підсилювальних часток, таких як *і (й), ще й, геть і*. Ускладнення простого дієслівного присудка за рахунок ідіом у східноподільських говірках відбувається рідше. Використовуючи частки з різним модальним значенням (підсилення, несподіванки, значення вільної дії, спонукання) та ідіоми, мовці надають своїм висловлюванням різні стилістичні відтінки, що робить мовлення більш виразним, колоритним та емоційним.

Умовні позначення джерел:

ГЧ – Говірки Черкащини: збірник діалектних текстів / упорядники Г.І. Мартинова, Т.В. Щербина, А.А. Таран. Черкаси, 2013. 870 с.

Умовні позначення говірок:

Черкаська обл.: Тет. – Тетерівка, Верх. – Верхнячка, Кр. Кол. – Криві Коліна, Бубн. Слоб. – Бубнівська Слобідка, Ладж. – Ладжинка, Юрк. – Юрківка, Оз. – Озірна, Колод. – Колодисте, Горд. – Гордашівка, Син. – Синиця, Верхн. – Верхнячка, Ятр. – Ятранівка; Вінницька обл.: Хом. – Хомутинці, Кіровоградська обл.: Тишк. – Тишківка; Київська обл. – Лел. – Леляки; Кіровоградська обл.: Вес. – Веселівка.

Література:

1. Атлас української мови: в 3 т. Київ: Наукова думка, 1984.
2. Бевзенко С.П. Українська діалектологія. Київ: Вища школа, 1980. 244 с.
3. Брахнов В.М. Складнопідрядні конструкції говірок Переяслав-Хмельницького району у зв'язку з інтонацією. Діалектологічний бюлетень. Вип. VII. Київ: Вид-во АН УРСР, 1960. С. 94–108.
4. Дзендзелівський Й.О. Спостереження над синтаксисом українських говірок нижнього Подністров'я. Діалектологічний бюлетень. 1955. Вип. 3. С. 59–78.
5. Добош В.І. Синтаксис українських південнокарпатських говорів. Ужгород, 1971.
6. Дудик П.С. Форми простого ускладненого присудка в полтавських говірках. Сучасні говори Наддніпрянщини: збірник статей / відп. ред. В.С. Ващенко. Дніпропетровськ, 1969. С. 102–109.
7. Мартинова Г.І. Ускладнені форми простого дієслівного присудка в Середньонаддніпряньських говірках. Мовознавчий вісник: збірник наукових праць. 2015. Вип. 20. С. 5–10.
8. Матвіяс І.Г. Лінгвістичне дослідження українського діалектного синтаксису. Мовознавство. 1974. № 2. С. 20–25.
9. Рудницький Є.М. Зложено речення в гуманських діалектах. Український діалектологічний збірник. Київ, 1929. Кн. 2. С. 211–230.

10. Слинко І.І., Гуиванюк Н.В., Кобилянська М.Ф. Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання. Київ: Вища школа, 1994. С. 116–118.
11. СУЛМ. Синтаксис / за ред. І.К. Білодіда. Київ: Наук. думка, 1972. С. 148–179.
12. Тищенко Т.М. Ареальна стратифікація східноpodільських говірок. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 10 «Проблеми граматики і лексикології української мови»: збірник наукових праць / відп. ред. М.Я. Плющ. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007. Вип. 3. Кн. 2. С. 31–38.
13. Федоренко Н.П. Просте речення в кубанських говорах. Матеріали XII Республіканської діалектологічної наради: тези доп. Київ, 1971. С. 282–290.
14. Юрценюк В. Конструкції з об'єктним значенням у буковинських говірках. Науковий вісник Чернівецького національного університету: зб. наук. праць / наук. ред. Б.І. Бунчук. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. Вип. 475–477: Слов'янська філологія. С. 639–643.

Анотація

О. СЬОМІНА. СПОСОБИ УСКЛАДНЕННЯ ПРОСТОГО ДІЄСЛІВНОГО ПРИСУДКА

У статті досліджено способи ускладнення простого дієслівного присудка в східноpodільських говірках. Виявлено, що найчастіше простий дієслівний присудок ускладнюється частками різної семантики (підсилення, модальності, спонукальної тощо). Рідше простий присудок ускладнюється за допомогою ідіом, повтором тих самих або спільнокореневих слів, що найчастіше є дієсловами зі значенням руху, інтенсивності дії, стану.

Ключові слова: синтаксис, ускладнений простий дієслівний присудок, частки, фразеологізми, діалектний текст, східноpodільські говірки.

Анотация

О. СЁМИНА. СПОСОБЫ ОСЛОЖНЕНИЯ ПРОСТОГО ГЛАГОЛЬНОГО СКАЗУЕМОГО

В статье исследованы способы осложнения простого глагольного сказуемого в восточноpodольских говорах. Замечено, что наиболее часто простое глагольное сказуемое осложняется частицами разной семантики (усиления, модальности, побуждения и т. п.). Реже простое сказуемое осложняется с помощью идиом, повтором тех же однокоренных слов, которые чаще являются глаголами со значением движения, интенсивности действия, состояния.

Ключевые слова: синтаксис, осложнённое простое глагольное сказуемое, частицы, фразеологизмы, диалектный текст, восточноpodольские говоры.

Summary

O. SYOMINA. WAYS OF COMPLICATING A SIMPLE VERBAL PREDICATE

The methods of complicating a simple verbal predicate in the Eastern Podillia dialects are investigated in this article. In particular, it has been noted that most often a simple verbal predicate is complicated by particles of different semantics (intensifying, modality, stimulating, etc.). Less often, a simple predicate is complicated by idioms, by repeating the same cognates, which are more often verbs with the meaning of motion, intensity of action, state.

Key words: syntax, complicated simple verbal predicate, particles, phraseologisms, dialectal text, the Eastern Podillia dialects.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
та літератури
Ізмаїльського державного
гуманітарного університету*

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОДИФІКОВАНОЇ ЛЕКСИКИ З ІНКЕКТИВНИМ ЗМІСТОМ У МОВІ ЗМІ

Загальноновизнаним є той факт, що обов'язковою умовою існування культури є мовний стандарт. Толерантність і політкоректність визнані безперечними цінностями як у сучасному суспільстві, так і в медіапросторі. Останнім часом у мові ЗМІ спостерігається активна взаємодія кодифікованої нормативної мови із субстандартом: простежується тенденція до надмірного вживання одиниць, які перебувають у периферійній зоні національної мови та навіть за її межами. Відбувається експансія некодифікованої лексики, яка проявляється в цілеспрямованому доборі певних мовних одиниць, виражених неuzuальними мовними засобами й пов'язаних із негативною кваліфікацією об'єкта мовлення.

Відсутність жорстких вимог до викладу матеріалу, пошук нових засобів вираження, наміри до лінгвістичного балагурства, криміналізація суспільства, зневажання мовних норм, прагнення до експресивності висловлення через використання ненормативної лексики тощо – все це є наслідком активізації вкраплень ненормативних мовних елементів, які за етико-естетичними принципами вважаються нецензурними, непристойними, неприпустимими.

Відомо, що слова здатні вербалізувати домінантні емоції: любов і ненависть, щастя й горе, радість і страждання, а також гнів, презирство, зневагу, відразу. Такі лексеми є в кожній мові, й для презентації емоційного стану людини вони функціонують з неоднаковим рівнем експресії. Серед них фіксується такий прошарок, у якому слова з негативно-оцінною семантикою, публічно принижуючи особистість і порушуючи мовні, етичні, культурні норми, є засобами мовленнєвої агресії. У лінгвістичній літературі введено поняття «інвективна лексика» (термін В.І. Жельвіса). Інвектива – мовний знак, який визначають як спосіб існування вербальної агресії.

У цьому контексті окремого інтересу становить питання про з'ясування особливостей цього лінгвістичного феномена. Зазначимо, що проблема вивчення інвективи відображена в незначній низці наукових розвідок вітчизняних лінгвістів. До сьогодні кодифікована лексика з інвективною функцією в мові газетного дискурсу цілісно ще не досліджувалася. Свої наукові розвідки присвятили описові лайливої лексики із семантико-функційного погляду Я. Радевич-Винницький, Л. Мацько; з комунікативно-прагматичного – С. Форманова, Ю. Бельчиков, Н. Заворотичева; у прагмалінгвістичному аспекті розглядає мовні одиниці з інвективним змістом – Л. Гараєва; з позицій гендерного – Л. Корнева, Л. Ставицька, С. Форманова. Особливості стилістичного маркування описує О. Немировська; специфіку функціонування інвективи в різних стилях мови вивчають С. Єрмоленко, С. Форманова, Г. Завражина, В. Лазаренко, А. Миколайчук, І. Корнієнко, Т. Крупеньова; концептуальний аналіз інвективи здійснює С. Засипкін. Побіжно торкалися цієї проблеми В. Шевчук, Д. Синяк, Б. Коваленко, О. Курська. Слова з інвективним змістом зареєстровано в Короткому словнику жаргонної лексики Л. Ставицької; аналізу української інвективи, причинам її вживання присвячено дисертаційне дослідження С. Форманової. Особливості цього явища в аспекті мовленнєвої етики сучасного політичного дискурсу відображено в науковій праці Г. Завражиної, спеціалізовані й неспеціалізовані інвективи – предмет зацікавленості І. Муратової.

У русистичі особливостям реалізації інвективної інтенції присвячені розвідки Б. Успенського, О. Скородникова, Є. Ключевої, О. Михальнової, С. Матяш, О. Саржиної, Т. Кудінової, А. Кулакова та ін. Опис прагматичних категорій інвективного мовленнєвого акту подає О. Корольова, яка доводить взаємозв'язок зневаги з низкою чинників екстралінгвістичного характеру. Інвективи в поетичному дискурсі М. Лермонтова досліджує Н. Анненкова, способи вияву інвективності представлені Н. Семеновою. Дворівневу класифікацію лексичних проявів вербальної агресії презентує О. Шейгал, засоби створення інвективного прагматичного ефекту в тексті на лексичному рівні аналізує А. Кур'янович, емотивному аспекту мовлення з одиницями вербальної агресії присвячені дослідження В. Жельвіса.

Аналіз лінгвістичних розвідок у цій галузі засвідчує, що для реалізації інвективи, основне призначення якої – експресивна актуалізація негативного ставлення до адресата комунікації і яка є образливою для нього, способом вираження негативної інформації, використовується як нормативна, так і некодифікована лексика. Отже, постає питання доцільності використання таких мовних одиниць, які формують експліцитні/імпліцитні інвективні смисли. Особливого вивчення потребує сфера функціонування та форми презентації їх у публіцистичному стилі, зокрема в мові сучасної газети.

Виходячи із цього, метою розвідки є з'ясування специфіки використання кодифікованої лексики з інвективною інтенцією в газетному дискурсі. Мета зумовила розв'язання таких завдань: коротко узагальнити лінгвістичні дослідження, присвячені цій темі, з'ясувати найбільш типові форми презентації кодифікованої лексики, що забезпечують інвективний континуум у комунікативному просторі. Об'єктом дослідження є дискурс Всеукраїнської незалежної газети «Наша Батьківщина» (далі – НБ).

У сучасному мовознавстві не визначено лінгвістичного статусу інвективи, і сам термін не має чіткого тлумачення. Його вживають як синонім лайки, вульгаризму, сленгу, бруднослів'я, образи, матірщини, татуйованої та обценної лексики, гострого викривального виступу. На сучасний момент до визначення лінгвістичного феномена інвективи сформувалися два напрями: перший, за яким інвектива – це будь-яка літературна форма слова, що використовується з метою заподіяння публічної образи адресату мовлення. Відповідно до другого, інвектива отожднюється з табуйованим знаком, який закріплений у мовному узусі, але лежить за межами нормативної літературної мови й має стилістичний маркер «вульгарний», «грубий», «лайливий». У представленій розвідці інвективу розглядаємо в широкому значенні як будь-який словесно виражений прояв негативно-оцінного ставлення до адресата мовлення.

С. Форманова зауважує, що питома вага інвектив у сучасному суспільстві, особливістю яких є «викриття або критика певних осіб, яка здійснюється за допомогою іронії, сатири, кепкування й навіть сарказму», реально не зменшується, що пов'язано з деритуалізацією культури, з тим, що інвективні форми, втративши ритуалізований характер, перейшли в побут [9, с. 10–11]. І далі дослідниця виділяє такі типи номінації дійсності, які включає семантичний корпус інвективи з оцінним компонентом: 1) суб'єктивна оцінка соціальної привабливості особи за її місцем в етносоціальній системі цінностей через лексику «соціального статусу» (*педик*); 2) вербальна дискримінація за національною, релігійною і ставовою належністю (*чурка*, *єретик*); 3) констатація якості виконання соціальних ролей через лексику, яка не пов'язана з описом суспільної діяльності людини (*ганчірка*) [9, с. 10]. Об'єктом образи, в якій наявна оцінка із семами «осуд», «критика», «антипатія», можуть стати ще й інтелектуальні здібності людини (*дурень*), її зовнішній вигляд (*корова*), вік і фізичні вади (*слипак*, *стара карга*), моральні цінності (*курва*), походження (*селяк*), загальна негативна оцінка адресата (*наскуда*) тощо [8, с. 229]. Тобто для інвективи добираються як конкретні ознаки адресата, так і їх узагальнення.

Зазначимо, що інвектива як один із емоційних та експресивних засобів вираження вербальної агресії через пейоративи – слова, що виражають негативну оцінку, добирається залежно від інтенції та комунікативної інтеракції, від характеру висловлення, від того, кому адресовано, оскільки кожна ситуація вимагає відповідного лексичного наповнення.

А. Давиденко, досліджуючи ненормативну лексику в прагматичному аспекті, пропонує умовний поділ лексем на три категорії: «на власне образи, слова зневажливого забарвлення та лексеми, що можуть використовуватися для акту образи». Причому, як зазначає далі автор, «не можна твердити, що ці лексеми-категорії за силою впливу на слухача емоційно сильніші, ніж інші: усе залежить від конкретної мовної ситуації» [1, с. 146].

Існує чимало критеріїв щодо класифікації інвективної лексики. Найчастіше за основу розподілу беруться як позалітературні слова, узяті з лайливої, обценної, матірної, жаргонної лексики, грубого просторічного мовного прошарку, так і кодифіковані слова й словосполучення із семантикою негативною оцінки об'єкта мовлення. Сюди зараховують номінації осіб із позначкою образливої з погляду інтересів суспільства оцінки зайняття, вчинків, поведінки; нейтральні характеристики адресатів за професією, родом діяльності, що в переносному значенні набувають негативною конотації, яка супроводжується експресією несхвалення, презирливості; зоосемантичні метафори з оцінкою об'єкта мовлення, оформлені грубою експресією осуду, гребування, зневаги тощо.

Отже, інвектива – це лінгвістична категорія без чітко окреслених меж. С. Форманова пропонує розглядати її як «один із механізмів заміщення реальної агресії вербальною моделлю морального тиску» [10, с. 27]. До інвективи дослідниця зараховує, по-перше, нецензурні слова та їх похідні; по-друге, «гробіанізми – грубі, брутальні назви тих предметів і явищ, які в суспільстві слід або не називати зовсім і всіляко їх уникати, або ж замінити описовими виразами, які певною мірою їх облагороджують (евфемізми)»; по-третє, вульгаризми, «куди входить і лайлива лексика з недиференційованою ознакою осуду» [10, с. 126]. З лінгвістичного погляду С. Форманова розрізняє інвективу агресивну та експлетивну, тобто «своєрідну «вигукову інвективу», яка спрямовує використання табуйованої лексики на виявлення свого ставлення до ситуації» [9, с. 18]. Отже, критерій інвективності залежить від семантики слова й від стилістичних засобів.

З позицій В. Жельвіса, інвектива тлумачиться в широкому й вузькому значенні. У широкому – це словесно виражений прояв агресивного ставлення до опонента, у вузькому значенні інвектива – складник лихослів'я, «вербальне порушення етичного табу, яке здійснюється табуйованими мовними засобами», а виявом нецензурних форм інвективи є груба лайка [2, с. 13–14]. Іншими словами, у вузькому значенні інвектива – це будь-яке грубе, вульгарне, некодифіковане мовне позначення адресата комунікації з негативно-оцінною семантикою.

Л. Ставицька розмежовує поняття «інвектива» й «жаргон» як складники ненормативної лексики, коментуючи це тим, що негативні знижені номінації деяких жаргонізмів автоматично «екстраполюються на лайку». Якщо «вокабуляр інвективи та жаргону можуть частково збігатися», то «функції цих мовних страт збігаються повністю» [7, с. 37]. Л. Крисин узагалі зараховує інвективу до лексики та фразеології, яка характеризує ставлення мовця до предмета мовлення [4, с. 145].

О. Шейгал, аналізуючи російський політичний дискурс, усі знаки вербальної агресії класифікує за двома рівнями. До першого рівня належать вербальні знаки, які транслюють агресію через свою внутрішню форму. Це, за термінологією дослідниці, спеціалізована група (СЗА), куди входять обценна лексика, загальні пейоративи та образливі слова. До другої, неспеціалізованої (НЗА), групи включаються ярлики (знаки, спрямовані на звинувачення адресата в небезпечних для суспільства рисах) та іронічні номінації. Дослідниця взагалі не розглядає інвективу-лайку в групі спеціалізованих знаків вербальної агресії, а кваліфікує її як прагматичне запозичення зі сфери побутового спілкування [11, с. 131–132].

Існують пласти мови, як виокремлює М. Ткачівська, в яких уже «закладена негативна конотація, домінантна для більшої кількості мовців». До них авторка зараховує «лихі слова», непристойну лайку, обсценізми та матірну лексику й уважає, що «не всі слова можуть бути зараховані до прошарку «поганих», як і не всі «погані слова» акцентуються кожним як такі, що мають негативну конотацію» [8, с. 230].

За спостереженнями О. Кузик, у низці наукових розвідок наголошується ідея про інвективну тактику як про найефективніший спосіб реалізації агресивних комунікативних стратегій, зокрема мовленнєвої стратегії дискредитації [5, с. 212]. Зазначимо, що агресивні стратегії реалізуються лексичними засобами з різним ступенем інвективного змісту. Так, негативна оцінність може бути закладена безпосередньо у значенні конкретного слова, а також може бути зумовлена особливостями контексту чи комунікативної ситуації, у межах яких вона використана [5, с. 212]. Отже, як слушно зауважує Г. Завражина, інвектива охоплює значно ширше коло явищ, ніж просто татуйовані лексико-фразеологічні одиниці [3, с. 7].

У текстах сучасних ЗМІ, які є віддзеркаленням мови суспільства, спостерігаємо багатоманітні способи презентації вербальної агресії кодифікованою мовою. Так, агресивність у комунікації в мові газетного дискурсу забезпечується вживанням образливих слів і висловлювань з інтенцією зганьбити об'єкт мовлення: *Більше того, якщо в Радянському Союзі основним класом був пролетаріат, то пролетаріат може бути як поганим, так і хорошим, як агресивним, так і не агресивним, а цей режим ставить на гонництво, на гонників. Гонники агресивні завжди* (НБ. 2017. № 45. С. 6). Намір публічного приниження опонента в засобах масової інформації відбувається й через застосування мовних знаків, які в конкретній комунікативній ситуації набувають пейоративної експресії й у семантиці яких негативна оцінність уже закладена: *Take хуліганське, бандитське нутро в російської влади...* (НБ. 2017. № 47. С. 5).

На сторінках періодики знаходимо й нейтральні лексеми з інвективним змістом, які презентують знижену оцінку характеристики діяльності, поведінки адресата: *«Перший канал», «РТР» – це не засоби інформації, це засоби масової пропаганди, точніше навіть масового зомбування* (НБ. 2017. № 45. С. 6). Інвективний заряд несуть лексеми й у наступному прикладі: *В результаті Майдану вдалося змістити вельми ефективну – з точки зору бандитів Кремля – чужу владу на не дуже ефективну, але свою* (НБ. 2017. № 48. С. 3).

Іншою формою прояву вербального приниження опонента є використання нейтральної номінації осіб за професією, родом діяльності, які в переносному значенні з експресією несхвалення набувають вкрай негативної оцінки: *І він справді їх не знає: у каламутній історії із затриманням на хабарі заступника міністра Вадима Трояна Аваков особисто «відмазував» соратника від зазіхань Генпрокуратури* (НБ. 2017. № 47. С. 6).

Семантика кодифікованої нейтральної лексичної одиниці залежно від мовного оточення набуває інвективних конотацій. М. Ткачівська слушно зауважує, що «нейтрально забарвлені слова можуть мати для певної людини стосовно якоїсь конкретної ситуації високий рівень негативної експресії» [8, с. 230]. Так, розгортання інвективної стратегії в текстах засобів масової інформації забезпечується використанням необразливих слів в іронічному контексті: *Весь цей політичний Гелловін пояснюється тим, що корупція заради порятунку своїх інтересів готова на все* (НБ. 2017. № 45. С. 3). Наведені приклади імплікують тонку іронію в інвективному слововживанні, чим применшують значущість об'єкта висловлення, дають змогу почерпнути інформацію про ставлення до влади, до особистісних стосунків держпосадовців.

Прагнення понизити соціальний статус адресата способом використання кодифікованої лексики спостерігаємо в прикладах із застосуванням зоосемантичних метафор, які найчастіше можуть супроводжувати експресію несхвалення: *Саакашвілі в той період думав, що якщо він дасть поїсти крокодилу або покладе монстру що-небудь до рота, то монстр наїсться і буде задоволений* (НБ. 2017. № 47. С. 5); або *Обидва наші протагоністи – чудово розвинені політичні тварини* (НБ. 2017. № 50. С. 3).

Нерідко в мові газетного дискурсу інвективний заряд несуть у собі «ярлики» для відомих посадовців, у семантиці яких міститься обвинувачення або викриття негативної діяльності, занять публічної особи, наприклад: *Саме тому багато хто з колишніх виборців Ющенка проголосував за «міцного господарника» Віктора Януковича – в надії, що колишній рецидивіст наведе порядок у країні* (НБ. 2017. № 48. С. 3); *Наївно вірити, що російські спецслужби не здійснюють технічного контролю переговорів Курченка – кремлівської рукавиці, що підгібає «націоналізовані» підприємства* (НБ. 2017. № 50. С. 3).

Нерідко прийом моделювання інвективного колориту використовується під час створення метафоричних конструкцій, як-от: *Це болото (Росія) тхне, булькає, випускає смертоносний газ у вигляді воєн* (НБ. 2017. № 47. С. 9); *Він не зв'язаний з РФ, але їде на російському велосипеді* (НБ. 2017. № 47. С. 4).

Отже, в ході аналізу ілюстративного матеріалу газетного дискурсу виявляємо, що інвектива, яка має на меті публічно принизити, образити адресата, може оформлюватися необразливою нейтральною лексикою в інвективній функції. Зазначимо, що для інвективи експресивність – категоріальна ознака й необхідна умова її існування. Через те що в семантиці слів з маркованою ознакою інвективності відображені ціннісні уявлення носіїв мови, в центрі яких перебуває людина, однією з головних ще є негативно-оцінна функція, що спрямована на пониження як соціального статусу адресата комунікації, так і рівня його самооцінки в межах загальноприйнятих суспільних норм і правил [6, с. 200].

Отже, вербалізація інвективної інтенції мовця може здійснюватися за допомогою й літературної лексики. Проте зауважимо, що в мові сучасних газетних видань можуть використовуватися елементи «антиетикетного мовленнєвого вокабуляру» з інвективним прагматичним ефектом. Уважаємо, що сьогодні вже варто наголошувати на якості філологічної освіти журналіста, його професійної культури та норми професійної моральності,

складниками якої є культури мовлення і творчості, журналістська культура, комунікативна й соціальна культури. Авторам повідомлення варто добирати мовні засоби з арсеналу саме літературної мови, оскільки не-літературні лексичні вкраплення порушують нормативність мови і стилістичну цілісність газетного дискурсу, стимулюють читача до їх використання.

Отже, кодифіковані лексичні одиниці з інвективною інтенцією в сучасних українських газетних текстах виявили досить оригінальну функціональну особливість. Лексичний склад інвективи і способи її презентації в мові ЗМІ потребують ретельного вивчення, оскільки це дає змогу проаналізувати нові тенденції в її використанні. Аналіз прагматичного застосування цих мовних знаків потребує уважного лінгвістичного осмислення та розширення напрямів подальшого дослідження.

Література:

1. Давиденко А.О. Лінгвістичні аспекти перекладу ненормативної лексики. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». Одеса, 2015. Вип. 19. Т. 2. С. 145–147.
2. Жельвис В.И. Поле брани. Сквернословие как актуальная проблема. Москва: Ладомир, 1997. 330 с.
3. Завражина Г.В. Мовленнєва агресія та засоби її вираження в мас-медійному політичному дискурсі України (на матеріалі російськомовної газетної комунікації): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.02 «Російська мова». Київ, 2008. 22 с.
4. Крысин Л.П. Эвфемизмы в современной русской речи. Русский язык конца XX столетия (1985–1995). Москва, 1996. С. 142–185.
5. Кузик О. Інвективний потенціал антропонімів у політичному дискурсі англомовних засобів масової інформації. Південний архів. Серія «Філологічні науки»: збірник наукових праць. Херсон, 2017. Вип. LXVII. С. 212–215.
6. Муратова І.С. Мовна інвектива як одиниця вербальної агресії в політичному дискурсі. Вісник Житомирського державного університету. Серія «Філологія». Житомир, 2009. № 48. С. 198–201.
7. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови. Київ: Критика, 2005. 464 с.
8. Ткачівська М. Російська лайка або щедра спадщина. Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали IV Міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ, 2017. Вип. ELLSC. С. 229–234.
9. Форманова С.В. Інвективи в українській мові: монографія / за ред. Н.М. Сологуб. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 336 с.
10. Форманова С.В. Стилістичні особливості інвективи в українській мові. Записки з українського мовознавства. Одеса, 2013. Вип. 20. С. 124–131.
11. Шейгал Е.О. Семиотика политического дискурса. Москва: Наука, 2007. 254 с.

Анотація

Л. ТОПЧІЙ. СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОДИФІКОВАНОЇ ЛЕКСИКИ З ІНВЕКТИВНИМ ЗМІСТОМ У МОВІ ЗМІ

У статті розглянуто лінгвістичну природу інвективної лексики, зроблено спробу систематизувати дослідження в цій галузі, проаналізовано специфіку використання кодифікованих лексем з інвективною функцією в ЗМІ.

Ключові слова: інвектива, вербальна агресія, оцінність, інтенція, образа.

Аннотация

Л. ТОПЧИЙ. СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КОДИФИЦИРОВАННОЙ ЛЕКСИКИ С ИНВЕКТИВНОЙ СЕМАНТИКОЙ В ЯЗЫКЕ СМИ

В статье рассматривается лингвистическая природа инвективной лексики, сделана попытка систематизировать исследования в этой области, проанализирована специфика использования кодифицированных лексем с инвективной функцией в языке СМИ.

Ключевые слова: инвектива, вербальная агрессия, оценочность, интенция, оскорбление.

Summary

L. TOPCHYI. SPECIFICITY OF THE USE OF CODIFIED VOCABULARY WITH INVECTIVE SEMANTICS IN THE LANGUAGE OF THE MASS MEDIA

The article deals with the linguistic nature of the invective vocabulary. In the article it has been made an attempt to systematize researches in this field. The specificity of using codified lexemes with invective function in the language of the mass media has been analyzed.

Key words: invective, verbal aggression, appraisal, intention, insult.

кандидат філологічних наук,
 науковий співробітник
 Міжнародного інституту освіти,
 культури та зв'язків з діаспорою
 Національного університету
 «Львівська політехніка»

МОВНА ОСОБИСТІСТЬ ІВАНА ФРАНКА В МАТРИМОНІАЛЬНОМУ ІНФОРМАТИВНОМУ ДИСКУРСІ

Питання реалізації мовної особистості в сімейному дискурсі в українському мовознавстві висвітлено фрагментарно й неповно. Найзагальнішою є праця Ф. Бацевича та В. Чернухи [2], де на матеріалі «живого» мовлення здійснено лінгвістичний аналіз лексичних, фразеологічних та ідіомних засобів, власних імен і звертань у сімейному мовленні матері, подано перелік слів і виразів, які вживалися в сім'ї в особливих ненормованих формах або витворювалися як okazіоналізми. На основі текстів художньої літератури Н. Венжинович та А. Чернова характеризують концепти «батько» і «мати» [4; 24]. Щодо питання мовної особистості чоловіка і дружини, то їх вивчають у контексті концептуалізації відповідних образів А. Бігарі, О. Гридасова, С. Краціло [3; 10; 15] та ін.

Мета статті – дослідити особливості реалізації мовної особистості І. Франка в матримоніальному дискурсі, що передбачає виконання таких завдань: 1) виявити типи інформації, які характеризують мовлення І. Франка до дружини; 2) описати особливості реалізації комунікативних інтенцій; 3) проаналізувати мовні засоби їх вираження. Джерельною базою для аналізу є листи І. Франка до О. Франко (загальна кількість 42, обсяг друкованих аркушів 1,99).

Комунікативною метою інформативного дискурсу є надання можливості отримати знання з приводу окремої теми, що висвітлюється, та чіткі відповіді на запитання: *Хто? Що? Як? Коли? Де?* [8, с. 485]. У мовленні можуть реалізовуватися повідомлення про певні події, переживання, стан чи наміри, короткі інформаційні або констатуючі повідомлення [19, с. 92]. Також мовці використовують семантичні ходи цього типу для поправки, пояснення, уточнення, позитивної трансформації, щоб побудувати стратегію, яка націлена на недопущення негативних висновків слухачем щодо мовця [11, с. 282].

За реалізацією інформативного дискурсу стоїть мовна особистість, тобто носій мови, який відтворює у своєму мовленні певну сукупність мовних засобів, що характеризують мовний колектив (соціальну групу) в певний проміжок часу, і включає відображені в словнику світоглядні установки, ціннісні пріоритети й поведінкові реакції [7, с. 65; 18, с. 12]. Мовна особистість складається з трьох рівнів: а) вербально-семантичного (лексикон особистості), цей рівень перегукується з моделлю Л. Щерби «*мовна система*» = *словник + граматика* та передбачає наявність у мовця усталених лексико-граматичних знань, які й забезпечують володіння природною мовою [9, с. 26–27]; б) лінгво-когнітивного (тезаурус особистості), «на ньому закарбований образ світу, що представлений у вигляді понять, ідей, концептів, різномірних одиниць, ... серед яких можуть бути і наукові поняття, і просто слова, що набули статусу узагальнення, символи, ... образи, картини, ... стереотипні судження, вербальні та інші формули» [13, с. 172]; в) мотиваційного (прагматикон особистості), пов'язаний із діяльнісно-комунікативною функцією людини та включає цілі, оцінки, мотиви, установки мовної особистості.

Виправдання – це мовленнєва дія, що використовується для пояснення змісту своїх дій з метою довести власну/чиюсь правоту чи невинність [17, с. 70]. Виправдання функціонує в мовленні І. Франка для пояснення змісту своїх дій і є відповіддю на звинувачення дружини, що в попередньому листі просила негайно надіслати квитанцію на здану в багаж дитячу коляску [23, т. 49, с. 604]: «<...> *З картки твоєї бачу, що ти все ще гніваєшся на мене <...> Правду кажучи, я не зовсім добре розумію твій гнів, і розумів би його скорше в такому разі, коли б ти гнівалася на мене за занедбання обов'язку зглядом редакції, ніж за його сповнення. З розпискою вийшло погано. Я аж в Дрогобичі пригадав собі, що взяв її з собою. Не знаючи видумати нічого ліпшого, я видумав таке: в Стрию лишив розписку у того касієра, котрому платиться за пакунки <...> і просив його, щоб видав возик на другий день» [23, т. 49, с. 158–159].*

Повідомлення І. Франка містить інформацію про нерозуміння причин образи дружини (актуалізує дієслово 1-ї особи однини *розумію* в сполученні з прислівником *не (зовсім) добре*, особовий займенник *я*) та вказівку на те, за якої умови образа могла б бути доречною (дієслово умовного способу *розумів би*). Є самозасудження (прислівник *погано*) та дані про спробу вирішити проблему, що оцінюється як найкраща з усіх можливих варіантів (*не знаючи видумати нічого ліпшого, я видумав таке*). І. Франко пише про здійснені ним для врегулювання ситуації дії (дієслова 1-ї особи *видумав (таке)*, *лишив (розписку)*, *просив*). Така позиція адресанта засвідчує його розгубленість, небажання конфліктувати, намагання виправити ситуацію, що склалася. Істинність слів забезпечує фразеологізм *правду кажучи*. Також у своєму мовленні письменник використовує діалектизм *скорше* – «скоріше» й полонізм *касієр*.

Висловлення згоди/незгоди з адресатом полягає у вербалізації позитивної реакції до особи співрозмовника, його поведінки, соціального статусу [6, с. 154] або ж неприйнятті пропонованого та ухиленні від здійснення певної дії [20, с. 7]. У відповідь на прохання дружини, висловленому в листі від 1(13).01.1887: «*Если ты будеш*

писати галичанину [М. Драгоманов – О. Т.], то поєднай і от мене і передай наш долг» [23, т. 49, с. 579], І. Франко пише: «Вчора тільки одібрав твій лист і зараз же послав галичанину гроші» [23, т. 49, с. 101]. Інформація про виконання прохання засвідчує згоду з дружиною. Її передають дієслова дійсного способу минулого часу (*одібрав, послав*) і прислівник *зараз*, що вказує на час виконання дії.

В одному з листів О. Франко висловлює прохання: «Будь ласкав прислати 1 екземпляр «Веселки» (літературно-фольклорний збірник – О. Т.) <...> Разом з «Веселкою» вложи 3 аркуші паперу і конвертів» [23, т. 49, с. 605]. Письменник відмовляється виконати його: «Веселки» ані паперу не посилаю, бо маю надію в суботу або в неділю приїхати до Болехова, скоро дістану вільний білет» [23, т. 49, с. 163], що виражає складнопідрядне речення, у першій частині якого є інформація про невиконання прохання (дієслово 1-ї особи *посилаю* у сполученні із заперечною часткою *не*), а в другій – аргументація (*маю надію в суботу або в неділю приїхати до Болехова*).

Інформування про отримання листа й реакція на слова дружини. Розпочинаючи діалог, І. Франко інформує дружину про отримання листа від неї та свій намір надати нову інформацію: «Дорога Олічка! Вчора тільки одібрав твій лист <...> а сьогодні (19.01.1887 – О. Т.) тобі пишу коротенько» [23, т. 49, с. 101], «Дорога Оля! Лист твій дістав» [23, т. 49, с. 294], «Дорога мамо! Твою картку я одержав сьогодні, д[ня] 6 серпня, і зараз відписую» [23, т. 50, с. 420]. Мовна актуалізація: розповідні речення, дієслова минулого часу *дістав, одібрав, одержав*, що вказують на отримання листа, звертання *Олічка/Оля* (зменшено-пестливі форми імені Ольги) та *мамо* в сполученні з прикметником *дорога*, яким І. Франко характеризує дружину як «близьку, милу серцю людину» [5, с. 320]. Дієслова дійсного способу теперішнього часу в сполученні з прислівниками позначають намір адресанта надати затребувану інформацію: *пишу (коротенько), відписую (зараз)*. Прислівники *вчора, сьогодні* позначають час отримання листа чи написання нового.

Указує письменник і на місце написання того чи іншого листа, причини його вибору: «Пишу до тебе в вільній хвилі в друкарні, бо дома лінь» [23, т. 49, с. 160]. У деяких листах подано інформацію про день чи дату їх написання, визначено події, що цьому передували: «Пишу тобі тільки сьогодні (02.06.1893 – О. Т.), в п'ятницю, після моєї вчорашньої візити у Ягича» [23, т. 49, с. 403], «Дорога мамо! Зачав був писати лист до Лесі Українки по поводу її «Касандри», та якось не йшло <...> От тим-то я, перечеркнувши початкові слова до Лесі, пишу тобі на тім аркушику, щоб не псувати решти паперу» [23, т. 50, с. 327]. Є дані про відсутність змоги відповісти вчасно: «Я не відписав тобі зараз по одержанні твого листа, бо лагодивсь до розправи судової за «Своб[одную] Росию» [23, т. 49, с. 214]. Мовне наповнення забезпечують розповідні речення, іменники на позначення днів тижня, прислівник *сьогодні*, складнопідрядні речення, у першій частині яких є інформація про вибір певного місця для написання листа чи неможливість відповісти, а у другій – причини.

Також І. Франко описує умови написання повідомлення і свій душевний стан: «Пишу тобі спокійно, не в гніві, а більше в жалю <...> Даруй, що розписався так по щирості о тім, що мене болить, хоч зарікався ніколи тобі про се не говорити» [23, т. 49, с. 284]. Це передають сполучення дієслова дійсного способу *пишу* з 1) прислівником *спокійно*, 2) іменником у формі місцевого відмінка (*не*) в гніві, що характеризує тон мовлення адресанта як розмірений, стриманий, врівноважений і вказує на відсутність у нього почуття сильного обурення, стану нервового збудження чи роздратування [5, с. 1372, 248]; 3) іменником у формі місцевого відмінка в жалю, тобто мовець перебуває в стані важкості, суму, печалі [5, с. 364]. Словосполучення *розписатися по щирості* підтверджує відвертість та істинність слів адресанта.

Інформація, яка цікавить О. Франко, не залишається поза увагою. З листів вичитуємо зміст її запитань. І. Франко пише: «Питаєш про паню Кобринську. Вона, мабуть, зовсім одуріла. Оце на днях дістав я від неї лист» [23, т. 49, с. 283]. Для відповіді використано такі мовні засоби: розповідні речення, що містять затребувану адресатом інформацію, дієслово 2-ї особи *питаєш*, що є засобом номінації дій О. Франко.

Реагує І. Франко й на зауваження дружини. Наприклад, у листі від 23.07.1891 О. Франко пише про те, що Л. фон Захер Мазох є євреєм родом з Іспанії, а в його «Коломийському Дон-Жуані» вона не побачила галицьких типів [23, т. 49, с. 665]. І. Франко констатує: «Щодо Захер Мазоха ти помиляєшся: він ані не жид, ані з Іспанії родом, а справді галичанин, син бувшого 1840–1848 у Львові директора поліції Сахера. А що він про Галичину бреше несотворенні речі, се звісно цілому світу, крім французів і москалів» [23, т. 49, с. 286]. Мовною реакцією є вказівка на неправильність думки дружини (дієслово 2-ї особи *помиляєшся*) та пояснення (розповідні речення), що забезпечує додаткове висвітлення певного явища, уточнення чинників його виникнення або його сутнісних характеристик [1, с. 60].

Паралельно І. Франко характеризує подану в листах інформацію: «Отсе написав я тобі три міхи вовни» [23, т. 49, с. 100], «... сьогодні пишу тобі коротенько» [23, т. 49, с. 101], «Оце, здається, перебалакав усе, що було на умі» [23, т. 49, с. 294]. Мовна репрезентація: дієслово *пишу* в сполученні з прислівником *коротенько* та фразеологізми (*написав*) *три міхи вовни*, (*перебалакав усе, що*) *було на умі*.

Адресант повідомляє про бажання отримати відповідь на свої листи: «Дожидаю твого листа» [23, т. 49, с. 159], та актуальність кореспонденції: «Ну, насилу дочекався твого листа! Думав, чи не вода там Вас позаливала, то так довго нема ніякої відомості!» [23, т. 49, с. 405]. І. Франкові важливо знати про ситуацію вдома за його відсутності, чи здорові дружина й діти: «Лист твій прийшов мені досить несподівано і врадував мене дуже звісткою, що діти наші здорові» [23, т. 49, с. 282]. Мовними засобами вираження цього складника інтенції є розповідні та окличні речення, семантика дієслів *врадувати* (діалектизм), *дожидати*, *дочекатися* і прислівників *насилу, несподівано* тощо.

Часто листи супроводжуються подякою: «Щире спасибі тобі за твій листок, котрий мене дуже врадував і звеселив» [23, т. 49, с. 117]. Вдячність виражають іменник (*щире спасибі*), що засвідчує добре й сердечне ставлення до дружини, і вказівка на зміну емоційного стану мовця у зв'язку з отриманням листа (семантика дієслів *врадувати, звеселити*).

Повідомлення про завершення інформування. І. Франко інформує дружину про бажання закінчити дискурс: «Оце і все наразі» [23, т. 49, с. 162], «Не пишу тобі нічого більше, бо спішусь, щоб упоратися з кореспонденцією, яка ще сьогодні передо мною» [23, т. 49, с. 165], «Зрештою, не маю що писати» [23, т. 50, с. 272]. Підписує листи словами *Іван Франко* або *Твій Іван*. Засобами вираження інформування є прості речення (*Оце і все наразі, ... не маю що писати*), складнопідрядне речення в першій частині якого є дані про завершення комунікації (*Не пишу тобі нічого більше*), а в другій – причини (*спішусь, щоб упоратися з кореспонденцією*), вставне слово *зрештою*. Подано характеристику повідомлення: *лиш кілька слів, зього вистарчить*.

Повідомлення про літературну, наукову та редакторську діяльність. У листах І. Франко розповідає дружині про плани щодо написання й видання своїх творів, свою наукову та редакторську діяльність: «В новій «Киевской старине» мого нема нічого. Шлю туди «Гаву». Нашого «Товариша» (літературно-науковий журнал, до редакції якого входив І. Франко – О. Т.) сими днями буде готовий перший лист, котрий тобі зашлю» [23, т. 49, с. 167], «Я сиджу майже безвихідно над своєю роботою («Іван Вишенський. Руський писатель XVI віку» – О. Т.), щоб скінчити її ще в августі» [23, т. 49, с. 259], «Свою роботу про Варлаама («Варлаам і Йоасаф – старохристиянський духовний роман і його літературна історія» – О. Т.) я вже зачав перероблювати і надіюся скінчити за дві неділі» [23, т. 49, с. 387]. Для вираження цієї інтенції І. Франко використовує розповідні речення, особові дієслова (*сиджу* в сполученні з прислівником (*майже*) безвихідно, *зачав* у сполученні з інфінітивом *перероблювати*), власні назви (це назви літературних творів, наукових праць, статей, видань) і русизми (*август* – серпень, *дві неділі* – два тижні, *обіцати* – обіцяти).

Функціонування русизмів у мовленні І. Франка обумовлено походженням дружини. О. Франко (Хорунжинська) була родом з інтелігентної, освіченої української родини, випускницею Харківського інституту благородних дівичь і «майже тільки змосковська говорить, хоть і знає по-нашому, – та недаром з Расей» [16, с. 42]. Т. Космеда, аналізуючи дискурсивні слова в мовленні І. Франка, зазначає, що в спілкуванні з дружиною він часто використовував лексему «хорошо» та мав можливість удосконалювати вдома російську мову [14, с. 209–210].

Розповіді про дітей, родичів і спільних знайомих сім'ї. У листах І. Франко інформує дружину про особливості проведення часу з дітьми. Наприклад, перебуваючи на відпочинку з дітьми в Криворівні, І. Франко пише: «Читаю я й хлопці (Андрій і Тарас – О. Т.) мало, майже нічого, крім газет <...> ходимо оба з Андрієм щодень на гриби <...> Два рази ходили ми на афини і принесли на неповному кошику» [23, т. 50, с. 328]. Письменник розповідає про життя знайомих людей, опираючись на спільні з дружиною фонові знання, дає їм оцінку: «Ти, може, чула, що Лопатинський в Роздолі умер. Ржегорж віджив, набрав надії, що йому удасться добитись до свого з Неонілою» [23, т. 49, с. 159], «<...> все-таки козак-баба (Кобринська – О. Т.), вижила сестру і зятя з батьківського дому, вони мусили найняти собі жидівську хату і там живуть. Озаркевичі в Городку» [23, т. 49, с. 293]. Засоби вираження: 1) розповідні речення; 2) дієслова дійсного способу та дієслова дійсного способу в сполученні з прислівниками, що позначають дії адресанта та осіб, про яких він пише (*читаю (мало), ходимо (оба)* тощо). Словник письменника характеризують слова, вжиті в переносному значенні (*віджити* – «повертатися до нормального фізичного стану; ставати знову бадьорим, жвавим, життєрадісним» [5, с. 169], *вижити* – «створивши кому-небудь нестерпні умови, примушувати залишити місце проживання, роботу» [5, с. 134]), діалектизми (*афини* – чорниці, *оба* – обидва, *ходити на гриби* – ходити по гриби), власні назви. Лексема *козак-баба* набуває негативного значення й позначає сварливу, підступну, язикату, злу жінку [12, с. 21]. Також у процесі комунікації І. Франко вказує на можливість володіння дружини цією інформацією (*Ти, може, чула*).

Характеристика побуту за відсутності дружини вдома. Окреме місце в листах І. Франка посідає інформація про стан домашніх справ, якими письменник займався за відсутності дружини вдома (в той час О. Франко гостювала в рідні): «Сьогодні (середина січня 1887 – О. Т.) велів купити сажень дров <...> З кухаркою знаходимось добре, рахунки записую всі докладно» [23, т. 49, с. 98–99], «Я тепер цілими днями пораюся коло сушення грушок, що достигли і падуть, і я не можу собі дати з ними ради <...> Живу сам самісінкий» [23, т. 50, с. 271]. Повідомляє І. Франко дружині й про те, з ким і як проводить час: «Ми з П-ком (Павликом – О. Т.) живемо тихо і смирно» [23, т. 49, с. 160], «Ми були прошлої неділі в Волкові у Дошліх <...> ловили рибу» [23, т. 49, с. 214]. Мовна актуалізація: 1) розповідні речення; 2) дієслова теперішнього часу *живу, записую, знаходимось, пораюся* в сполученні з прислівниками *добре, докладно, смирно, тихо*, що позначають дії адресанта і якість їх виконання; 3) дієслова минулого часу, які відображають події, що відбулися. Фразеологізм *не можу собі дати ради* позначає неспроможність І. Франка самостійно вирішувати всі свої проблеми [22], а словосполучення *сам самісінкий* відображає його самотність.

Часто письменник описує свій душевний стан, повідомляючи О. Франко про те, як тяжко він переживає розлуку: «Відколи ти виїхала, я прямо стався як сам не свій, чую, що мені хибує цілої половини мого суцїства. Еге, Олічка, признаюсь тобі, я й не думав сам, що так сильно зжився з тобою <...> Ходжу цілими годинами то по хаті, то по улиці, щоб заповнити нуду, хапаюсь до роботи і рука опадає» [23, т. 49, с. 98], «<...> без тебе велика лїнь напала, так тяжко мені взятися до роботи, хоч каменя глодати» [23, т. 49, с. 163]. Йому характерні втрата душевного спокою, схвильованість, приголомшеність, відсутність бажання будь-що робити, на що вказують фразеологізми *сам не свій і рука опадає* [22], порівняння *тяжко взятися до роботи, хоч каменя глодати* (апеляція до прислів'я «Легше камінь глодати, ніж дітей ховати» [21, с. 192]). Іменники *лїнь, нуда* (розм.; нудьга) та *розвіяння* засвідчують неспокій, тривогу й апатію адресанта, його перебування в стані млявості, сонливості та ослабленості [5, с. 621, 793, 1235]. Розповідні речення (*Відколи ти виїхала ... чую, що*

мені хибує цілої половини мого суцтва, ...признаюсь тобі, я й не думав сам, що так сильно зжився з тобою), ласкаве звертання (Олічка) і стверджувальна частка *еге* (уживається для підтвердження сказаного [5, с. 336]) засвідчують глибокі почуття І. Франка до дружини.

Також у листах І. Франко повідомляє дружину про стан свого здоров'я: «Я здоров, тільки очі поболоють, ну, та се, мабуть, звичайна моя літня слабкість» [23, т. 49, с. 293], «Живіт у мене болить дуже, маю розвільнення <...> при тім внутрі болить мене часом так, що не знаю, що з собою зробити. Ночами болить мене також голова, і раз у раз чую якусь тяжість в мозгу, немов там у мене камінь» [23, т. 49, с. 217]. Із цією метою адресант використовує розповідні речення, порівняння (чую якусь в мозгу, немов там у мене камінь), професійну лексику (розвільнення), розмовні слова (внутрі), русизми (мозг, тяжість), робить висновки (модальна частка ну) та висловлює припущення (вставне слово мабуть).

Характеристика побуту поза домом. Перебуваючи поза домом (Кути, Криворівня, Тернопіль, Ліпик (Хорватія), Сант-Мікель (Італія) і, звісно, Відень), І. Франко писав про умови, в яких він проживав, події, які відбувалися, осіб, із якими зустрічався, місця, які відвідав, погоду, спогади, плани на майбутнє: «Я віднини почав числити, кільки ще днів остасться до кінця сеї каторги. Хата, в котрій маю ночувати, є справді хата, але крім голих стін нічогісінько» [23, т. 49, с. 117], «Я тут живу с'як-так <...> з їдою лихого, обід дороженький <...> з сніданням і вечерею й сам не знаю, що діяти: і дорого, і погано <...> Тут розгардіяш великий, я ходжу серед товкотні як сонний і дряпаю кореспонденції» [23, т. 49, с. 117–118], «Сьогодні (28.06.1983 – О. Т.) здав я другий екзамен (філософію) також з відзначенням. Значить, моя задача сповнена <...> Я виїжджаю в суботу зараз по промоції. Їду на Краків. У Львові буду в неділю, здається вчорам» [23, т. 49, с. 410]. Особливістю мовної репрезентації інтенції є 1) розповідні речення; 2) дієслова дійсного способу, що позначають дії І. Франка (живу, ходжу); 3) іменники каторга, лихого, розгардіяш (великий), прикметник дороженький (про ціну), прислівники с'як-так, дорого, погано та фразеологізм голі стіни, які засвідчують складні умови проживання й великі фінансові витрати; 4) прикметник сонний позначає емоційний стан адресанта. Лексичні особливості: розмовні слова (їда), діалектизми (минувши (неділя) – минула), полонізми (з відзначенням – з відзнакою, промоції – урочиста церемонія присвоєння чергового звання), русизми товкотня (від толкотня – тиснява, штовханина в натовпі [5, с. 1452]).

Важливе місце в листах посідає тема здоров'я. І. Франко пише: «Я здоров, тільки щось спати не можу. Та се чень мене» [23, т. 49, с. 387], «я дуже пригноблений своєю хворобою і не маю ніякої надії надалі на своє життя <...> Я думаю, що недовго вже пробуду тут (Ліпик – О. Т.), та не можу знати, чи моє лічення скінчиться за тиждень чи за два» [23, т. 50, с. 354]. Її реалізацію на мовному рівні забезпечують: 1) складнопідрядне речення (Я здоров, тільки щось спати не можу), у першій частині є інформація про те, що адресант почуває себе добре (семантика прикметника здоровий), а в другій, навпаки, про проблеми зі здоров'ям (щось спати не можу); 2) розповідне речення (Та се чень мене), у якому мовець висловлює сподівання на одужання (дієслово мене у сполученні з часткою чень); 3) прикметник (дуже) пригноблений, що характеризує адресанта як охоплену важкими й болісними почуттями людину [5, с. 1113]. Також письменник висловлює розпач та інформує дружину про втрату сподівань на одужання (словосполучення не маю надії надалі). Характерні для мовлення діалектизми лічення – лікування, могого – мого, чень – може, може-таки.

Згадує І. Франко про Ц. Зигмунтовську: «Ми тут щоночі розмовляємо з Целіною – вона, розуміється, в Дрогобичі. Говоримо крізь сон, поштою духів» [23, т. 50, с. 353].

Фінансові питання. У листах відображено фінансові труднощі сім'ї та джерела доходів, наприклад: «Гроші, хоч з бідой пополам, а є, хоч ані Т[ерлецький], ані Павлик не віддали довгу. Від «Ruchi» отримав 10 [гульденів]» [23, т. 49, с. 102]. Є інформування про бажання вирішити проблеми: «Ходив я шукати квартири, та, бачачи, які всюди солоні ціни за гарні квартири, роздумав так, що краще вже нам пересидіти на старім гнізді до весни, а там побачимо» [23, т. 49, с. 99]. Для цього І. Франко використовує розповідні речення, дієслова дійсного способу отримав, роздумав, ходив (шукати), прислівник краще, фразеологізми (з бідой пополам, солоні ціни), полонізм (довг – борг) тощо.

У листах І. Франка до О. Франко інформативний дискурс спрямований на виправдання, висловлення згоди/незгоди з адресатом, інформування про отримання листа й реакцію на слова дружини, повідомлення про літературну, наукову та редакторську діяльність, розповіді про дітей, родичів і спільних знайомих сім'ї, характеристику побуту за відсутності дружини вдома й поза домом, висвітлення фінансових питань.

Мовними засобами вираження інформування на лексичному та граматичному рівнях є розповідні речення, дієслова 1-ї особи і дієслова дійсного способу, що позначають дії/плани адресанта чи осіб, про яких іде мова, емоційний стан адресанта, дієслова 2-ї особи, що характеризують дії дружини, іменники, прикметники та прислівники, які передають оцінку, інформацію про час подій, якість виконання певних дій. Аргументація представлена складнопідрядними реченнями.

Словник І. Франка характеризують діалектизми, русизми, полонізми, фразеологізми, власні назви, зменшено-пестливі звертання, порівняння тощо.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у вивченні особливостей реалізації інших типів дискурсів у комунікації І. Франко → О. Франко, зокрема емотивного та спонукального.

Література:

1. Багрій О.І. Прийоми переконання у популярному психологічному дискурсі. Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи. Київ: Логос, 2011. С. 57–64.
2. Бацевич Ф., Чернуха В. Мовна особистість у сімейному спілкуванні: лексико-семантичні виміри. Львів: ПАІС, 2014. 182 с.
3. Бігарі А.А. Дискурс сучасної англомовної сім'ї: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2006. 21 с.

4. Венжинович Н. Вербалізація концептів батько і мати у фраземах української мови (на матеріалі творів Т.Г. Шевченка). Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». Ужгород, 2014. Вип. 1 (31). С. 298–300.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / під ред. В. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2004. 1440 с.
6. Войцехівська Н.К. Засоби зв'язку між репліками у діалогічних єдностях зі значеннями згоди-дозволу. Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». 2007. Вип. 116. С. 150–157.
7. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. Филологические науки. 2001. № 1. С. 64–72.
8. Гапотченко Н. Комунікативний аспект інформативного дискурсу (на прикладі сучасних французьких ЗМІ). *Studia Linguistica*. 2010. Вип. 4. С. 484–487.
9. Голубовська І.О. Етнічні особливості мовних картин світу: монографія. Київ: Логос, 2004. 284 с.
10. Гридасова О. Способи вербальної об'єктивації стереотипних ролей ДРУЖИНИ в англomовному сімейному конфліктному дискурсі. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2009. Вип. 45. С. 148–151.
11. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. Москва: Прогресс, 1989. 312 с.
12. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
13. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987. 216 с.
14. Космеда Т. Типові дискурсивні слова як показник комунікативної компетенції мовної особистості (на прикладі аналізу «живого» мовлення І. Франка). Лінгвістичні студії: зб. наук. праць. Донецьк, 2008. Вип. 17. С. 206–210.
15. Крацило С.О. Профілізація концепту marriage в англійській мові: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Львів, 2016. 24 с.
16. Маковей О. Дневник [Записи про Івана Франка]. *Semper magister est semper tiro*: Франко та Осип Маковей / упоряд. Н. Тихолоз. Львів: [ЛВІЛШ], 2007. С. 33–60.
17. Мірончук Т., Одарчук Н. Іллокуція англomовного дискурсу виправдання (на прикладі творів сучасної художньої англійської та американської прози). *East European Journal of Psycholinguistics*. 2016. Т. 3 (2). С. 69–81.
18. Наумов В.В. Лингвистическая идентификация личности. Москва: КомКнига, 2007. 240 с.
19. Одинцов В.В. Стилистика текста. Москва, 2004. 264 с.
20. Осовська І.М. Висловлювання-відмова: структурно-семантичний та комунікативно-прагматичний аспекти (на матеріалі сучасної німецької мови): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2003. 20 с.
21. Українські прислів'я та приказки / упор. М. Пазяк. Київ: Дніпро, 1976. 215 с.
22. Фразеологічний словник української мови. URL: <http://slovopedia.org.ua/49/53415-0.html>.
23. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1986. Т. 49–50.
24. Чернова А.В. Концепти «батько», «мати» в українській лексико-фразеологічній системі світу: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01. Дніпропетровськ, 2010. 252 с.

Анотація

О. ТРУМКО. МОВНА ОСОБИСТІСТЬ ІВАНА ФРАНКА В МАТРИМОНІАЛЬНОМУ ІНФОРМАТИВНОМУ ДИСКУРСІ

У статті розкрито особливості реалізації мовної особистості І. Франка в комунікації чоловік → дружина. Проаналізовано основні інтенції, які використовує письменник для повідомлення нової інформації або коментування, обґрунтування й заперечення отриманої. Описано мовні засоби вираження інформування на лексичному та граматичному рівнях.

Ключові слова: мовна особистість, інформативний дискурс, сімейна комунікація, Іван Франко.

Анотация

О. ТРУМКО. ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ИВАНА ФРАНКО В МАТРИМОНИАЛЬНОМ ИНФОРМАТИВНОМ ДИСКУРСЕ

В статье раскрыты особенности реализации языковой личности И. Франко в коммуникации муж → жена. Проанализированы основные интенции, которые использует писатель для сообщения новой информации или комментариев, обоснования и отрицания полученной. Описаны языковые средства выражения информирования на лексическом и грамматическом уровнях.

Ключевые слова: языковая личность, информативный дискурс, семейная коммуникация, Иван Франко.

Summary

O. TRUMKO. LINGUISTIC PERSONALITY OF IVAN FRANKO IN MATRIMONIAL INFORMATIVE DISCOURSE

The article reveals the peculiarities of the implementation of the linguistic personality of Ivan Franko in the communication of husband → wife. The main intentions used by the writer for the telling of new information or commentary, the reasoning and objection of the received information are analysed. Language means of informing on lexical and grammatical levels are described.

Key words: linguistic personality, informative discourse, family communication, Ivan Franko.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Мелітопольського державного
педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Мелітопольського державного
педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

АСОЦІАТИВНО-ВЕРБАЛЬНЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТУ КРАСА В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Актуальність дослідження зумовлена перспективністю вивчення концептів як суті, що розкриває світогляд нації. При цьому порівняння концептів, що належать свідомості носіїв різних культур, дає змогу визначити їхні універсальні та специфічні характеристики. Відсутність єдиного погляду на проблему концепту пов'язана як з відносною новизною концептуальних досліджень, так і зі складністю, поліфункціональністю цієї ментальної сутності. Отже, вивчення ключових концептів української ментальності та їх експериментальне дослідження є актуальним і своєчасним.

Концепту *краса* присвячено чимало лінгвістичних розвідок. Це зрозуміло, оскільки людство завжди виявляло цікавість до прекрасного, відчувало внутрішню потребу в прагненні створювати й споглядати красу. Над дослідженням цього поняття працювали О. Буткевич, В. Дем'янов, І. Живіцька та ін. Науковці розглядали красу на підставі поля, зокрема понятійного й семантичного, репрезентованого прикметниками зі значенням *краса*. Також визначено стереотипні уявлення українців про красу, зокрема, як про ознаку зовнішності людини. Як зазначає О. Буткевич, краса – це «така споконвічна проблема, щодо якої найбільше сказаного й найменше всього зрозумілого» [1, с. 5]. Тому закономірно те, що й в подальшому дослідники будуть звертатися до цього концепту в наукових розвідках.

Метою дослідження є аналіз концепту *краса*, розгляд його асоціативно-вербального змісту, об'єктивованого в українському мовному просторі.

Концепт як елемент буденної свідомості досліджується нами крізь призму асоціативного поля. Асоціативне поле відображає не просто знання про світ сучасного носія мови, а й значимість тієї чи іншої ділянки знань.

Використання асоціативного експерименту для виявлення особливостей мовної свідомості є не новим (Л. Адоніна, А. Залевська, С. Мартінек, О. Нещерет, А. Рудакова та ін.). Важливою характеристикою концепту є його асоціативне поле, для побудови якого використовують методику вільного асоціативного експерименту, що дає змогу виявити сукупність парадигматично й синтагматично пов'язаних вербальних репрезентантів концепту, а також систему породжених ними асоціацій. Лінгвісти стверджують, що «асоціативний експеримент фіксує актуальне для людини психологічне значення слова, показує відмінність його реальної семантики від значення, поданого в словнику, виявляє простір асоціювання, який виходить далеко за межі словникових статей і є психічною реальністю «живого» слова» [4, с. 35]. На думку дослідників, «метод вільного асоціативного експерименту дає можливість виявити глибинну структуру поняття, актуалізовану асоціаціями інформантів» [5, с. 28].

Психолінгвістичні дослідження свідчать, що асоціативне поле будується за певним принципом: асоціативне значення є ядром асоціативного поля, частина індивідуальних уявлень мовця утворює периферію. Унаочненям такого погляду стають асоціативні словники, у яких ядерно-периферійна будова представлена компоновкою реакцій від найбільш до найменш частотних. В Українському асоціативному словнику немає слова-стимулу *краса*, тому ми поставили перед собою завдання за допомогою асоціативного експерименту сформулювати власний масив реакцій на це слово-стимул.

Сутність асоціативного експерименту полягає в тому, що реципієнти повинні назвати реакцію на слово-стимул одним словом, яке першим спало на думку, або кількома словами, що виникли у свідомості як первинна асоціація. Слова-реакції підраховують, розміщують за спадом частот і так устанавлюється асоціативне поле концепту.

Асоціативний експеримент відбувався 2015–2016 років серед студентів Мелітопольського державного педагогічного університету. В експерименті взяло участь 300 студентів.

Асоціативно-вербальне поле досліджуваного концепту по завершенню оброблення отриманих результатів структуроване у вигляді словникової статті:

КРАСА (300): природа **54**; дівчина **53**; коса **19**; квітка **12**; молодість, море **10**; душа **9**; очі **8**; внутрішня **7**; зовнішній вигляд, гори, мама, пейзаж **6**; небо, мистецтво, посмішка **5**; вічність, весна, прекрасне **3**; велич, дзеркало, жінка, людська душа, музика, неземна, одяг, озеро, осінь, сонце, сукня, чиста, чудова, щирість, яскравість, я **2**; ангел, автомобілі, бездоганне, брови, велична, вечір, взірець, витонченість, вишуканість, внутрішній світ, вода,

гармонія, Греція, гроші, день, діти, довкілля, душа і тіло, душевність, живопис, життя, задоволення, закоханість, захоплююча, захід, зачіска, зовнішність, картина, конкурс краси, краєвид, ліси, літо, листя, макіяж, маляtko, мамина, міфологія, місяць, натхнення, неймовірна, «Не народись вродливою, а народись щасливою», неповторність, неописана, океан, охайність, політ, почуття смаку, прекрасне, природна, прозора, пташка, пташиний спів, рідний край, свобода, сила, смак, стиль, стрічки, увага, українка, фарба, фігура, фотографія, характер, хлопці, чиста, червона, чорні брови, чорна коса 1.

За допомогою методу когнітивної інтерпретації ми подаємо мовні одиниці у вигляді набору когнітивних ознак, розташованих у порядку зменшення їх частоти:

- природа: 81 (природа 54, квітка 12, гори 6, сонце 2, ліси 1, захід 1, листя 1);
- стать людини: 56 (дівчина 53, жінка 2, хлопці 1);
- зображення зовнішності дівчини: 38 (коса 19, очі 8, волосся 4, чорні брови 1, чорна коса 1, брови 1, зачіска 1, фігура 1, стрічки 1, зовнішність 1);
- абстрактні поняття: 36 (молодість 10, душа 9, внутрішній світ 5, світ 4, людська душа 2, велич 2, свобода 1, увага 1, сила 1, характер 1, життя 1);
- якість предмета: 26 (внутрішня 7, прекрасне 3, неземна 2, яскравість 2, чудова 2, чиста 2, величне 2, захоплююча 1, неймовірна 1, неописана, неповторність 1, природна 1, прозора 1);
- позначення водяного простору: 14 (море 10, озеро 2, вода 1, океан 1);
- людина та її якості: 10 (люди 4, щирість 2, витонченість 1, душевність 1, вишуканість 1, охайність 1);
- зображення ідеального: 9 (ідеал 3, прекрасне 3, бездоганне 1, ангел 1, взірець 1);
- художні види мистецтва: 9 (пейзаж 6, живопис 2, фотографія 1);
- стиль: 9 (зовнішній вигляд 6, стиль 1, почуття смаку 1, смак 1);
- родинні зв'язки: 8 (мама 6, діти 1, маляtko 1);
- пори року: 7 (весна 4, осінь 2, літо 1);
- позначення категорії часу: 6 (вічність 4, день 1, місяць 1);
- предмети побуту: 6 (дзеркало 2, одяг 2, сукня 2);
- стан польоту: 6 (небо 5, політ 1);
- належність із гендерною класифікацією: 5 (дівоча 4, мамина 1);
- види діяльності людини: 5 (мистецтво 5);
- позитивні емоції: 5 (посмішка 5);
- внутрішній стан душі: 3 (задоволення 1, закоханість 1, натхнення 1);
- простір, оточення: 3 (краєвид 1, довкілля 1, рідний край 1);
- позначення чогось як одного цілого: 2 (душа і тіло 1, гармонія 1);
- птахи: 2 (пташка 1, пташиний спів 1);
- музика: 2 (музика 2);
- фольклор: 1 («Не родись вродливою, а родись щасливою» 1);
- міфологія: 1 (міфологія 1);
- автомобіль: 1 (автомобіль 1);
- захід: 1 (конкурс краси 1);
- країна світу: 1 (Греція 1);
- національність: 1 (українка 1);
- колір: 1 (червона 1);
- макіяж: 1 (макіяж 1);
- гроші: 1 (гроші 1);
- продукти: 1 (сир 1).

Усього нами виділено 34 когнітивні ознаки, які організують польову структуру концепту краса.

Ядро: природа 81; стать людини 56. **Навколо ядерна зона:** зображення зовнішності дівчини 38; абстрактні поняття 36; якість предмета 26, позначення водяного простору 14. **Ближня периферія:** людина та її якості 10; зображення ідеального 9; художні види мистецтва 9; зі стилем 9; родинні зв'язки 8; пори року 7; якості людини 6; предмети побуту 6; стан польоту 6; належність із гендерною класифікацією 5; види діяльності людини: 5; позитивними емоціями 5. **Дальня периферія:** внутрішній стан душі 3; простір, оточення 3; позначення чогось як одного цілого 2; птахи 2; музика 2. **Крайня периферія:** фольклор 1; міфологія 1; автомобіль 1; захід 1; країна світу 1; національність 1; колір 1; макіяж 1; фарби 1; гроші 1; продукти 1.

У результаті вільного асоціативного експерименту виявлено такі різновиди асоціацій:

- 1) синтагматичні атрибутивні – містять у собі оцінку й разом зі стимулом утворюють підрядне словосполучення (краса – внутрішня, неземна, чудова, чиста, прозора, природна, неописана тощо);
- 2) парадигматичні, до яких належать реакції, виражені іменниками, які є ширшими, вужчими, подібними чи протилежними поняттями до слів-стимулів. Серед них: а) гіперонімічні (молодість, душа, очі, життя); б) антонімічні: слова-стимули з протилежним значенням відсутні в наївній картині світу студентів.
- 3) тематичні: природа, зовнішній вигляд, мистецтво, жінка, людська душа тощо.

Асоціативне поле концепту краса репрезентоване переважно парадигматичними реакціями. Поряд із фактором частотності (він є вирішальним) парадигматичні асоціати виразніше фіксують семантичну сутність концепту, а синтагматичні асоціати вказують переважно на семантичну периферію, валентні спроможності концепту.

Образний компонент концепту *краса* включає перцептивні й когнітивні образні ознаки.

1. Перцептивні образні ознаки, що входять в образний компонент концепту *краса*, виникають на основі візуальних, акустичних, смакових і тактильних відчуттів.

Візуальні образні ознаки, що акцентують увагу на проявах *краси*: *природа, зовнішній вигляд, дівчина, жінка, діти* тощо.

У структурі образного компонента концепту *краса* наявні смакові образи: *почуття смаку, смак, сир*.

2. Когнітивні образи в структурі концепту *краса* засновані на позитивних емоціях і почуттях (*щирість, закоханість, задоволення, натхнення тощо*).

Зауважимо, що в наївній картині світу студентів домінують слова-стимули *природа 54, дівчина 53* як репрезентанти концепту *краса*, на периферії знаходяться лексеми *діти, хлопці 1*.

Сьогодні асоціації до поняття *краса* можна розподіляти та обробляти за різними критеріями, проте в деяких випадках чітку межу між належністю до однієї тематичної групи провести неможливо. Це зумовлено тим, що одна й та сама асоціація може належати до різних тематичних груп одночасно.

Семантична багатогранність концепту *краса*, репрезентованого численними назвами, засвідчує його аксіологічну значущість, зв'язок із культурним контекстом, що відкриває перспективи для подальших ґрунтовних досліджень як цієї, так й інших етнокультурних концептуальних одиниць у мовній картині світу українців.

Література:

1. Буткевич О.В. Красота: Природа, сущность, формы. Ленинград: Художник РСФСР, 1983. 438 с.
2. Демьянков В.З. Значение и употребление лексем класса «красота». Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: сб. ст. в честь Н.Д. Арутюновой. Москва: Языки слав. культуры, 2004. С. 601–609.
3. Маленко О.О. Естетична категорія прекрасного у вимірі лінгвоконцептуального аналізу тексту. Дослідження з лексикології і граматики української мови: зб. наук. праць ДНУ. Дніпропетровськ: Пороги, 2007. Вип. 6. С. 90–102.
4. Нещерет О.І. М.В. Гоголь у сприйнятті ніжинських студентів (за матеріалами асоціативного експерименту). Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія «Філологічні науки». 2012. Кн. 1. С. 35–38.
5. Пономаренко Т.В. Поняття ‘Україна’ в лінгвоментальності одеситів. Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». Черкаси, 2003. Вип. 44. С. 28–37.
6. Хомчак О.Г. Асоціативно-вербальне поле концепту *гора* в українській мовній картині світу. Одеський лінгвістичний вісник. Вип. 10. Т. 2. С. 65–69.

Анотація

О. ХОМЧАК, О. МИНКОВА. АСОЦІАТИВНО-ВЕРБАЛЬНЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТУ *КРАСА* В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

У статті репрезентується досвід аналізу концепту *краса*; аналізуються особливості його мовної об’єктивації; визначаються когнітивні ознаки концепту *краса* за допомогою даних вільного асоціативного експерименту серед студентів Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Ключові слова: концептуальна модель, концепт, когнітивна ознака, асоціативно-вербальна (когнітивна) модель.

Аннотация

Е. ХОМЧАК, О. МИНКОВА. АССОЦИАТИВНО-ВЕРБАЛЬНОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА *КРАСОТА* В УКРАИНСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

В статье репрезентируется опыт анализа концепта *красота*; анализируются особенности его языковой объективации; определяются когнитивные признаки концепта *красота* с помощью данных свободного ассоциативного эксперимента среди студентов Мелитопольского государственного педагогического университета имени Богдана Хмельницкого.

Ключевые слова: концептуальная модель, концепт, когнитивные признаки, ассоциативно-вербальная модель.

Summary

H. HOMCHAK, O. MINKOVA. ASSOCIATIVE-VERBAL FIELD OF THE CONCEPT *BEAUTY* IN THE UKRAINIAN LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD

The article represents the experience of the analysis of the concept *beauty*. The peculiarities of its linguistic objectification are analyzed. Cognitive signs of the concept *beauty* are determined with the help of the results of a sporadic associative experiment among the students of Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnytsky.

Key words: conceptual model, concept, cognitive features, associative-verbal (cognitive) model.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри соціальних
комунікацій
Херсонського державного
університету*

СИМВОЛІКА В ПОЕМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ «ЩОРОКУ»

Творча манера Олександра Олесь ввібрала в себе духовно-мистецьку атмосферу доби. Такий духовний простір дав поштовх до створення цілком унікального стилю поета, котрий формувався саме на українській землі. Олександр Олесь підтримував зв'язок із польськими літературними колами, друкувався в часописах російських символістів і на шпальтах журналів «Українська хата» й «Літературно-науковий вісник», що сприяли формуванню в нього синкретичного світогляду, пов'язаного з естетичними модерністськими пошуками в контексті виразної національної самобутності.

Стосовно особливостей художньої манери Олександра Олесь М. Сріблянський (Шаповал) у статті «Боротьба за індивідуальність (3 літературного життя 1911 р. на Україні)», розміщеній в числі 3–4 «Української хати» за 1912 рік, писав: «Дуже вже виразно зазвучало у його «поезія особистих інтересів», хоч він давав добру примішку і для громадського вжитку. І це останнє зрештою приспало пильність критиків – вони з одчаєм потопаючих в морі літературної нікчемності вхопились за соломинку «громадськості», надавши їй незвичайне значіння і розмашисті надії. Привабило їх в поезії О. Олесь ще й те, чого не мала і не має їхня література – краса. Олесь виступив естетом...» [4, с. 170].

Творчість французьких, польських і російських символістів була для Олександра Олесь тією інтелектуальною основою, котра впливала на стиль, оригінальну манеру молодого поета. Їхні вивершені поетичні зразки допомогли українському митцеві звільнитися від важкого синтаксису, одноманітного словника, відпрацювати ритмомелодику вірша, сугеруючи враження непередбачених і напівсвідомих зворотів думки.

Міф і символи, подвійна функція слова, особлива роль ритму в поезії – це ті відповіді на питання, котрі шукав Олександр Олесь. Митець дуже вдало поєднував поняття мови як народження «діалогу» з поетичним словом поезії. Потрактування слова як народження магічного, сутність котрого полягає в тонкому художньому сприйнятті світу, витворенні свіжості поетичних образів, загостреній чутливості, всепоглинаючому пориванні до Прекрасного й гранично широму ліризмі, зближало Олександра Олесь з концепцією польських і російських символістів.

В українській літературі новим словом стала поезія Лесі Українки, М. Вороного, яким повнокровно вдалося відтворити гаму звуків і кольорів навколишнього світу. Для таких митців, як П. Верлен, О. Блок, К. Бальмонт, Леся Українка, М. Вороний, поезія й музика становили єдину стихію. І лише так можна передати, вважали вони, «гармонію ідеалу з життєвою правдою». Таким шляхом у літературі прагнув йти й Олександр Олесь. Він дбав про багатство художньо-виражальних засобів для підсилення виразності образу, розкриття авторських задумів, про відтінки, нюанси в музиці вірша й кольорові відтінки:

Джерелом натхнення для створення поеми «Щороку» Олександром Олесем була драма-фантазія «Сфінкс» К. Тетмаера. Українському митцеві в молодопольського поета імпонувала його заглибленість у сферу духа, втіленого в чарівних звуках музики, що очищає людську душу від ницості й відкриває в ній вищу сутність буття, просвічуючи шлях до царства первозданної природи («Мне грезился какой-то светлый, солнечный мир... какая-то сладкая, тихая, сонная гладь... А из вод озера, в глубине, неслись протяжные звуки музыки, странные, умопительные...») [5, с. 134].

У драмі-фантазії «Сфінкс» К. Тетмаера, як і в поемі «Щороку» Олександра Олесь, природа уособлює єдину сферу духовної свободи, її таємний сон на порозі космічного інакбуття, перед єднанням душі з божественним універсумом («Все небо прямо золотое от звезд. По листьям пальм и кустов сплывает потоками дрожащее сверканье месяца. На темных водах лежат светлые пятна и струи блеска. В эту пору я любил плыть в лодке вдоль морских берегов») [5, с. 146]. Саме під час сну в ліричних героїв як у молодопольського, так і в українського поетів відбувається свого роду катарсис, що дає їм змогу продовжити пізнання істинної гармонії у світі природи, незалежного від реальності, де все здається суперечливим і неподібним («... мне вспоминается сейчас одно тихое июльское воскресное утро в деревне... Я сидела у окна; перед окнами были клумбы цветущих роз и белых нарциссов и ярко-зеленая трава... Маленькие птички прыгали по газонам, и мотыльки порхали кругом... Небо было такое ясное, чистое, голубое, полное солнца... Помню, что весь день был потом необыкновенно ясен и ласков. Тише. Это было давно, и не знаю, почему мне грезится это сейчас...») [5, с. 159].

Змістом поеми «Щороку» стає внутрішній світ Олександра Олесь з його екзистенційною свідомістю. «Сьогодні я творив одну свою фантазію «Весна», – писав автор, – в якій я поставив собі ненормальну і неможливу мету – створити гармонію думок і форми з невловимими переходами від однієї форми до іншої. Це вдалося мені лише до певної міри» [1].

Символіка поеми «Щороку» розгортається в системі координат, підпорядкованій космічному й природному ритму – зміні пір року в їх розмаїті та красі. В інтерпретації М. Шумило навіть дихання квітки в Олександра Олесь примушувало «озиватися його чуйну арфу» [6, с. 106]. «Вічна драма людського життя, – писав дослідник, –

перевтілена в образи явищ природи у феєричній поемі «Щороку», яка буйним ліричним потоком несе людські пристрасті» [6, с. 106]. Майстерна персоніфікація поетом сил природи засвідчила, що він багато зачерпнув зі скарбниці українського фольклору, трансформуючи фольклорні мотиви в тонкі, майже невловні нюанси людських почувань і настроїв, послуговуючись багатющим арсеналом художніх засобів [2].

Дія поеми «Щороку» починається й закінчується в межах природного циклу – зимового пейзажу. На початку ліричного твору з'являється демонічний образ «відьми-зими», що відчуває себе володаркою над природою, яка перебуває в стадії сну. Образ сну символізує пасивність, смиренність та омертвілість усього живого. Уявні сновидіння, що є опозицією до несприятливих обставин, допомагають природі наблизитися до омріяного світу:

Спала природа під ковдрою білою,
Снилось їй море
Наскрізь прозоре,
Дно його
Ясно-зелене,
Хвилі чи хмари над ним,
Снились їй ночі в серпанках сріблястих,
Зорь тихосіяні лампади
Крики пташечі, зітхання вітрів...
Шелест шовкових степів неоглядних...
Ось вони стеляться, стеляться, стеляться... [3, с. 168].

У зображенні зимньої пори року в поемі «Щороку» українського лірика перевага надається білому кольору – снігу, що втілює ідею збайдужіння та забуття.

Особливе емоційне збудження природи виникає під час появи чарівної весни, до якої звертаються з метою позбавлення від ненависних мук дерева, в яких «кров заморожена злими морозами», квітки і трави поживклі, що втомилися від «страшної ваги снігів»:

Веснонько, Весно, до нас, у наш гай!
Всі ми стомились і змучились в край.
Гинуть в кайданах струмочки ясні,
Мерзнуть під снігом квітки запашні!
Гнутья шовковії трави під ним...
Ніяк дивитись і дихати їм [3, с. 171].

Образ весни постає в поемі «Щороку» як символ самої України, як душа української землі, вічно охоплена сумом і стражданнями.

Прихід весняної пори року символізує розквіт почуттів, сповнених мрій, ілюзій і чекання. Романтична історія кохання Весни-України, що представлена в символістському образі української дівчини до Сонця-Козака передається крізь синестезію фарб, звуків і людських емоційних вигуків. Так, образ весни-дівчини «в чарах шуму і пісень» порівнюється автором з образом «феї», що є символом загадковості й чарівності, з білою «квіткою-лілеєю», ототожненої з чистотою та свіжістю. Вона є втіленням ідеалу жіночності й вічної немирущої краси:

Коси її розплелися,
Хвилями в'ються в степах.
Килимом пишним лани покриває
Плахта її.
Маком червоним цвітуть нагородах
Рукава її
Ллються річками по луках зелених –
Дівочі стрічки [3, с. 183].

На основі народнопоетичних уявлень Весна наділена чудодійною силою чарівниці, яка дарує щастя й радість усім на землі:

Скрізь блукає,
Все вітає,
Йде і сіє срібний цвіт,
Обсипає білий світ [3, с. 178].

Уособленням життєдайної сили та джерела відродження життя стає символічний образ сонця з характерними ознаками одухотвореності, що передаються за допомогою метафор «злотнії, довгії вії», «блискавки-очі», «всміхатися морем усмішок». Олександр Олесь в поемі «Щороку» бачить у сонці вияв божественних начал буття. Із самого початку ліричного твору схід сонця, яке «не сяло ласкаво», «не гріло промінням» і постало «нудним і байдужим», ознаменував розгубленість народу в умовах бездержавності та втрату надій. Але гармонійне злиття його з Весною створило не тільки чудову картину весняного розквіту, що засвідчила бадьорість оновленої природи, а й відтворила сподівання народу на здобуття омріяної свободи й народження нового життя:

Сонце світило,
Сяло,
Лилось, цілувало,
Гріло огнем поцілунків
Землю холодну,
Голодну [3, с. 174].

Символ місяця, на відміну від сонця, асоціюється з «князем ночі», який подібно до «златного дельфіна» сріблить мрії землі, присипляючи її смуток і створюючи атмосферу зачарованості й забуття. Настання ночі створює гіпнотичний ефект враження від її магічних чар:

А ніч
Тільки землю обніме –
І ми вже безсилями стали;
Тільки ми срібного келиха ночі
Злегка торкнулись устами, –
Ми вже обпоєні чаром [3, с. 176].

Посилюючи драматизм поеми, Олександр Олесь вводить у текст образ вітру, що кохає безнадійно Весну, «загадкову» й «непрístupну». «Любов вітру до весни, – на думку М. Грушевського, – оспівана в ній в дуже гарній і оригінальній, вповні модернізованій формі, була виразом молодечих настроїв поета, викоханих східноукраїнською природою і перейнятих ніжними відблисками її лагідної краси» [80, с. 261]. Вітер захоплюється незвичайною вродою весни, що є уособленням внутрішньої витонченості, духовності:

Весно! Весно! Раю мій!
Вся краса в тобі одній,
Вся краса, що в світі малась
У тобі одній з'єдналась [3, с. 178].

Вітер лине до синього моря з метою поринути в стан забуття від щасливого кохання до Весни. Морські простори ваблять його рухом хвиль, з яких ллються звуки, тихі дзвони, бої, наче «з арфи золотої». Схвильованість вітру Олександр Олесь підкреслює за допомогою дієслів із невловимим відтінком («віти», «мліти», «навівати»), що поглиблюють радісне відчуття від його закоханості. Але байдужість весни до почуттів вітру стає причиною його одвічного смутку, вираженого за допомогою пісень:

Що їй вітрове кохання,
Сльози, співи і зітхання?
Хай нудьгує,
Хай сумує,
Слід покинутий цілує,
Грає, плаче, віє, мріє
І піснями землю гріє.
Хай зітхає, хай кохає
І надію колихає [3, с. 178].

Депресивний стан вітру, завдяки якому увиразнюється наростання мотиву туги, розлитий у самій природі:

Журиться Вітер, по берегу ходє;
Думонька муку за мукою плоде.
Гляне на місяць, гляне на ніч, –
Сльози гарячі ллються рясніш.

Верби гілками журно хитають,
Листя віщує, листя сичить [3, с. 187].

У поемі «Щороку» Олександр Олесь надає розповіді суб'єктивного, навіть автобіографічного звучання:

Біг і я колись в простори,
Вибігав на сизі гори
І сміявся над любов'ю
Часом слізьми, часом кров'ю
Більше думав я не в'януть, –
Із-за хмар на все поглянуть,
Остудить журбу пекучу...
Ледве я не кинувсь в кручу [3, с. 187].

Безповоротна втрата щастя викликає у вітру почуття помсти, що дає йому змогу здійснювати вічний пошук свого кохання, перетворюючись в інші типи існування: «озвірілого тигра», «крилатого огня», «сокола з неба», «пташку», «прохожого», «в чорні хмари», «морські хвилі» – та звертаючись до потойбічних сил у надії на допомогу, представницею яких стає «чорна циганка» в символічному образі «ночі-ворожки»:

Ноче-ворожка, поворожи –
Де моя люба – правду скажи.
Де моя люба, – щастя і мука,
Янгол небесний, люта гадюка [3, с. 187].

Нааявність відкритого простору, що ототожнюється в Олександра Олеся із «самотнім степом», який чорніє, «наче крук», лише поглиблює відчуття болю та страждання:

Плаче Вітер, туже, бідний,
Та ховає мріє [3, с. 193].

У творі Олександра Олеся позначена трьома крапками незакінчена думка («отруєний вкрай», «задушить Весну хотів», «останні слова») й епітети з мінорним відтінком («хмари холодні», «пориви марні», «смертні жнива», «сірі ночі», «сірі гранітні руїни») символізують душевний неспокій, що викликає лише жалість і співчуття. Образ вітру в українського лірика постає жорстоким і міцним, порівняно з вразливою природою:

Вітер носиться, літає,
Топче луки і поля,
Жовті трави пригинає,
Лист зриває із гілля.
То скирги, стоги розносе,
То у сурми загуде,
То в безсиллі заголося
І до лану припаде [3, с. 192].

Цвинтарні звуки в поемі «Щороку» відіграють символічну роль, створюючи картину відліку часу, що свідчить про наближення очікуваної смерті. В Олександра Олеся вітер прагне вічного забуття лише після того, як він, утомлений блуканнями й нескорений долею, знайде свою «єдину любов»:

Вдень і вночі я усюди літатиму,
Доки без сил не впаду,
Всюди питатиму, всюди шукатиму,
Доки тебе не знайду.
А розшукаю – тільки питаю,
Здалеку гляну в небо очей
І понесу я муку безкраю
В чорні безодні вічних ночей [3, с. 188].

Вітер не сподівається на взаємне кохання з весною, але її пошук надає йому сили, від якої немає вороття:

Ганебно для мене на крок від мети
В пустелі жалю повертати [3, с. 194].

Для досягнення інтонаційної виразності поєми «Щороку», що ґрунтується на основі поетики пісенного фольклору, Олександр Олесь уживає народнопоетичні звертання: «сестроньки-подруги», «кенько моя», «веснонько», «дівчино», «раю мій», «сонце», «ноче-ворожко». Напр.: «Місяцю, місяцю, / Князеньку ночі / Зглянься на мене!» [3, с. 175], «Сонце! Козаче мій! ... / Знаю, я знаю тебе!» [3, с. 173]. Використання апозитивних форм («веснонько-матінко», «веснонько-сестронько», «відьма-зима», «парубок-сокіл», «мій друже крилатий»), синонімічних зближень («хвилини-години», «голос-крик», «вихор-бура», «блискавки-очі», «скирги-ожереди», «звірі-вороги», «снігами-думками», «кров'ю-лавою»), семантико-дериваційних оказіоналізмів із негативним відтінком («отрутонька», «думонька») та антонімічних зрощень («сміх-сльози», «вдень-вночі», «щастя-муки») сприяє поглибленню емоційного забарвлення Олесевого поетичного мовлення. У поемі «Щороку» фольклорний відтінок та експресія ліризму створюють народнопісенні повтори («Снігу, ой снігу якого!»), анафори («Свитку свою розіслав по дорозі, / Свитку свою з найбільшої вовни, / Свитку свою не надівану й разу» [3, с. 167]), («Вічність шукав я тебе. / Вічність даремно до зір приглядався, / Вічність журились по тобі!» [3, с. 173]), дієслівні форми-повтори з функцією нагнітання («Ось вони стеляться, стеляться, стеляться...» [3, с. 168]), («Лється і лється, / Плеще і плеще» [3, с. 183]), епіфори («Снігом прибиті ми, / Кригою скуті ми» [3, с. 171]), епанафори («Розсипає срібний сміх, / Сміх сльозами поливає» [3, с. 170]), фразеологічні словосполучення («гай зелений», «ясне око», «зоре ясна», «весна чарівна», «красна весна», «красні уста»), тавтологічні повтори («І на зітхання зітхнула природа» [3, с. 172]), «Грають, дзвонять цілий день, / Дзвоном радісних пісень» [3, с. 174]), «І струшував срібло із себе. / Падало срібло, / Лилось на землю / І срібило мрії землі» [3, с. 175]), «Квітне квіткою в садках» [3, с. 182]) та вигуки («О», «Ой», «Ого-ого», «Го-го»).

Експресивну динаміку твору митець створює за допомогою сугестивності, навіюванні певних думок і настроїв. Музичність, що виявляється своєрідним способом вираження поетичного світовідчуття, допомагає автору створити асоціативно-звукову картину поєми.

Олександр Олесь, окрім неповторної ритмомелодійності, яка відбиває яскравий емоційний та експресивний тон твору, змальовує страждання й поривання митця, який прагне наблизитися до таємничої душі Весни-України, що для нього залишається «глибокою загадкою» (Л. Білецький).

Творче засвоєння духовних надбань іонаціональних літератур засвідчило прагнення українського митця цілком модерним європейським способом зобразити прямування стежиною Вічної краси, Правди й Волі. Імпресіоністичне сприйняття краси природи, її чистоти збуджувало загадкові внутрішні струни людського серця лірика, що начеб закликав поринути в мрійливу казку «того далекого блакитного неба», де душа мала б звільнитися від пут меркантильного міщанського світу.

У художній спадщині Олександра Олеся, як і європейських символістів, синтезувалися новаторські традиції переломної доби, з якими пов'язане його прагнення відкрити читачеві ідеальний, таємничий світ людської краси та гармонії за допомогою магічних образів-символів.

Література:

1. Відділ рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Ф. XV. Од. зб. № 1133.
2. Грушевський М. Поезія Олеся. Українське слово: хрестоматія укр. літ-ри та літ. критики ХХ ст.: у 3 кн. Київ: Рось, 1994. Кн. 1. С. 257–265.
3. Олесь О. Твори: у 2 т. / упоряд., авт. передм. та приміт. Р.П. Радишевський. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 958 с.
4. Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (3 літературного життя). Українська хата. 1912. № 3–4. С. 170–185.
5. Тетмайер К. Сфінкс / пер. М. Лебединець. Київ: Грунт, 1898. 169 с.
6. Шумило М.М. Злотна нитка співця. Силуети: статті, спогади, щоденник. Записи / упоряд. Н.М. Шумило. Київ: Рад. письменник, 1990. С. 91–116.

Анотація

I. ЦУРКАН. СИМВОЛІКА В ПОЕМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ «ЩОРОКУ»

У статті досліджується формування художньо-естетичної символізму Олександра Олеся в контексті західноєвропейської традиції. Акцентується увага на головних концептуальних образах, засобах художньої виразності, фігурах поетичного синтаксису й фонічних засобах поеми «Щороку».

Ключові слова: символізм, контекст, поетика, символ, знак.

Анотация

И. ЦУРКАН. СИМВОЛИКА В ПОЭМЕ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ «ЕЖЕГОДНО»

В статье исследуется формирование художественно-эстетической концепции символизма Александра Олеся в контексте западноевропейской традиции. Акцентируется внимание на главных концептуальных образах, средствах художественной выразительности, фигурах поэтического синтаксиса и фонических средствах поэмы «Ежегодно».

Ключевые слова: символизм, контекст, поэтика, символ, знак.

Summary

I. TSURKAN. THE SYMBOLISM IN OLEKSANDR OLES' POEM "YEAR ON YEAR"

The article examines the formation of the artistic and aesthetic conception of Olexander Oles's symbolism of the west European tradition. Attention is drawn to the major conceptual images, stylistic devices and expressive means, poetic syntax devices and phonetic expressive means of Oleksandr Oles' poem 'Year on Year'.

Key words: symbolism, context, poetics, symbol, sign.

2. Російська мова та література
2. Русский язык и литература
2. Russian language and literature

аспирант кафедри переклада і
лінгвістическої підготовки
иностранцев
Дніпровського національного
університету імені Олеся Гончара

ПЕРВИЧНАЯ И ВТОРИЧНАЯ НОМИНАЦИЯ ГРУПП ЛИЦ

Знакомство с объектом внеязыковой реальности начинается и напрямую связано с его языковым воплощением, его именем, языковой номинацией.

Номинация (лат. *nominatio* – называние, именованіе) рассматривается в работах таких исследователей, как Н.Ф. Алефиренко [1], Ш. Балли [2], В.А. Звегинцев [4], Ю.С. Степанов [5;6], В.Н. Телия [7], В.И. Теркулов [8], Н.П. Тропина [9], и многих других. Номинацию понимают следующим образом:

1) образование языковых единиц с номинативной функцией, то есть служащих для именования и вычленения фрагментов действительности, формирования соответствующих понятий о них в форме слов, словосочетаний, фразеологизмов, предложений. В этом смысле термином «номинация» обозначают также результат процесса номинации – значимую языковую единицу;

2) совокупность проблем при изучении актов именования, рассматриваемых в теории референции. В этом смысле номинация противопоставляется семантике;

3) общий комплекс лингвистических проблем, связанных с именованием, словообразованием, полисемией и фразеологией в номинативном аспекте. Термин «номинация» употребляют для обозначения раздела языкознания, изучающего структуру актов наименования. В этом смысле номинация – то же, что ономазиология, – противопоставляется семасиологии [10].

Исследование номинации, как и другие лингвистические исследования, на современном этапе развития требует дополнительных разработок, которые бы шли вглубь, раскрывая семантику языковых номинаций в связи с их структурными формулами. Цель этой статьи – рассмотреть семантические особенности наименований групп лиц, так как этот вопрос еще не достаточно изучен на материале русского языка.

Семантический треугольник знака НГЛ (наименований групп лиц) есть знак нового предмета – группы лиц. Проиллюстрируем сказанное номинацией группы лиц *Берлин*: в основании семантического треугольника лежит знак-понятие (представление) о столице Германии, Берлине и «прямое» обозначаемое – группа лиц. То есть языковой знак (оболочка) Берлин как топоним, Берлин как понятие, Берлин как денотат являются обозначающим группы лиц, интернетовского объединения людей (эмигрантов, славянских выходцев), живущих в Берлине.

Автономная номинация происходит на базе одного имени. Напр.: «кожа» – 1) наружный покров тела человека или животного, 2) оболочка некоторых плодов, кожура; «крутой» – 1) отвесный, обрывистый, 2) с резким внезапным изменением направления. Вторичные значения слов, обретая самостоятельную номинативную функцию, способны указывать на действительность автономно. Закономерности выбора и комбинации лексических единиц зависят только от присущего им значения (которое поэтому определяется как свободное).

Отличительным признаком неавтономной номинации является использование при образовании новой языковой единицы комбинаторной техники языка. Такая единица будет всегда соотноситься со своим обозначением косвенно – посредством семантически опорного для данной комбинации наименования. Например, в сочетаниях «крутой нрав», «крутые меры» прилагательное «крутой» соотносится с обозначаемым «суровый», «строгий» только при посредстве опорных наименований «нрав», «меры», без них теряя это значение; в сочетании «раб страстей» существительное «раб» обозначает носителя признака, названного опорным наименованием. Примером неавтономной номинации в НГЛ служит использование метафоры в следующем НГЛ: *Группа Мачете (вокально-инструментальный ансамбль)*; здесь наименование мексиканского острого ножа «мачете» не называет нож, но переносит признак «острый», «твердый» на другой предмет (группу людей), наделяя их качествами «твердость», «острота» (ума, стиха, мелодии) и в то же время подчеркивая этот признак в людях (солисте и участниках группы). Кто знаком с творчеством коллектива, знает, что тексты песен автора и исполнителей группы актуальны, злободневны, «остры», часто в клипах произведения поданы «жестко», как бы разрезая обыденную реальность, словно острым ножом.

Вторичные значения данного типа номинации не могут указывать на мир автономно (ср. «твердый» о консистенции предмета и «твердый» в значении «непоколебимый», которое реализуется только в сочетании со словами «характер», «воля», «решение» и т. п., а также «приходить куда-либо» и «приходить в восторг»; «червь» и «червь сомнения»; «крушение» и «крушение надежд»; «черный» и «черный день»). Выбор слов, обладающих значением этого типа, зависит от выбора семантически ключевых для них слов, в сочетании с которыми первые реализуют закрепленное за ними значение (поэтому определяемое как связанное). Формирование таких вторичных значений протекает как семантическое переосмысление словосочетания в целом и представляет собой особый случай вторичной неавтономной номинации. (Существуют и первообразные идиомы типа «скрутить в бараний рог», «после дождика в четверг» и т. п.)

Изначальные, или первичные процессы номинации в современных языках представлены редко (например в коммерческой номинации). Примеры первичной номинации находим в НГЛ *ООО Пластиковые окна* (прямо

называются продукты производства) или ООО *Профессиональные правовые системы* (прямо именующих группу людей, занимающихся своей профессиональной деятельностью). К таким номинациям относятся НГЛ *АО Аллюминиевые системы*, *Фермерское хозяйство (АО)*, *ООО Лесное хозяйство ордынское*, *ООО Пивоваренный завод Ибрис*. Номинативный инвентарь языка пополняется преимущественно посредством заимствований или вторичной номинации – то есть использования в акте номинации существующей единицы в качестве имени для нового обозначения. Результаты вторичной номинации воспринимаются как производные по морфологическому составу. Способы вторичной номинации различаются в зависимости от языковых средств, используемых при создании новых имен, также от характера соотношения «имя – реальность».

Ассоциативные признаки, актуализируемые в процессе вторичной номинации, могут соответствовать 1) компонентам переосмысливаемого значения, 2) таким смысловым признакам, которые, не входя в состав дистинктивных признаков значения, соотносятся с фоновым знанием носителей языка о данной реалии или о внутренней форме значения. Переосмысление значений в процессах вторичной номинации протекает в соответствии с логической формой тропов (метафоры, метонимии и т. п.) и функционального переноса, упираясь в ассоциативный принцип создания значения. Собственное имя по денотату имеет сигнификативное значение, связанное с понятием.

При рассуждении о сигнификативном значении упоминание о «связи» можно опустить и выражаться проще: сигнификативное значение – это отражение предмета в сознании человека, или, более точно, это отражение свойств предмета в сознании человека, происходящее посредством слова [5, с. 54]. То есть словами может быть выражено многообразие психической и мыслительной деятельности человека, включая такие ее разновидности, как ощущение, восприятие и представления. Последние не могут быть выражены отдельными словами, но могут, по Ю.С. Степанову, быть сцеплением слов, развернутым описанием (как иногда говорят, могут быть выражены «на уровне индивидуальной речи») [6, с. 67].

Вторичная номинация характерна не только для лексического состава языка, но также для аффиксальных средств и синтаксических конструкций. Она существует везде, где произошло переосмысление языковой сущности – автономной или неавтономной. Приведем примеры НГЛ, в которых авторы, переосмысливая «языковую сущность», переносят её признаки на имя группы лиц: *Абхазия – страна души* (основана на том, что в группу лиц входят те, кто по происхождению или месту жительства связаны с Абхазией и гордятся своей родиной – своей душой).

Анализ номинации и номинативного аспекта значения языковых единиц определяет закономерности их употребления в речи, так как в процессах номинации формируются и семантика языковых единиц, и их знаковые функции (то есть их способность указывать на элементы действительности в речевых актах). В акте номинации НГЛ единиц участвуют обозначаемый предмет – денотат (группа лиц, общество, объединение), создаваемый смысл – объект экстралингвистической реальности, связанный референтным содержанием с обозначающими языковыми знаками, выраженными экспрессивными средствами номинации. Особенностью акта номинации в НГЛ является наличие двух обозначаемых «объектов» – общества людей и референтного содержания – некоего «вложенного» смысла.

Обладая методологической значимостью, парадигма «мышление – язык – номинация» определяет направления лингвистического исследования и его методы, определяющие исследование конкретных языковедческих проблем семасиологии, лексикологии, морфологии и синтаксиса, составляющих уровни номинаций и преломляющихся в конкретных языковых единицах – НГЛ.

Семасиологический (или семиологический) [5] аспект является главной стороной репрезентативной сущности знака – соотносительность знака с внеязыковым, предметным рядом, реальным, идеальным, материальным миром. Второй, социально-психологический аспект определяет становление знака, факторы, влияющие на его становление; третий, собственно-лингвистический аспект, предопределяет условия и закономерности функционирования знака [6, с. 71]. Приведем примеры НГЛ, реализующие 1) семиологический, 2) социальный, 3) собственно-лингвистический (в терминологии цитируемого автора) аспекты номинативных актов.

1. В НГЛ (например, *Севастопольские чайки*, *Народный оркестр им. Смирницкого*) реализуется такая функция языка, как семиологическая, связанная напрямую с процессами «дифференциации и интеграции, присутствующими на уровне понятийного мышления, с актами узнавания, понимания и семантической интерпретации языковых знаков людьми в процессе их общения» [6, с. 79]. Приведенные НГЛ напрямую называют группу лиц, выделяют («дифференцируют») их по роду деятельности, месту деятельности, как в примере *Севастопольские чайки*. 2. В примерах *Нефтяной клуб*, *Блог блондинок* влияние среды функционирования («блог») или области внеязыковой реальности («нефтяной промысел») в языковых знаках НГЛ реализуют социальный аспект номинативного акта. 3. Собственно-лингвистический аспект предопределяет функционирование НГЛ как антропонимической единицы (денотатом является группа лиц) и проявлен в примере *Театр для детей и молодежи*.

Понятие, вбирая в себя категориально-языковые признаки, выступает как сигнификат (смысл) имени, в который могут входить экспрессивные признаки. Соотношение сигнификата имени и денотата и направление этого отношения в конкретных актах номинации (в составе высказывания) от смысла имени к денотируемому объекту обозначения (реалии) создают базовую структуру номинации, универсальную для языка.

Дейктическая особенность, функция указания НГЛ заключается в проявлении референции по типу «денотат имени (группа лиц) – имя (НГЛ)», НГЛ является автономной единицей, именем собственным. Посредством НГЛ осуществляется функция референции «денотат (группа лиц) – сигнификат – денотат-ассоциат».

В примерах *КВН Гольфстрим*, *КВН Резус-фактор* реализована функция референции между группой лиц и понятиями *Гольфстрим* и *Резус-фактор*. У реципиентов возникают соответственные ассоциации.

НГЛ, воплощенные в форме существительных, обладают идентифицирующей функцией, как обладают ею имена «естественных родов» – предметов, живых существ, артефактов и др., поскольку представляют собой эти означенные внеязыковые категории. Семантика таких номинаций, воплощенных в форме конкретных существительных, отображает субстанциональный чувственно осязаемый образ обозначаемого. «Чувственно-эмоциональный» компонент реализован абстрактными лексическими единицами (примеры: НГЛ «*Стиль*» (объединение нидерландских архитекторов и художников в 1917–1931 гг., которое оформилось в Лейдене на основе одноименного журнала (1917–1928)), «*Вернисаж*» (ансамбль эстрадного танца). К функции предикации, или сообщения о свойствах субстанции, приспособлены имена признаков (признаковые имена), называющие субстанциональные или отвлеченные от субстанции свойства – признаки, качества, состояния, процессы. Имена признаков образуют номинации групп лиц (примеры: НГЛ (рок-группа) «*Вежливый отказ*» и *КВН «Горячие головы»*), а также имена абстрактных понятий (название группы *КВН «Беспредел»*). Так, НГЛ выполняет функцию идентификации групп людей, выделения их по особым признакам.

Характерной чертой таких имен является наличие в значении номинаций семантических валентностей, синтаксически заполняемых именами носителей признака – субъекта, объекта, орудия и т. п.

НГЛ как когнитивная модель категоризации действительности посредством языковых импликаций воплощает концепты номинаторов/внеязыковой действительности в языковые формы. Это достигается за счет валентных способностей языковых знаков (модулей в терминологии когнитивных наук). Покажем ниже валентные связи в НГЛ, за счет которых интенсифицируется знак НГЛ.

Согласно теории О. Есперсена, валентностные связи языковых единиц по типу «юнкция» определяются адьюнктами и их функциональными разновидностями. В материале НГЛ мы находим нижеследующие знаки:

1) адьюнкты квалитативные. Команды *КВН: Отпетые КВНцики, Питерский КВН, Университетский проспект МГУ (Москва), Большая Родня, Автоматические Удовлетворители; рок-группы: Белые розы, Белый день, Белый орел, Белый Острог; политические партии: Великая Украина, Украинская партия; коммерческая группа ООО Добрый доктор (ветеринарная лечебница);*

2) адьюнкт родительного падежа в примерах НГЛ *Сборная Ханты-Мансийского автономного округа, Полисмены удачи (г. Ижевск), Исключение из правил; политические партии: Партия вольных демократов, Партия народного доверия, Союз левых сил, Всеукраинская партия Мира и Единства, Партия регионов; коммерческая группа ООО Золото азарта (игровые автоматы);*

3) притяжательные адьюнкты в примерах: *Наши дети (Интернет-группа), Моя прекрасная няня (Интернет-группа) Свои Секреты (группа КВН), политическая партия Наша Украина, коммерческая группа АО Радиостанция Наше радио;*

4) вставные адьюнкты *УЕздный город, Разные люди, политические партии: Гражданская партия «Пора», коммерческая группа ЧП «Удача».*

Вышеназванные особенности присутствуют в обеих группах НГЛ. Рассмотрим валентные связи «нексус». Нексусные валентные связи, согласно О. Есперсену, – это связи предикативного подчинения (1). Также О. Есперсен приходит к заключению о том, что абстрактные существительные являют пример валентности существительных по нексусу (2) [3].

Еще один вид нексуса ученый усматривает в предложных сочетаниях (3).

1. В материале НГЛ находим примеры следующих номинаций. Предикативные связи (предикация в языке на уровне языковых единиц и предложения рассматривается в работах Дж. Лакоффа, Ч. Филлмора, О. Есперсена) онтологизируются в следующих примерах НГЛ и демонстрируют валентные связи нексуса. *Небо Здесь, Краденое солнце, Запрещенные барабанички, Поющие вместе, Поющие гитары, Поющие сердца, Красный плюс, АО Красный котельщик, ЗАО Красный аксай, АО Красный восток.*

2. Абстрактные (вещественные) существительные в номинациях рок-групп и коллективов *Парк текущего периода, Исключение из правил, ООО Прогресс*, формы которых они образуют, демонстрируют нексус валентности.

3. Третья выделенная нами группа НГЛ, демонстрирующая валентность нексус, образована предложными сочетаниями в примерах наименований рок-коллективов *Без Билета, Без фильтра, ОАО Медицина на Маяковской.*

Отображение при номинации не только элементов объективной действительности, но и прагматического субъективного отношения создает экспрессивную окраску языковых единиц за счет особого субъективно-модального компонента значения. Первичные процессы номинации в современных языках представлены чаще в коммерческой номинации, в акте номинации использована существующая единица в качестве нового имени обозначения группы лиц. Способы вторичной номинации различаются в зависимости от языковых средств, используемых при создании новых имен, также от характера соотношения «имя – реальность». В основе видов вторичной номинации лежит ассоциативный характер человеческого мышления, когда устанавливаются ассоциации по сходству или по смежности между некоторыми свойствами элементов внеязыкового ряда (такие элементы отображены в уже существующем значении имени) и свойствами нового обозначаемого (такое обозначаемое именуется путем переосмысления его значения).

В процессах номинаций формируются семантика и знаковые функции языковых единиц – способность указывать на элементы действительности. Анализ актов номинации позволяет проследить закономерности употребления языковых единиц. Из этого следует предположение о важности анализа сферы функционирования номинаций – дискурс, типы дискурса, аспекты внеязыковой реальности, в которой он формируется.

Литература:

1. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики. Волгоград: РИО, 1999. 198 с.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Наука, 1956. 143 с.
3. Есперсен О. Философия грамматики / под ред. и с пред. проф. Б.А. Ильиша; пер. с англ. В.В. Пассека и С.П. Сафроновой. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. 452 с.
4. Звегинцев В.А. Язык и лингвистическая теория. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. 409 с.
5. Степанов Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности. Язык и наука конца XX века: сб. ст. М.: РГГУ, 1995. 432 с.
6. Степанов Ю.С. Семиотическая структура языка: (Три функции и три формальных аппарата языка). ИАНСЛЯ. 1973. Т. 32. Вып. 4. С. 340–355.
7. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. 298 с.
8. Теркулов В.И. Номинатема: опыт определения и описания / научн. редактор М.В. Пименова. Горловка: ГПШИЯ, 2010. 136 с.
9. Тропіна Н.П. Семантична деривація в сучасній російській мові: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.02.02. К.: НАН України. Ін-т мовознав. ім. О.О. Потебні, 2004. 36 с.
10. Википедия. Номинатив. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/665019/>.

Анотація

**В. ВАЩЕНКО. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ НОМІНАЦІЇ:
ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ НАЙМЕНУВАНЬ**

У статті розглядаються основні семантичні особливості найменувань груп осіб, проаналізовано поняття «первинна та вторинна номінація» у зв'язку з позначенням груп осіб. Описано основні характеристики найменувань та основні їх типи. Увага приділялася також розгляду поняття «номінація».

Ключові слова: номінація, семасіологічний підхід, номинативний акт, значення слова, первинна і вторинна номінація.

Аннотация

**В. ВАЩЕНКО. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ НОМИНАЦИИ:
ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ НАИМЕНОВАНИЙ**

В статье рассматриваются основные семантические особенности наименований групп лиц, проанализированы понятия «первичная и вторичная номинативность» применительно к обозначению групп лиц. Описаны основные характеристики наименований и основные их типы. Внимание также уделено рассмотрению понятия «номинативность».

Ключевые слова: номинативность, семасиологический подход, номинативный акт, значение слова, первичная и вторичная номинативность.

Summary

**V. VASHCHENKO. THEORETICAL ISSUES OF THE NOMINATION:
APPROACHES TO THE RESEARCH OF NAMES**

The article deals with the main semantic peculiarities of the names of groups of individuals. The notions the first and the second nomination are investigated in correlation with the nomination of groups of individuals. The main characteristics of the nominations and their main types are described. The attention is also paid to the notion of nomination.

Key words: nomination, semasiological approach, nominative act, meaning of the word, the first and the second nomination.

кандидат филологических наук,
преподаватель русского языка
Высшей школы политических
исследований
(Ренн-Франция)

ОБРАЗ ВРАЧА И БЕСТИАРНЫЙ КОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Сегодня тема анимализма в культурологических исследованиях не потеряла своей актуальности. Поиски в этой области приобретают всё более систематический характер на самых различных уровнях анализа: культурологическом, социологическом, антропологическом, семиотическом, онтологическом. Этой теме посвящены крупные международные конференцииⁱ. С 2011 года в Москве ежегодно проводится конференция, организованная Российским государственным гуманитарным университетом совместно с гуманитарным клубом «Intrada», в рамках проекта «Res et Verba». Однако, репрезентация животных в литературе не получила пока целостного и углублённого рассмотрения, несмотря на большое количество новых исследований. Бестиарный код изучен на уровне анализа произведений отдельно взятого писателя или образа конкретного животного и его мифологемиⁱⁱ.

Образ врача сквозь призму анималистической темы ещё не был затронут в исследованиях на уровне системного анализа. Цель наших исследований – на материале литературных текстов XIX века проанализировать бестиарный код в портрете врача и выявить возможные закономерности такой репрезентации. В процессе нашего анализа мы попытаемся ответить на ряд вопросов. В чём заключена авторская интенция и существует ли стилистический маркер того или иного автора в использовании образа животного в фигуре врача? Вливается ли бестиарный код в медицинский дискурс или остаётся на уровне художественной функции анималистической образности?

Врач в литературе XIX века выступает как один из знаковых персонажей, являясь «конгломератом человеческих отношений и судеб» [7, с. 189]. Его образ отражает не только конкретную историческую эпоху и эстетическую систему автора, но и выступает как «отражение всей системы культурных ценностей и общественной жизни» [7, с. 205]. Благодаря специфике его деятельности – одновременно лечить тело и душу – его образ полисемичен. Представитель науки – врач также выступает в социальной роли. Особенность фигуры врача образно вырисовывается в словах герценовского героя, доктора Крупова: «...знаете, наша должность медика ведет нас не в гостиную, не в залу, а в кабинет да в спальню» [1, с. 119]. Важно отметить, что образ врача в литературе XIX века развивался на протяжении всего века; его эволюция прошла несколько этапов – от комической маски у В. Нарезного и Н. Гоголя, через таинственного доктора Сегелиеля В. Одоевского на стыке науки и мистики, до фигуры реформатора, социально активной личности, учёного, мечтающего изменить мир (Базаров в романе «Отцы и дети» И. Тургенева, Лопухов и Кирсанов в романе «Что делать?» Н. Чернышевского и доктор Крупов А. Герцена)ⁱⁱⁱ. Наконец, доктор А. Чехова, «реальный», изображённый исключительно как «характер» и выходящий за рамки медицинского дискурса, представляет собой последний этап в эволюции образа врача в литературе XIX века^{iv}. Однако, несмотря на смену исторических эпох и на различие авторских интенций и эстетических направлений, фигура врача никогда не теряла своих исключительных качеств и функций, которые выделяют этот персонаж среди других^v, отводя ему роль маргинала.

Нам представляется уместным сначала рассмотреть животных, которые традиционно ассоциируются с фигурой врача благодаря мифам и легендам. Далее нашей задачей будет выявить наличие данных животных в репрезентации литературного образа врача на основе анализа художественного материала.

Самой известной ассоциацией выступает змея, обвивающая посох Асклепия, бога врачевания. Символ медицины, змея представляет собой метафору-антиномию, олицетворяющую одновременно Добро и Зло, Смерть и Бессмертие [13, с. 237]. Кроме этого, змея обладает загадочной способностью гипнотизировать мелких животных и птиц [4, I, с. 709-710; 9, с. 187]. Её амбивалентность соединяет в себе два противоположных начала: ядовитые укусы могут обладать как целебным, так и смертельным действиями, воплощая, таким образом,

ⁱ «Репрезентации животных в русской культуре» (Lausanne, 11-13 января 2007 г.), «The Other Animals: Situating the non-human in Russian Culture and History» (Roanoke, Virginia, 17-19 мая 2007 г.), «Зверь как знак. Интерпретация культурных кодов», VIII Пирровы чтения (Саратов, 24-26 июня 2010 г.), «Философия зайца как неожиданная перспектива гуманитарных исследований» (Санкт-Петербург, 19-21 июня 2014 г.).

ⁱⁱ Примеры исследований бестиарного кода в творчестве писателей: Козубовская Г.П. Художественная энтомология И.С. Тургенева // Современные тенденции развития науки и технологий. Материалы XVI Международной научно-практической конференции. Белгород, 2016. – № 7(4) – С. 26-31; Гродецкая А.Г. Бестиарный код нигилиста Марка Волохова в "Обрыве" / Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XX международной научной конференции. под общ. ред. В.Н. Скворцова. Санкт-Петербург, 2015. С. 156-162. Примеры исследований конкретных животных в литературе: Нагина К.А. Из бестиария русской литературы: человек и свинья в творчестве Л.Н. Толстого. Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и Философия. Ижевск, 2016 Вып. 3 С. 12-18; Хазанкович Ю.Г. Архетип "волка" в фольклоре и литературе // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. – Тамбов, 2009. – Вып. 4 – С. 177-183.

ⁱⁱⁱ Об образе врача в литературе XIX века, см. Сакрэ Н.В. L'Image du médecin dans la littérature russe du XIXe siècle : [Дис. ... канд. филол. наук] / N. Sacré – Paris, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, 2011 : <http://www.e-sorbonne.fr/theses/2011pa040147>.

^{iv} О персонаже врача в творчестве А.Чехова, см. Сакрэ Н.В. Эволюция образа врача и медицинский дискурс в творчестве А.П.Чехова // Классика и канон в русской литературе. Юбилей, ред. Р. Божанкова, Л. Димитров, И. Чекова, Г. Петкова, Р. Парашкевова. – София, 2016. – С. 81-89.

Воскресение Христа или гибель от деяний Дьявола-искусителя. Следует отметить, что фигура врача сохраняет свою амбивалентность в массовом сознании и сегодня: под воздействием различных обстоятельств мифологема «врач-спаситель» может перейти в мифологему «врач-убийца»^{vi}.

Образ змеи по-разному связан с врачами в литературе. Главный персонаж романа Е. Гребенки «Доктор», Севрюгин в пьяном угаре разбивает настенные часы, из которых ему померещились «миллионы змей». Убив змей как символ медицины, он окончательно убивает в себе врача. Вскоре после этого эпизода, его находят мёртвым. Мотив змей как искушение, как борьба со злыми силами проявляется в образе Базарова, а точнее в его отношениях с Одинцовой, коса которой сравнивается в описании с тёмной змеей. Фамилия Хоботов из «Палаты № 6» А. Чехова происходит от слова «хобот», одно из старинных значений которого означает «хвост змеи» или саму «змею» [4, IV, 571]. Вероятно, Чехов, наделяя такой фамилией коварного и хитрого коллегу Рагина, снижает этот образ до «хвоста змеи». С одной стороны, Хоботов, бездушный и корыстный, становится косвенным убийцей Рагина (подобно змее, поражающей свою жертву); с другой стороны, из-за своей ограниченности и невежественности (имея единственную медицинскую книгу «Новейшие рецепты венской клиники за 1881 год») он не может претендовать на мудрость змеи, олицетворяя всего лишь её хвост. Итак, через метафору змеи в построении образа врача может угадываться тема смерти, а точнее соприкосновение с демоническим миром, приводящим к гибели. Эти мотивы и угадываются в героях Гребенки, Тургенева, Чехова.

Другое животное (а точнее, птица), исторически ассоциирующееся с образом врача и заключающее в себе понятие смерти, уходит своими истоками в Средневековую Европу. Во время эпидемий чумы доктора носили чёрную маску с клювом, напоминающую воронью голову [12]. У этих масок была двойная функция: с одной стороны, похожая на ворона или египетского бога Тота, маска имела устрашающий вид и, тем самым, отпугивала болезнь в коллективном сознании; но маска, клюв которой был заполнен ароматическими травами, имела при этом важную функциональную нагрузку (наподобие противогаза), становясь защитным барьером между больным и врачом. В маску вставляли специальные стеклянные линзы для защиты глаз, что, видимо, наводило ещё больший страх из-за эффекта блеска. Чёрный длинный плащ и специальная палка во избежание прямого контакта с заражёнными дополняли костюм Чумного доктора (*Medico della Peste*). Такая мистическая фигура оказала влияние на европейскую культуру: именно благодаря этому образу появилась знаменитая венецианская маска, а также персонаж (*Dottore*) в итальянской *Commedia dell'arte*. В древнегреческой мифологии ворона и ворону связывают с образом Аполлона (считаящегося также богом врачевания) и с его сыном Асклепием. Именно ворон принёс Аполлону весть об измене его любимой нимфы Коронида, матери Асклепия. В припадке ревности Аполлон убивает Корониду стрелой, а затем превращает её в ворону, при этом ворон-доносчик теряет своё белое оперение и становится чёрной мрачной птицей. Кроме зловещей роли предвестника несчастий, ворон, как и змея, олицетворяет мудрость. Являясь своеобразным посредником, он приносит спасение тем, кто оказался между жизнью и смертью [4, I, с. 248; 9, с. 458]. В русских сказках, как известно, именно ворон добывает живую и мёртвую воду умирающим героям, и, тем самым, спасает их.

Во внешнем облике персонажей врачей XIX века явно просматривается фигура Чумного доктора с его костюмом, напоминающем зловещего чёрного ворона. Несмотря на смену жанров эта характеристика – чёрная одежда – остается неизменной. Так, персонаж врача, одетый во всё чёрное, представлен у Н. Гоголя («Нос»), в «Арапе Петра Великого» А. Пушкина (врач-немец), у В. Одоевского в «Импровизаторе» (Сегелиель), в «Герое нашего времени» М. Лермонтова (Вернер), у Ф. Достоевского в «Двойнике» (Рутеншпиц). Сравним два описания. У М. Лермонтова: «Его маленькие черные глаза, всегда спокойные, старались проникнуть в ваши мысли. Его сюртук, галстук и жилет были постоянно черного цвета.» [11, IV, с.243] и у Ф. Достоевского: «[...] в черном фраке, [...] одаренный густыми, весьма черными бакенбардами; [...] взгляд [...] оледенел ужасом господина Голядкина. [...] два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостью блестели эти два глаза» [5, I, с. 291]. В этих двух портретах врач наводит ужас не только цветом одежды, но и взглядом, отсылающим читателя к маске Чумного доктора с блестящими линзами.

Ещё одна птица, сова, по традиции символизирующая врачебное искусство, подобно змее, является амбивалентным символом, который ассоциируется с мудростью, с тайной знания, а также с оккультными силами и смертью [4, IV, с. 259-260; 9, с. 473; 13, с. 244]. Уже в Средневековье сова как учёную птицу изображали в очках и с факелом в лапах в качестве эмблемы в трактатах по алхимии. Парадоксальный факт: ни ворон, ни сова, являющиеся птицами-символами медицины, не используются авторами прозы XIX века в построении образа врача (кроме Чехова в пьесе «Иванов», о чём мы укажем ниже).

Что касается петуха, также входящего в медицинское поле, то в литературе XIX века ему повезло чуть больше: его упоминает в своём рассказе В. Одоевский «История о петухе, кошке и лягушке». А в XX веке он уже становится визионерским атрибутом, фирменным авторским знаком у М. Булгакова^{vii}. Связь петуха с медициной обусловлена тем, что своим пением он не только прогоняет нечистую силу, но и облегчает страдания больных по ночам, предвещая им конец мучений с восходом Солнца, с переходом от сумерек к свету. В античные времена и в Средневековье петуха изображали вместе со змеей (как, например, увенчанная лаврами женщина с посохом, обвитым змеей, и петухом в руке). У древних римлян петуха считали предсказателем, что сблизало его с авгурами и колдунами, традиционно считавшимися первыми врачевателями [9, с. 472; 13, с. 244-245]. Существует немало гипотез о символике петуха и его связи со змеей. Возможно, они дополняют друг друга, олицетворяя тем самым

^{vi} Врач ассоциировался с образом убийцы-отравителя, например, в XIX веке во время холерных бунтов, в XX веке в сталинскую эпоху.

^{vii} Подробнее о петухе в творчестве М. Булгакова см. Иваньшина Е.А. Театр одного актёра : об авторских масках М.А. Булгакова // Вестник Воронежского Государственного университета Сер.: Филология, Журналистика. – Воронеж, 2009, Вып. 1, С. 46-53.

качества врача – бдительность и осторожность. Согласно другой версии, они антиподы: змея выступает как прообраз смерти, а петух как символ возрождения.

Ещё одним животным, связанным с образом врача, является собака. Уже в древнейшие времена она была атрибутом богини врачевания и смерти Гулы в Месопотамии. Молоком собаки был вскормлен Асклепий, который сам нередко посещал больных в виде большой собаки, зализывающей раны нуждающимся. Метафора собаки скрывает в себе амбивалентный характер, отождествляясь как с сакральным образом и положительными качествами (верность, бдительность, искренность, самопожертвование), так и выражая отрицательную коннотацию, в которой заложен дьявольский код. Как известно, в мифологии собака выступает в образе психопомпа, проводника душ умерших, и охраняет вход в потусторонний мир [9, с. 206-208; 13, с. 244; 17, с. 134]. В романе А. Писемского «Масоны», доктор Сверстов сравнивается с собакой как аллегория верности: «[...] он с быстротой борзой собаки имел обыкновение кидаться ко всем, кого постигло какое-либо несчастье, тем более спешил на несчастье друзей своих» [16, VIII, с. 419]. Однако, несмотря на богатое смысловое наполнение метафоры собаки, в русской литературе XIX века она оказалась не востребовавшей. Редким исключением является вышеупомянутый герой А. Писемского и образ Базарова, связанный с собакой как с символом смерти. Базаров, уже находясь в пограничном состоянии, между жизнью и смертью, видит в бреду «красных собак». Как пишет Г.П. Козубовская, собака в снах Базарова «обретает символическую многозначность, амбивалентность: здесь и предчувствие близкой смерти (он – подобие пророчествующего Фавна), и горечь от неудавшегося романа, очевидна символика собаки как проводника в царство душ» [8, с. 22].

Ещё один парадоксальный факт: знаменитый автор «Каштанки» и «Дамы с собачкой», счастливый обладатель двух такс (с медицинскими кличками – Бром Исаевич и Хина Марковна), А. Чехов, не ассоциировал собак с образом своего литературного врача. Однако, как отмечает А.П. Чудаков, собак в произведениях Чехова столько, что они «вполне могли бы дать достаточный материал для трактата «Псы у Чехова» [16, с. 203]. Образ собаки, как одного из элементов фигуры врача окажется более востребованным в XX веке, а именно в знаменитом романе М. Булгакова «Собачье сердце», где авторская философская концепция будет выстроена сквозь всю призму бесптирного собачьего кода.

Итак, на основе проделанного анализа животных, традиционно связанных с медициной, а именно змеи, вороны, совы, петуха, собаки, можно заключить, что в XIX веке писатели редко прибегали к этим знаковым фигурам в построении образа врача.

Как известно, имя в художественном произведении многофункционально и полисемично. Что представляют собой фамилии литературных врачей, отсылающие к животному миру? Несут ли они в себе какую-либо смысловую нагрузку? Апелляция с сатирическим уклоном присутствует у В. Нарезного в комедии-водевиле «Невеста под замком» с аллюзией на обезьяну (Аффенберг). У А. Пушкина в поэме «Бова» упомянут «лекарь славный» Эзельдорф с прямым намёком на осла. Фамилия доктора Зальцфиша из романа Ф. Достоевского «Бесы» в переводе с немецкого означает «солёная рыба». Подобные апелляции несут в себе отголоски комической маски доктора, героя интермедий XVIII века. Встречаются также и другие «рыбные» фамилии, но уже без комических или сатирических интенций. Служа народу, Ершов («ёрш» означает «строптивый, сварливый человек» [4, I, с. 537]) из стихотворения Н. Некрасова «Ершов-лекарь», которого крестьяне с любовью называли Ёршик, проявлял «прямоту» своего характера только по отношению к «барам». Севрюгина, главного персонажа романа Е. Гребенки «Доктор», попавшего в сети авантюристов, для которых он был лишь источником доходов, считали угрюмым и несговорчивым, что соответствует переносному значению его «рыбной» фамилии, производной от слова «севрюк», означающее «угрюмый, суровый человек, воркун, брюзгач, неприступный». [4, IV, с. 173]. Анималистический код заложен в фамилии упомянутого выше Хоботова из «Палаты № 6» А. Чехова. В фамилии народного лекаря Крылушкина, предвосхитившего плеяду праведников, из повести «Житие одной бабы» Н. Лескова, крылья придают герою ангелоподобные черты. Напротив, в главном герое повести А. Герцена «Aphorismata», прозекторе Тите Левиафанском, ученике доктора Крупова, чувствуется мощное демоническое начало. Его философия о безумии может увлечь общество в пропасть анархии, в бездну хаоса. Его фамилия, производная от «левиафан», означает морское чудовище-змею, упоминаемое в Ветхом Завете [17, с. 355-356].

Дань анималистическим фамилиям отдал и А. Чехов. Знаменитый юмористический рассказ «Лошадиная фамилия» построен исключительно на поиске фамилии чиновника (и знахаря по совместительству) и её «животной» семантики, оказавшейся «невостребованной»^{viii}. Фельдшер Курятин, замещающий хирурга, – герой другого знаменитого юмористического рассказа, «Хирургия», не владеет врачебным искусством, действуя как «курица лапой» (от латинского «gallina sc̄rpsit», чуть позднее это выражение будет использовано Чеховым в рассказе «Неудача»). Фельдшер хочет показать себя культурным и образованным, но все его действия, речь и облик говорят об обратном. Возможно, Чехов, наделяя такой фамилией своего героя, намекает на народную мудрость, согласно которой глупого человека сравнивают с курицей. В другом юмористическом рассказе, «Ночь перед судом», самозванец выдаёт себя за врача с целью поухаживать за замужней женщиной и выписывает ей рецепт под вымышленной фамилией Зайцев. Во многих традициях и культурах заяц ассоциируется не только с трусостью, но и с хитростью и обманом. В данном рассказе метафора зайца прослеживается в свете двух мотивов: после раскрытия обмана приходит страх за содеянное (в ожидании наказания). Земский врач «со звериной фамилией» Соболь (как отмечает сам Чехов в повествовании) в рассказе «Жена» – самоотверженный и честный. Альтруист, он поглощён

^{viii} См. об анализе рассказа «Лошадиная фамилия»: Фарино Е. К не востребовавшей мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова. // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Pod red. E.Biernat i T.Bogdanowicza. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. – Gdańsk, 1999 – С. 28-38

идеями об реорганизации общества. Как считает Е.Б. Меве^{ix}, Соболев, один из ярких положительных персонажей чеховской галереи врачей, являет собой настоящий тип врача-демократа. Возможно, в его фамилии заложена скрытая метафора благородства. В этом персонаже угадывается авторская идентификация: слова Соболя о коренном переустройстве общества – это кредо самого Чехова. Фамилия другого чеховского врача, Коростелёва, коллеги Дымова из рассказа «Попрыгунья», содержит в себе иронический подтекст. Она является производной от «коростель» и означает «малую водяную курочку» с характерным, отрывочным криком [4, II, с. 227]. Чехов вышисывая «птичий» образ персонажа, снижает его до карикатуры: этот «маленький стриженный человечек с помятым лицом» [15, VIII, с. 21] поёт тенором трагическую песню о тяжёлой доле народа («Укажи мне такую обитель, где бы русский мужик не стонал», на стихи Н. Некрасова). Как отмечает В. Зубарева, такая фамилия ставит его в ряд мелких сошек, а Дымов на таком фоне кажется Гулливером среди лилипутов [6, с. 178]. Что касается названия рассказа «Попрыгунья», по мнению А.Я. Кубасова, он таит в себе «скрытый зооморфный образ», вызывая в сознании читателя басню И. Крылова «Стрекоза и Муравей». Скрытая анимализация выдаёт авторскую позицию через условно-ролевые облики: ассоциации Ольги Ивановны со стрекозой, Дымова с муравьём являются частью художественного замысла Чехова [10, с. 50].

Бестиарный код тонко обыгрывается в фамилиях героев-врачей в чеховских пьесах. Так, молодой доктор Львов в одной из первых пьес, «Иванов», имеет о себе слишком высокое мнение (здесь возможная аллегория с «царём зверей»), несмотря на собственное признание о неумении разбираться в людях и в их чувствах. Иванов совершает самоубийство не без влияния разговоров со Львовым, который наносит, таким образом, меткий «хищный» удар. В следующей пьесе, «Леший», доктор Михаил Львович Хрущов устанавливает «родственные» связи со Львовым посредством отчества. Значима и его фамилия, происходящая от слова «хрущ» («жук») [4, IV, с. 583]. Провозглашая себе вегетарианцем, Хрущов отрекается от хищничества, что выглядит иронично. Ирония усиливается, когда один из героев называет его львом. Однако, в метафоре жука заключена тема вредителя растительного мира. Планы Хрущова слишком амбициозны и выглядят ещё более несоразмерными, когда он заявляет о своём намерении «отрастить крылья орла». Наделяя такой фамилией героя, автор перечёркивает его заявленную созидательную, лесопосадочную деятельность, ведь, по сути, он скорее «леший». В пьесе «Дядя Ваня» (являющаяся переработанным текстом пьесы «Леший») Чехов изменил фамилию героя на Астрова, правда, с сохранением имени и отчества, отказываясь от хищническо-вредительского мотива и переходя к более усложненной «ботанической» теме. Важно заметить, что переход к Астрову Чехов делает через Дорна из пьесы «Чайка», созданной в период между «Лешим» и «Дядей Ваней». Дорн в переводе с немецкого («der Dorn») означает шип или колючку. В его образе сохраняются «хищные» мотивы: он ещё не беззащитный декоративный цветок (как астра), а колючее растение, способное защищаться. А его имя, Евгений, является аллюзией на доктора Львова, носящего такое же имя. В упомянутых пьесах, в которых образ врача проходит красной нитью, образуя единый текст, его апелляция прямо или косвенно содержит бестиарный код, через который прослеживается авторская позиция.

Итак, из вышеприведённых примеров видно, что фамилии литературных врачей имеют важную смысловую нагрузку, что особенно выражено в произведениях Чехова. Прямо или косвенно, писатель нередко прибегает к образу животных в своём творчестве. Интерес к зоологической теме проявляется даже на уровне псевдонимов: среди 55 чеховских псевдонимов есть отсылы к животному миру, а точнее, к птицам: Грач, Индейкин, Архип Индейкин, Петухов^x. Среди представителей животного мира Чехов главным образом выделяет птиц и в том числе через призму образа врача. Между тем, «птичья» тема раскрывается не только в апелляции героя-врача, но и получает своё развитие и на других уровнях репрезентации персонажа и особенно в драматургии^{xi}. Так, образ птицы вводится через фигуру врача, Львова, в пьесе «Иванов». Сравнивая дом Ивановых с «совиным гнездом», а самих хозяев с «коршунами» (в славянских и других культурах коршун традиционно символизирует смерть, как «пожиратель плоти» [3, с. 542]), Львов как бы акцентирует атмосферу тревожности с предчувствием беды и смерти (в «Вишнёвом саде» в словах Фирса символический образ совы как предвестницы несчастья реализуется уже в полной мере). Позднее в чеховской драматургии птица станет самостоятельным образом в пьесе «Чайка». Вокруг неё строятся события пьесы, объединяя вместе всех главных персонажей, в том числе и доктора Дорна. Основываясь на значении метафоры чайки («чаять», «надеяться»), В. Гульченко считает, что в пьесе не одна, а семь чаек, персонифицированных в семь основных действующих лиц [2, с. 175]. Здесь символ чайки, связанный с несбывшимися мечтами героев, выходит на более сложный и многогранный уровень восприятия персонажа и художественного текста в целом^{xii}. В «Трёх сестрах» образ птицы также проходит красной нитью сквозь всю пьесу. Главные герои в чём-то напоминают птиц. Впервые образ птицы появляется в диалоге Ирины с Чебутыкиным, который называет её «птицей белой», намекая на чистоту её помыслов. В последнем действии сам Чебутыкин сравнивает себя с «перелётной птицей, которая состарилась и не может лететь» [15, XIII, с. 175]. Здесь, как и в «Чайке», образ птиц ассоциируется с потерянными надеждами и с осознанием несбыточности мечты.

^{ix} Подробнее о персонаже Соболя, см. Меве Е.Б. Страницы из жизни А.П.Чехова – Харьков: Издательство Харьковского научного медицинского общества и Харьковского военного госпиталя, 1959. – 109 с.

^x Подробнее о псевдонимах А.Чехова, см. Евсеев Д.М. Неизвестные псевдонимы А.П.Чехова. – М.: Гелиос АРВ, 2008. – 144 с.

^{xi} Подробнее о символике в драматургии А.Чехова, см. Паперный З.С. Против условий сцены (“Чайка”) / З.С.Паперный «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. – М.: Искусство, 1982. – С. 124-167.

^{xii} Подробнее об исключительном характере образа Дорна, см. Сакрз Н.В. Асклепий или Аполлон? Загадочный образ доктора Дорна в пьесе А.П.Чехова “Чайка” / “Чайка”. Продолжение полёта. По материалам Третых международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы»: Коллективная монография / редкол.: В.В.Гульченко (отв. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 177-183.

Помимо бестиарного кода через призму персонажа врача в творчестве А. Чехова, представляющего богатый материал для исследований, мы смогли выделить ещё трёх писателей XIX века, использующих данную тему в своих произведениях и принадлежащих к разным эстетическим направлениям, – В. Одоевского, И. Тургенева и А.К. Толстого.

В. Одоевский стремился создать в литературе идеальный тип универсального учёного, отражая в нём широкий круг собственных интересов – химию, оккультные науки, технологию, музыку, медицину. В вышеупомянутом рассказе «История о петухе, кошке и лягушке» наука противопоставляется старым верованиям. Городничий Зёрнушкин обращается к уездному лекарю Горемыкину с просьбой вытащить у него «жабу» из головы. Здесь Одоевский иронизирует над предрассудками и суевериями, царивших в коллективном сознании в его время, когда лягушку ассоциировали с хтоническим миром [9, с. 200]. Но с такой же иронией автор высмеивает тех, кто враждебно и с недоверием относится к новым научным веяниям. Для врача, представителя науки, лягушка – это прежде всего объект лабораторных опытов. Одоевский выступает как предвестник великой эпохи, в которой лягушки станут символов нового времени. Стремительная эволюция естественных наук и знаменитые опыты И. Сеченова, доказавшие первичность физиологических процессов над психическими, сильно всколыхнули интеллектуальные круги и повлекли глубокие изменения в общественном сознании. Сеченовская теория стала ассоциироваться с образом лягушки. Д. Писарев в статье «Мотивы русской драмы», упоминая об экспериментальных опытах Сеченова, видит в лягушке возрождение русского народа. Действительно, образ лягушки, пришедший из сказки и сохранившийся в коллективном сознании, был положительно принят обществом. С приходом же И. Сеченова её персонификация уже достигает научного уровня. Литературное сознание, заинтересованное метафорой лягушки в этом новом контексте, берёт её на вооружение и вводит в своё пространство. Так, у И. Тургенева Базаров объясняет деревенским детям основы физиологии человека на примере лягушки, выводя её на научный уровень, чтобы подчеркнуть её сходство с человеком. Вслед за Базаровым, принимаются резать лягушек и врачи-реформаторы, герои романа Н. Чернышевского «Что делать?». Таким образом, медицина стала рассматриваться не только как наука, но и как идейное поле деятельности, при этом образ лягушки выступил посредником между старым и новым миром. В эту же бурную эпоху 1860-х гг. А.К. Толстой создаёт свой сатирический цикл «Медицинских стихотворений», в которых комический образ врача выстраивается через призму его отношений с насекомыми и птицами (с божьей коровкой, навозным жуком, скворцами и шпанской мухой). Считающийся противником идей нигилизма^{xiii}, выступаая против его крайних форм выражения (пошлости и утилитаризма), А.К. Толстой в образе врача, учёного высмеивает «прогрессиста», доводя до абсурдности некоторые его черты, как, например, рациональность и полное отсутствие духовного начала. Персонаж снижен до уровня «мелких» представителей животного мира: равнодушный к божьей коровке, доктор назначает ей свидание; обвиняемый в смерти одной из пациенток, он преследуется навозным жуком; играя на дудочке «бессознательные мотивы», становится предметом зависти скворца; а во время своих любовных походов изображается объектом мести шпанской мухи. Впервые в русской литературе в этом произведении, в котором медицина является основной темой и имеет детерминирующую функцию в повествовании, через элементы бестиарного кода фигура врача выводится в сатирическом свете именно в роли учёного, а не шарлатана, представителя комической маски прошлых эпох.

Несмотря на разность художественных направлений, В. Одоевский, И. Тургенев и А.К. Толстой интегрировали элементы бестиарного кода в репрезентацию портрета врача на уровне медицинского дискурса, в отличие от А. Чехова, который ввёл элементы животного мира в образ врача в рамках своей эстетической концепции, за пределами медицинского поля.

Итак, на основе проведённого анализа, можно заключить, что «животная» тема в репрезентации фигуры врача в русской литературе XIX века проявляется по-разному в зависимости от автора – от эстетической функции до включения в медицинский дискурс, в котором она становится значимым элементом.

Литература:

1. Герцен А.И. Рассказы и повести. М.: Советская Россия, 1987. 528 с.
2. Гульченко В.В. Сколько чаек в чеховской «Чайке». Нева. 2009. №12. С. 175-185.
3. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
4. Даль В.И. Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. Т. 1-4. Тип. М.О. Вольфа Спб. – М., 1880-1882.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15-ти томах. Л.: Наука, 1988-1996.
6. Зубарева В. Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа. Статьи и эссе. Idylwild (Canada): Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2015. 275 с.
7. Ковелина Т.А. Образ врача в культуре. Ростов-на-Дону: Изд-во АПСН СКНЦ ВШ, 2006. 220 с.
8. Козубовская Г.П., Самосенко Д.А. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: бестиарный мотив в «усадебном тексте». Вестник Алтайской государственной педагогической академии. Сер.: Гуманитарные науки. Барнаул, 2014. Вып. 21. С. 21-29.
9. Королев К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. 608 с.
10. Кубасов А.Я. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1998. 399 с.
11. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. Л.: Наука, 1979-1981.

^{xiii} См. Ранчин А.М. Юмор и сатира в поэзии графа А.К. Толстого [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/philology/43356.php>.

12. Марков Б.В., Хабулава Г.Г. Трансформация образов врача и больного в истории культуры. Медицинская антропология и биоэтика. М., 2013, № 4. URL: http://www.medanthro.ru/?page_id=1107
13. Марчукова С.М. Медицина в зеркале истории. М.: Европейский Дом, 2003. 272 с.
14. Писемский А.Ф. Собрание сочинений в 9-ти томах. М.: Правда, 1959.
15. Чехов А.П. Сочинения в 18 томах. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука, 1974-1982.
16. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 379 с.
17. Encyclopédie des symboles, sous la direction de M.Cazenave. Paris, France Loisirs, 1997. 818 p.

Анотація

**Н. САКРЕ. ОБРАЗ ЛІКАРЯ ТА БЕСТІАРНИЙ КОД
У РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ**

У статті пропонується аналіз репрезентації тварин в образі лікаря у російській літературі ХІХ століття. Одна з основних цілей дослідження – визначити, які тварини пов’язані з літературним героєм та виявити можливі закономірності такої репрезентації. Чи є запитуваними тварини, які традиційно пов’язані з медициною, і на якому рівні вони відображаються в образах лікаря? Чи є бестіарний код одним із можливих шляхів для виявлення авторської позиції у репрезентації лікаря? Які автори включають елементи тваринного світу у медичний дискурс?

Ключові слова: російська література ХІХ століття, образ лікаря, бестіарний код, тварини-символи медицини, медичний дискурс.

Аннотация

**Н. САКРЭ. ОБРАЗ ВРАЧА И БЕСТИАРНЫЙ КОД
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ХІХ ВЕКА**

В статье предлагается анализ репрезентации животных в образе врача в русской литературе ХІХ века. Одна из основных целей исследования – определить, какие животные связаны с литературным героем и выявить возможные закономерности такой репрезентации. Востребованы ли животные, традиционно связанные с медициной, и на каком уровне они отражаются в персонажах врача? Является ли бестіарный код одним из возможных путей для выявления авторской позиции в репрезентации врача? Какие авторы включают элементы животного мира в медицинский дискурс?

Ключевые слова: русская литература ХІХ века, образ врача, бестіарный код, животные-символы медицины, медицинский дискурс.

Summary

**N. SACRE. IMAGE OF A DOCTOR AND BESTIARY CODE
IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 19th CENTURY**

This article suggests the analysis of the representation of animals in the image of the doctor in Russian literature of the 19th century. One of the aims of our study is to discover how animals relate to the character and to find some patterns of such representation. Do these animals feature in the doctor’s portrayal? Is the bestiary code one of the possible ways to identify the author’s position in the representation of the doctor? What authors include some elements from animal’s world into the medical discourse?

Key words: Russian literature of the 19th century, image of a doctor, bestiary code, animal-symbols of medicine, medical discourse.

- 3. Література зарубіжних країн**
- 3. Литература зарубежных стран**
- 3. Literature of foreign countries**

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов,
теорії та практики перекладу
Міжрегіональної Академії
управління персоналом

студентка кафедри
мов і літератур
Далекого Сходу
та Південно-східної Азії
Інституту філології
Київського національного
університету
імені Тараса Шевченка

КИТАЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРІ «СИВА ДІВЧИНА» /白毛女 (1943–1945 РР.)

Аналізуючи теоретичні засади китайських драматургів, варто підкреслити характерну особливість китайської літератури: протягом свого розвитку література Китаю не могла бути обмежена національним обрієм і залишатися індиферентною до інших культур. В епоху середньовіччя Китай стає місцем поєднання багатьох східних культур, вступаючи в економічні та культурні контакти з іншими народами. Внаслідок цього на ґрунті давніх власних традицій і виникає китайська драматургія. Китайська література у процесі історичного розвитку зазнавала зовнішнього впливу. Таким чином, ми маємо розглядати розвиток китайської літератури і, зокрема, драми в контексті взаємовпливу з літературним надбанням інших країн. Якщо не враховувати зовнішніх культурних впливів як на китайську літературу, так і китайської літератури на розвиток світової культури та літератури, втрачається фактор об'єктивності, що завдає серйозної шкоди науковому сприйняттю проблеми.

На сучасному європейському просторі дослідженням класичної та новітньої китайської драматургії були присвячені, зокрема, ґрунтовні наукові праці та розвідки В. Аджимамудової, В. Алексєєва, І. Гайди, О. Желоховцева, Л. Ейдлин, О. Кобзева, М. Кравцова, Ю. Лемешка, Л. Нікольської, А. Радіонова, С. Серової, В. Сорокіна, М. Спешнева, М. Федоренка, Є. Шалунової.

Дослідженню новітньої китайської драматургії присвячена частина праць В. Кіктенко, Г. Семенюк, Н. Ісаєва, О. Воробей, М. Война, науковців та літераторів на території материкової України. У контексті літературного процесу в Китаї були видані праці Гуань Хань-цин, Ван Ши-фу, Ма Чжи-юань, Бай Пу.

Мета і завдання статті – проаналізувати та поглибити знання про китайську драматургію, розкрити історичні аспекти розвитку китайської драматургії в сучасних китайських драмах, дослідити класичний період розвитку китайської драматургії ХХ століття та становлення прозових жанрів, засоби візуального та вербального, зокрема, в першій національній китайській опері «Сива дівчина» (白毛女).

Відмова нового покоління китайських митців торкатися тем історичного минулого дала змогу переосмислити та, наскільки це можливо, подати власне бачення політичних процесів, що сталися у країні упродовж другої половини ХХ століття [1; 2; 3]. Внутрішню структуру п'єси «Сива дівчина» (白毛女) становить система художніх образів, що надає твору системності, завершеності та втілює авторські задуми. На зорово-слуховому рівні Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Дін Ні (丁毅) вибудували цілісну іконічну систему, що посилює змістове тло драми. Контекст доби вимагав від творців п'єси обов'язкового протиставлення характерів, розмежування на поганих та добрих персонажів. Художня реальність мала точно відтворювати оточуючу дійсність, перейти від невизначеності до чіткого усвідомлення проблематики п'єси. Втілення авторського задуму уможливилось через художню множинність на рівні образів дійових осіб, природного та речового оточення. І. Роднянська, аналізуючи дефініцію «художність», слушно відштовхується від думки О. Блока, що «дійсність, з якої художник бере змістовий матеріал, – це «життя без кінця та краю» [5, с. 1179].

У драмі «Сива дівчина» (白毛女) задіяно 17 персонажів. Так само, як і у п'єсах Тянь Ханя (田汉), дійові особи розташовані у тому порядку, в якому вони будуть з'являються за розвитком сюжету. Візуально читач отримує враження від задекларованих Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Діном Ні (丁毅) ремарок персонажів на початку драми. Кожен із героїв стає уособленням характеру на соціальному, побутовому, національному та психологічному рівнях. Самі ж ремарки не такі розлогі, як у Тянь Ханя (田汉). Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Діном Ні (丁毅) не акцентують на зовнішності персонажів, оминають портретної характеристики, лише наголошують на соціальному стані та віці дійових осіб. Наприклад, щодо Сі-ер зауважено, що вона – селянська дівчина сімнадцяти років, її батько – Ян Бай-лао – «бідний селянин, орендар землі у поміщика Хуан Ши-женя, п'ятдесяти років» [7, с. 9]. Такими ж незначними є ремарки, що пояснюють родину поміщика Хуан Ши-женя та його помічників. Щодо самого Хуана, окрім його стану у тодішньому китайському суспільстві, вказано, що йому тридцять років, його управляючому – Му Чжен-чжі – «тридцять із чимось років» [7, с. 9].

За С. Корміловим, на рівні змісту художнього твору власне «тип» є проявом загального в індивідуальному, безпосередньо «характер» – «перш за все, індивідуальне» [5, с. 1165]. Далі автор у статті, вміщеній у «Літературній

енциклопедії термінів та понять» (2001 р.) досліджує термін «характер» від часу його появи в естетиці Аристотеля до літератури модернізму ХХ століття. Автор, відштовхуючись від вчення Аристотеля, переконаний, що у драмі характер як такий не є значимим, оскільки «обличчя має характер, якщо знаходить його в якихось промовах чи вчинках, коли може показати вибір. Характери мають бути хорошими, відповідними (для жінок мужність та сила невідповідні), схожими (не уточнюється, на кого) та послідовними. Філософ вважав, що для трагедії важлива дія, а не характер, оскільки вони «наділяють людей саме якостями, а щасливими та нещасними вони бувають лише у результаті дії» [5, с. 1165]. У свою чергу, П. Паві, аналізуючи історичне становлення дефініції «персонаж», слушно зазначав, що він «вважається структурним елементом організації етапів оповіді, конструювання фабули, керування розповідним матеріалом навколо динамічної схеми, концентрування в собі пучка знаків в опозиції до знаків інших персонажів» [6, с. 119].

Групуювання дійових осіб у драмі «Сива дівчина» (白毛女) здійснюється через їх соціальну приналежність. Як жіночі, так і чоловічі образи представлені двома антагоністичними таборами: Сі-ер, тітонька Ван, Чжан Ер-шень – представниці найнижчих та найбідніших верст населення. Роль та характер кожної з них розкривається під впливом тих життєвих умов, в яких опинилася Сі-ер. Та єдиний жіночий образ представниці тодішньої верхівки – мати Хуана. Натомість дії, вчинки та характери чоловічих образів прив'язані до перебігу конфлікту драми. Візуальне сприйняття персонажів драми формується в аудиторії під впливом їхньої самохарактеристики, того, що про них кажуть інші герої.

Так, життєві умови Сі-ер, чому вона залишилася на самоті у переддень Нового року, роз'яснюються через репліку самої героїні. На початку картини першої дівчина не лише переповідає історію сім'ї: «У родині нас двох: мій батько та я. Мама померла, коли мені було три роки» [7, с. 13], а й вказує на особливості життєвих умов: «Тато працює на шести му землі поміщика Хуан Ши-женя. Він саджає рис, а я йду слідом під вітром, під дощем та допомагаю йому. Рік за роком накопичується борг хазяїну за оренду землі. Щоразу перед Новим роком татові доводиться йти з дому, переховуватися від управляючого» [7, с. 13].

Динаміка образу пов'язана з розгортанням та згортанням сюжету. Далі, через вербальні зауваження самої дівчини, стає зрозуміло, чим заробляє на життя її батько: «Тато пішов із лотками доуфу на коромислі. Якщо продасть доуфу, купить два цзиня борошна; тоді ми наробимо ще пельменів» [7, с. 13]. Тобто автори поступово створили уявно-зоровий, типовий на той час образ китайської дівчини з народу, статки родини якої цілком залежать від зовнішніх обставин.

Дівчина щиро любить Ян Бай-лао та намагається в усьому допомагати йому. Попри лютий мороз, вона разом із Да-чунем назбирала мизу, щоб батько зміг погрітися по поверненню. Загалом картина перша справляє враження звичайної підготовки до щасливої зустрічі Нового року у колі близьких людей. Єдине, що може запламувати свято, – це збирач податків. Поступове нагнітання конфлікту, події, в які за задумом авторів, поза власною волею потрапляє Сі-ер, зовсім по-новому розкривають її характер. І перед аудиторією вже не слухняна дівчина, яка через батька потрапляє у служіння поміщику, а вольовий персонаж, здатний постояти за себе. Сі-ер, попри традицію вклонитися старій пані, ігнорує цей наказ, вона не рушить із місця, Му Жень-чжі силою ставить її на коліна. Подальші репліки мами Хуана сприяють візуальному творенню штрихового портрету героїні: «А дівчина так нічого собі. І руки ще не такі грубі. Дівчина ніби розумненька... Не будемо міняти її ім'я, додамо лише до нього ієрогліф Хун / 紅 – «червона» – і будемо звати її Хун-сі» [7, с. 35].

Далі репліки підтверджують її вік, який Ху Цзин-чжі, Дін Ні повідомили у переліку дійових осіб. Цілісний образ Сі-ер як представниці бідніших верств населення підкреслюється і описом одягу дівчини, коли мама Хуана зазначає, звертаючись до Му Чжен-чжі: «Подивись, вона одягнена, як жебрачка. Шановний Му, перекажи служниці Чжан Ер-шень, щоб їй принесли одяг» [7, с. 35].

Норовливий характер дівчини підкреслює епізод із блюдцем, на якому лежить печиво. Сі-ер відштовхує його обома руками, від чого те розбивається. Захищаючи Сі-ер, Чжан Ер-шень зауважує з пересторогою: «Знай, моя дівчино, що з тобою тут нема ні батька, ні матері. Прийшла у чужий дім, підкорися його ладу» [7, с. 36]. За час служіння Сі-ер намагалася пристосуватися до силоміць нав'язаних умов життя. Характер, виписаний авторами відповідно до соціально-політичних умов тодішнього Китаю, цілком відповідав задумам Ху Цзин-чжі та Діна Ні олітературити образ дівчини з народу, яка потерпає від сваволі геть знахабнілих поміщиків.

Стан, в якому перебуває Сі-ер, передається задля посилення вербальної емоційності поетичними рядками:

Не переґріти, не захолодити! Не знаєш, як їй догодити.
До болі вії я щипаю – І все боюсь, що задрімаю [7, с. 42].

Репліки Хуани передають нелюдські знущання, які терпить Сі-ер. І йдеться не лише про постійне моральне приниження дівчини, а й фізичне покарання від очманілої від опіуму поміщиці: «Паскуда яка! Сама їси такий гіркий суп! Ну, відкрий рот! (Стара коле рот Сі-ер довгою металевією голкою для опіуму)» [7, с. 42]. У молитвах дівчина звертається за допомогою до вищих сил, та навіть вони не змогли врятувати Сі-ер від безчестя, здійсненого Хуаном Ши-женем.

У третій дії родина Хуана Ши-женя намагається у будь-який спосіб позбавитися від вагітної Сі-ер. У будинку поміщика триває приготування до весілля. Що саме намагатимуться зробити із Сі-ер, передано через слова матері Хуана, які детально описують процес: «Незабаром зберуться гості, треба якомога швидше позбутися її. Зробимо, як домовлялися вчора. Спершу заманемо її до задніх воріт, а там будемо діяти! Лише, щоб ніхто зі сторонніх не дізнався; все треба зробити тихо та непомітно» [7, с. 49]. Сі-ер переконана, що її дійсно бажають відпустити додому перед весіллям. Проте Чжан Ер-шень запевняє, що дівчини просто бажають позбутися в такий спосіб: «Дитя моє, не вір їм! Вони вводять тебе в оману. Вони тебе продали. Незабаром приїду продавець людьми та забере тебе. Сі-ер! Тобі необхідно тікати!» [7, с. 50].

Не в змозі опанувати себе, переповнена гнівом, Сі-ер просто в очі говорить Хуань Ши-женю про все, що коїться в її душі. Дівчина не добирає слів, тому її монолог переповнений емоціями. Слуховий ряд посилюється не лише окличними реченнями, а й обірваністю висловів та логічними повторами на тих словах, які безжально таврують кривдника: «Напередодні Нового року ви, Хуани, довели мого батька до смерті. Ви ніколи не дивилися на мене як на людину. Ви принижували і чавили мене. Твоя мати була та знущалася наді мною. А ти... ти здійснив наругу! І зараз все ще обманюєш мене! Я з тобою розрахуюсь! За все розрахуюсь!» [7, с. 50]. Наступні репліки персонажів лише нагнітають дію, Хуани, мати та син, вже не приховують злості та бажання позбутися Сі-ер у будь-який спосіб. Невідомо, чи залишилася б дівчина живою, якби не її втеча, влаштована Чжан Ер-шень.

Дія, що розгортається за два роки, вербальними та візуальними засобами, через репліки інших персонажів, інтригує аудиторію появою білої богині – саме так у народі починають називати Сі-ер. Селяни переконані, що героїня потонула, хоча і не хочуть остаточно повірити в її смерть. Тож задля посилення виходу Сі-ер на сцену її репліки звучать не лише прозовою, а й поетичною мовами. Потік свідомості героїні переповідає про умови її вимушеного дворічного життя на самоті. Уривчасті речення, вимовлені Сі-ер, акцентують на важливих митях вимушеного усамітнення та побутових реаліях. Здається, що дівчина змиралася з нав'язаною їй роллю білої богині і навіть чекає гостей: «Вже більше двох років я не бачу сонця... Вийшла я сьогодні з печери, набрала плодів, можливо, у кумірни знайду які-небудь дари... переживу і цю зиму» [7, с. 58].

Таким чином, перед аудиторією вже не весела сімнадцятирічна Сі-ер, а зморений привид. Лише для селян напівміфологічна істота стала символом поклоніння, а для Хуана та його управляючого – примарою, навіть більше, чортом, якого вони бояться більше за все у житті. Звуковий ряд відтворює зовнішність дівчини, яку вона навіть не уявляла. Незначні деталі портрету формують цілісний образ, який і дав назву п'єси. Саме це і стає визначальним у тексті: «Сі-ер (зупиняючись, перелякано, недовіжливо). Примара? Чорт? (Дивиться на всі боки. Пауза.) Ах ось воно що! Так ви це мене називаєте чортом? (Оглядає себе, дивиться на своє волосся.) Що ж, я і справді не схожа тепер на людину! (Скорбно та у гніві.) Це ти, Хуан Ши-жень, довів мене до такого стану, і ти ще посміє назвати мене чортом!» [7, с. 59–60].

Випадкова зустріч Сі-ер із Хуаном Ши-женем та Му Жень-чжи призводить до логічної розв'язки драми. На нашу думку, фінал п'єси виписаний відповідно до тих життєвих обставин, які диктувала історична епоха. Формозміст п'єси, на жаль, ще раз засвідчив повну залежність китайської драматургії від внутрішніх політичних умов. Драма «Сива дівчина» – як народний, так і літературний варіанти – просякнута вірою у щасливе майбутнє, що може настати виключно у боротьбі із соціальним ворогом.

Задекларовані авторами «Сивої дівчини» (白毛女) жіночі образи представлені у такий спосіб, щоб підкреслити ті умови життя, в яких перебуває персонаж Сі-ер. Жіночі дійові особи не є випадковими у житті героїні. Тітонька Ван, мати Хуана, Чжан Ер-шень не є епізодичними персонажами. Вони виписані так, щоб підкреслити трагедійність образу Сі-ер. Так, репліка на початку п'єси тітоньки Ван вербально ще раз нагадує аудиторії про бідність родини Ян Бай-лао: «Сьогодні Да-чунь на базарі купив два цзиня борошна. Зараз дізнаюся, чи повернувся дядько Ян Бай-лао. Якщо повернувся, покличу обох, тата і доньку, на пельмені» [7, с. 15].

Як і кожна мати, яка бажає щастя синові, тітонька Ван у Сі-ер бачить майбутню невістку. Та й самі молоді люди не проти мати почуття один до одного. На жаль, лірична тема не розкрита у п'єсі. Про почуття персонажі згадують при нагоді, у хвилину скрути. На нашу думку, у занадто політизованому китайському суспільстві 30–40-х рр. минулого століття ліричне тло обходили увагою митці як таке, що не уможливить прославлення тодішніх політичних сил.

Упродовж розвитку сюжету, Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Дін Ні (丁毅) вводять образ тітоньки Ван виключно на початку та у фіналі п'єси. Відсутність портретних характеристик, деталей, пов'язаних із життям героїні, швидше роблять персонаж другорядним, таким, що посилює сприйняття аудиторією головних образів. Перед аудиторією – типовий образ жінки-матері, яка далека від інтриг. Своє покликання тітонька Ван вбачає у догляді як за своєю родиною, так і за Сі-ер та її батьком. Справжнім випробуванням для жінки стає дворічне зникнення сина Да-чуня та Сі-ер. Увесь цей час Ван не могла повірити у те, що діти загинули. Саме вона і звертається до білої богині з проханням повернути сина. Репліка Ван сповнена горем матері та надією на вищі сили, які можуть повернути Сі-ер та Да-чуня. Хвилювання, очікування передано за допомогою розлогого монологу.

Вербально тугу передано через обірваність речень, риторичні питання, знаки оклику. Візуальний ряд посилюють ремарки, що супроводжують текст: «Дядько Чжао...Адже я нічого не прошу...За єдине лише молю: нехай біла богиня зробить так, щоб мій хлопчик повернувся...він нікому у житті не скоїв нічого поганого...За що мені така доля? Ти лише подумай! Вже два роки минуло...І увесь цей час, як тільки закрию очі, ввижається мені, наче з одного боку від мене стоїть Сі-ер, а з іншого – Да-чунь» [7, с. 57]. Традиційно для п'єси «Сива дівчина», несподівана радість від зустрічі із сином та Сі-ер передана через поетичну мову героїні. Хе Цзін-чжи (贺敬之), Дін Ні (丁毅) візуалізацію образу Ван залишили на розсуд режисера. За П. Паві, власне дійова особа «одночасно інтегрується в систему інших персонажів. Вона стає цінною і означальною через свою відмінність в семіологічній системі, утвореній із кореляційних одиниць. Це система коліщаток у загальному механізмі характерів і дій. Низку характерних рис персонажа як особистості можна порівняти з характерними рисами інших дійових осіб» [1; 2; 3; 6, с. 119].

Роль глядача, на думку дослідника, полягає у «маніпулюванні цими характеристиками як каталогом, в якому один елемент відсилає до іншого. З огляду на таку функціональність і здатність до монтажу/демонтажу персонаж стає цілком пластичним матеріалом, що підходить для будь-яких комбінацій» [6, с. 119].

Протилежним є змодельований митцями образ матері Хуана. Він стає наскрізним упродовж дії. Поведінка матері Хуана, якій автори, на нашу думку, не дали ім'я не лише з підкресленої зневаги, а й як уособлення усього негативного, що може в собі нести збірний образ, стає визначальною для долі Сі-ер. Відсутність портрету, авторських ремарок про життя героїні компенсується зорово-слуховим рядом, безпосереднім перебігом дії п'єси. Так, знайомство аудиторії з жінкою відбувається у другій дії. Репліки героїні перемешуються прозово-поетичною

мовою. Спершу жінка молиться за достаток роду, з повагою звертається до китайських богинь. Пристойний настрій, богобоязливість перших слів одразу поступаються місцем гніву, коли йдеться про оточення.

Мати Хуана не може дочекатися нової служниці, адже «нині гроші не мають ціни. За одну служницю пробачити орендну плату за стільки років! Минулого року краще було: дівчину Хун-лу купили лише за вісім юаней, а за дівку Чжу-ер віддали лише п'ять юаней п'ятдесят фин. Цього року все подорожчало» [7, с. 34]. Надалі постійне куріння опіуму призводить до різкої зміни настрою, від якого потерпають усі навколо. Втрата почуття реальності, перебування у позасвідомому просторі зробили з персонажа характер, що викликає як вербально, так і візуально виключно негативні емоції.

Характерною особливістю дійових осіб п'єси «Сива дівчина» (白毛女) є обігрування співавторами імен своїх персонажів. Так, наприклад, Ян Бай-лао означає «людину, яка «даремно працює», Сі-ер – «радість», Ван Да-чунь – «весняні сили», Хуан Ши-жень – «світова гуманність» [7, с. 9]. Більшість цих характеристик повністю віддзеркалюють характер персонажів. Виписані авторами чоловічі образи, так само, як і жіночі, перебувають в опозиційному протиставленні.

Під час конфлікту п'єси постійно борються сили характерів, коли слабший поступається сильнішому. За основу протистояння митцями було взято не силові характеристики образів, а їх соціальну залежність. Так, під тиском Ян Бай-лао ставить підпис. Репліки Му Жень-чжи у другій картині скеровані на моральний тиск, у гру «добрий – злий» поміщик. Різка зміна інтонації розпорошує увагу Ян бай-лао. З одного боку, поміщик наче співчуває орендаторові: «Ах, поважний Ян! Припини! Не треба так... Ти проводиш старий рік, і я проводжаю старий рік. Тобі важко, а мені ще важче... Сьогодні день виплати по рахунках, і ти зобов'язаний повернути борг» [7, с. 19].

Чим більше Бай-лао просить про відтермінування боргу, тим лютішими стають висловлювання молодого хазяїна. Насамкінець, у гніві Му Жень-чжи пропонує лише єдиний вихід: донька Сі-ер – як сплата боргу. Окрім того, Му переконаний, що дівчині буде з ним набагато краще, оскільки Ян Бай-лао – жабрак: «У тебе їсти нема чого і одягтися нема у що. Якщо Сі-ер прийде сюди, хіба я буду до неї погано ставитися? Якщо вона залишиться у мене, усі твої борги будуть зараховані. Хіба це не дві добрих справи одночасно?» [7, с. 20].

Репліки Ян Бай-лао поглиблюють розпач, в якому перебуває чоловік. Репліка увібрала в собі не лише розпач, що окреслює безвихідне становище чоловіка, а й стала засобом самохарактеристики персонажа: «Ох! Молодий хазяїне! Пане Му! Адже Сі-ер ще дитя, у ній усе моє життя. Коли їй було лише три роки, померла її мати. Я дбав про неї, зростив її... Я вже старий... Чим я старішаю, тим більше люблю свою доньку. Ніколи з нею не розлучуся!» [7, с. 20]. У репліці помітне шанобливе ставлення до хазяїна. Попри вік, Ян Бай-лао розуміє соціальну дистанцію. Сукупність реплік образів-персонажів створила певний звуковий ряд, що зорозвучив персонажів, охарактеризував їх. Митці розставили смислові акценти на тих деталях, що є важливими на цілісному сприйнятті аудиторією головних та другорядних образів [1; 2; 3].

У свою чергу, епізодичні образи так само є порівняно самостійними та завершеними у часі та просторі. Їх роль у п'єсі «Сива дівчина» (白毛女) зводилася до логічного завершення дії у фабулі, композиції драми. Так, визначальними для зав'язки стали епізодичний образ-персонаж дядька Чжао, який прийшов привітати родину Ян Бай-лао із Новим роком, образи Да-шен як вірного слуги поміщика Хуана Ши-жєня та Да-со – друга Ван Да-чуня, його помічника та однодумця. У фіналі п'єси знакову епізодичну роль перебрала на себе дворічна дитина Сі-ер. Як і головні та другорядні персонажі, епізодичні виписані авторами лише у процесі дії, без надання їм знакових рис (наприклад, групи селян у фіналі, що підтверджують знущання над ними поміщика та його слуг).

Засобом компоновки дії у п'єсі стали образи-речі, що перебрали на себе специфіку смаків образів-персонажів, підкреслили їх запити, передали особливості оточення. На думку співавторів підручника з «Теорії літератури», найважливіша функція інтер'єру – «слугувати опосередкованим засобом характеристики персонажа» [4, с. 160]. Зокрема, умови, в яких живе Сі-ер із батьком, передані через опис елементів їх будинку, невеликого, напівтеплого і напівсвітленого, бо бракує хмизу для його опалення.

Різким протиставленням вирізняється інтер'єр поміщика Хуана Ши-жєня. Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Дін-ні (丁毅) не просто звертають увагу аудиторії на садibu, а й вказують на речі, що є всередині. Так, для матері Хуана важливим стає звертатися із словами подяки до вищих сил у фамільній молельні, що наповнена димом курильних свічок. Неодноразовий акцент авторів на речах, що пов'язані з курінням опіуму, за композицією допомагає умотивувати різку зміну настрою матері поміщика та специфіку її кулінарних смаків. Загальну змістову організацію п'єси «Сива дівчина» (白毛女) підкреслюють образи-природного оточення. Згідно з «Теорією літератури», «відношення пейзаж – людина у художньому творі будується на принципах так званого психологічного паралелізму – контрастно-го протиставлення, або зіставлення картин природи з душевним, емоційним станом людини» [4, с. 159].

Візуально-вербальний ряд п'єси побудований на пейзажах-консонансах. Наприклад, хуртовина у картині першої суголосна душевним переживанням Сі-ер, коли вона чекає батька і не знає, чим завершиться його зустріч з орендатором. Упродовж розвитку конфлікту драми образи-пейзажі не є визначальними. Дія відбувається у закритих приміщеннях. Нагомість відкритий простір фінальних картин символізує неминучий початок чогось нового, на що вказують ремарки з описом весни, великого, розквітлого дерева на околиці села.

Неминуча кара настає поміщика та його слугу не лише у гонитві за ними селян, а й жахливою зливою, що змушує Хуана Ши-жєня шукати притулку у лісі, де він несподівано і наштовхується у печері на Сі-ер. Це знакова зустріч, що тільки прискорює неминучу розправу. Таким чином, система художніх образів у п'єсі «Сива дівчина» (白毛女) змодельована співавторами через образи-персонажі, що за текстом є сформованими особистостями, коли вербально та візуально аудиторія знайомиться з ними на певному етапі життя. Про те, як жили герої п'єси, аудиторія дізнається через їх репліки та репліки інших дійових осіб. Формозміст драми посилений образами речового та природного оточення, що є співзвучними та узгодженими з перебігом сюжету «Сивої дівчини».

Отже, на нашу думку, поява на часі олітературеної Хе Цзіном-чжи (贺敬之) та Діном Ні (丁毅) народної музичної п'єси «Сива дівчина» вказувала на пошук нових форм вираження китайської драми. Митці, взявши за основу

відомий сюжет, наблизили його до вимог нового часу, зуміли подати цілу галерею образів, що були близькими та зрозумілими різним соціальним верствам повоєнного Китаю. Використана співавторами змістоформа «Сивої дівчини» (白毛女) зберегла гнітючу атмосферу гомінданівського режиму. Через галерею образів митці передали усі нюанси соціально-побутового життя. На жаль, політична тенденційність, прагнення у будь-якому аспекті людського життя віднайти соціальну нерівність, позначилася і на сюжеті п'єси. Подекуди схематичний, із використанням стереотипів, особливо у картинах, що стосуються ставлення заможної родини поміщика Хуана Ши-женя до збіднілої сім'ї Ян Бай-лао, твір завдяки продуману візуально-вербальному ряду й нині залишається знаним у новітній китайській драматургії.

Література:

1. Акімова А.О. Шляхи теоретичного та практичного оновлення китайської драми у контексті культурних змін другої половини ХХ століття. Мова і культура. 2016. Вип. 18, т. IV (179). С. 215–221.
2. Акімова А.О. Художні особливості філософського трактату «Дао Де Цзін». Збірник Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Літературознавчі студії» [(м. Київ 2013 р.). КНУ ім. Т.Шевченка. 2013. № 37. Ч. 1. С. 10–15.
3. Акімова А.О. Особливості вербалізації концепту кохання в китайській та японській мовах. Збірник Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Мовні і концептуальні картини світу». КНУ ім. Т. Шевченка. 2015. № 54. С. 3–7.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. К.: Либідь, 2001. 488 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н. Николюкин (гл.ред. и сост.), РАН. Институт информации по общественным наукам. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
6. Патріс Паві: Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
7. Хэ Цзин-чжи, Дин Ни. Седая девушка. М.: Издательство иностранной литературы, 1952. 92 с. URL: www.rulit.me/books/sedaya-devushka-read-235132-1.html.

Анотація

А. АКІМОВА, А. АКІМОВА. КИТАЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРІ «СИВА ДІВЧИНА» /白毛女 (1943 – 1945 pp.)

У статті досліджується історичні аспекти розвитку та становлення китайської драматургії та її взаємозв'язок народною творчістю. Досліджено класичний період розвитку китайської драматургії ХХ століття та становлення прозових жанрів, засоби візуального та вербального, зокрема в першій національній китайській опері «Сива дівчина» /白毛女.

Проаналізовано шлях і динаміку змісту та форм творів китайських драматургів Хе Цзін-чжи/贺敬之 та Діном Ні /丁毅 в одній із хрестоматійних драм в історії китайської драматургії ХХ століття - «Сивий дівчині» /白毛女.

Ключові слова: драма, китайська драматургія, розмовна драма, вербально-візуальний ряд драми, репліки.

Аннотация

А. АКИМОВА, А. АКИМОВА. КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «СЕДАЯ ДЕВУШКА» /白毛女 (1943 – 1945 гг.)

В статье исследуются исторические аспекты развития и становления китайской драматургии, а также ее взаимосвязь с народным творчеством. Исследован классический период развития китайской драматургии ХХ века, становления прозаических жанров, средства визуального и вербального, в том числе первой национальной китайской оперы «Седая девушка» /白毛女.

Проанализированы путь и динамика содержания форм произведений китайских драматургов Хе Цзин-чжи /贺敬之 и Дин Ни /丁毅 в одной из хрестоматийных драм в истории китайской драматургии ХХ века – «Седой девушке» /白毛女.

Ключевые слова: драма, китайская драматургия, разговорная драма, вербально-визуальный ряд драмы, реплики.

Summary

A. AKIMOVA, A. AKIMOVA. CHINESE LITERARY DRAMA: THE ROLE OF ARTISTICAL IMAGES IN THE WORK “GRAY-HAIRED GIRL” /白毛女 (1943 – 1945)

The article explores the historical aspects of the development and development of Chinese drama, as well as its relationship with folk art. The classical period of development of the Chinese drama of the twentieth century, the formation of prosaic genres, the means of visual and verbal, including the first national Chinese opera The Gray-haired Girl /白毛女, was studied.

The way and the dynamics of the content of the forms of the works of Chinese playwrights He Jing-chih /贺敬之 and Dean No /丁毅 in one of the textbooks in the history of Chinese dramaturgy of the twentieth century – “Gray-haired girl” /白毛女 were analysed.

Key words: drama, Chinese drama, conversation dramaduty, verbal-visual drama series, remarks.

кандидат филологических наук,
доцент кафедры
английского языка № 1
факультета морского
судовождения
Национального университета
«Одесская морская академия»

СТРАТЕГИИ НЕГАТИВНОЙ И ПОЗИТИВНОЙ ВЕЖЛИВОСТИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ

Настоящая статья представляет собой попытку сформулировать представления о междисциплинарной концепции вежливости, основанной на классических и современных теориях. В качестве теоретической основы выступают понятие «лица» Э. Гоффмана, теории «позитивного» и «негативного» лица П. Браун и С. Левинсона, теория межличностной кросс-культурной вежливости Х. Арндта и Р. Джанни, прагматический взгляд на философию социума Э. Дюркгейма, а также гендерная феминистская критика понятия вежливости Р. Лакофф. Комплексный анализ названных теорий позволяет рассмотреть речевые акты приветствия и обращения как реализацию стратегий позитивной и негативной вежливости в межличностном общении. В статье также предложены различные точки зрения на понятие вежливости.

С процессом социализации каждый взрослый полноправный член общества учится, как вести себя правильно относительно требований того социума, в котором он находится. Вежливость является неотъемлемой частью коммуникативной интеракции. В настоящее время приоритет отдаётся бесконфликтному общению, в котором особая роль отводится речевым способам предотвращения конфликтов. Однако в силу различного социокультурного уровня и понятия лингвистической вежливости коммуниканты не всегда адекватно трактуют приветствие или обращение. Обоснование умений правильно выбрать стратегию вежливости и избежать конфликта в коммуникации обуславливает актуальность нашего исследования.

Объектом исследования являются стратегии лингвистической вежливости, реализованные в речи посредством приветствия и обращения.

Предметом исследования послужили функционально-семантические особенности реализации стратегий позитивной и негативной вежливости в англоязычном художественном диалогическом дискурсе.

Целью настоящей статьи является выявление речевых особенностей выражения негативной и позитивной вежливости посредством речевых актов обращения и приветствия на основе англоязычного художественного диалогического дискурса.

Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проанализировать понятие «вежливость» в современной коммуникации.
2. Рассмотреть понятие речевого акта.
3. Проанализировать словарные дефиниции понятий «приветствие» и «обращение».
4. Описать стратегии позитивной и негативной вежливости.

5. Выявить функционально-семантические особенности реализации позитивной и негативной вежливости посредством речевых актов приветствия и обращения на основе англоязычного художественного дискурса.

Материалом исследования послужили художественные диалоги, отобранные методом сплошной выборки из романов британских писателей XIX – XX веков Сомерсета Моэма *The Painted Veil* и Джейн Остен *Northanger Abbey*. Данные речевые интеракции характеризуют позитивную и негативную вежливость через призму непринужденного общения коммуникантов.

Последние десятилетия характеризуются повышенным интересом со стороны учёных к проблеме изучения речевой коммуникации, а также стратегиям, используемым коммуникантами для реализации своих интеракций. Французский социолог Э. Дюркгейм в своей работе «Философии социума как такового» подчёркивает необходимость построения правильных с точки зрения общества отношений, включающих в себя бесконфликтное (вежливое) общение [1, с. 231]. Наша работа посвящена одному из наиболее важных, на наш взгляд, аспекту бесконфликтного общения – **вежливости**. Изучение стратегий вежливости в современном социуме сводится к понятию о самореализации коммуниканта в социуме, отсюда возникает потребность рассмотреть концепт **самопрезентации** в обществе.

Исследование данного концепта началось относительно недавно – в начале XX века с анализа понятия **лица**. Термин «лицо» предложен американским социологом Э. Гофманом, который продолжил традиции прагматических исследований, начатых Э. Дюркгеймом и Дж.Г. Мидом. Тщательное изучение и анализ их исследований позволили Э. Гофману ввести в лингвистику и концептуализировать понятие «лицо». Согласно Э. Гофману, «лицо – это позитивный общественный облик (*positive public self-image*), которым стремится обладать каждая личность» [2, с. 156–161]. Учёный выделяет произвольное (контролируемое) и произвольное (под действием эмоций, обстановки и т.п.) самовыражение. Именно самопроизвольному

самовираженню он уделяет особое внимание в своём труде *On Face-Work: an Analysis of Ritual Elements in Social Interaction* [2, с. 184]. Э. Гофман стал первым, кто развил концепцию театрального самовыражения как роли, которую играет каждое лицо в социуме. Лингвист описывает роли, «сыгранные» людьми в различных ситуациях для того, чтобы скрыть своё истинное лицо или намерения.

Гендерный аспект в речевом поведении представляет особый интерес для лингвистов. Большое количество эвфемизмов, манера подачи информации, синтаксическая структура предложений (утвердительных, отрицательных, вопросительных) и т.д. повышают интерес к тщательному изучению гендерного аспекта, поскольку поведенческий формат у женщин и мужчин отличается. Современные исследования в сфере гендерной лингвистики закрепились за именем Р. Лакофф. Ей принадлежат 7 основных аспектов, характеризующих разницу в речевом потоке мужчины и женщины. По мнению учёной, разница в построении речевого акта зависит от следующих факторов:

- зависимость от корректности в высказываниях;
- необходимость использовать смягчающие речь фразы;
- сфера деятельности и интересы;
- склонность к более частому использованию вежливости;
- использование аффективных прилагательных, украшающих речь;
- выражение неуверенности посредством вопросов и разделительных форм;
- склонность к детализации и точности в описательных предложениях [3, с. 78–91].

Различные исследования в области социолингвистики подтверждают, что существует некое женское речевое поведение [4, с. 55]. Но женщины, зная этот факт, могут принимать или не принимать данную установку. Как и в модели любого другого вежливого речевого поведения, реакция женского поведения, а также применение стратегий зависит от установленных и преследуемых целей.

Понятие *вежливости* как тактики вводят учёные Р. Джани и Х. Арндт в рамках кросс-культурного анализа. В своём исследовании учёные представляют собственное определение данному понятию, которое включает наличие грамматических и лексических ошибок в виду разных культур и языков. Коммуниканты часто непреднамеренно пренебрегают границами личного пространства реципиента для получения необходимой информации. Будучи представителями разных культур, участники общения опираются лишь на личный опыт, позицию собственной культуры и рамок поведения социума, в котором привыкли находиться. Таким образом, *вежливость* в понимании Х. Арндта и Р. Джани, предполагает некоторую «угрозу» относительно свободы действий партнёра по коммуникации и его «лицу», тем самым нарушая принятые нормы коммуникации [5, с. 18–23].

Изучения понятия *лица* продолжили развивать американские учёные П. Браун и С. Левинсон. Они являются основоположниками теории *позитивной* и *негативной вежливости*, исходя из которой ученые дифференцируют понятия «позитивное лицо» и «негативное лицо». Под «негативным лицом» они понимают стремление быть независимым от чьих-либо действий (*the desire to be unimpeded in one's actions*) [6, с. 96]. Под «позитивным лицом» подразумевается желание быть одобренным кем-то (*the desire (in some respects) to be approved of*) [6, с. 96]. Опираясь на метафорическое замечание Э. Гофмана «научиться сохранять лицо – это все равно, что выучить правила дорожного движения в сфере социального взаимодействия» (*To study face-saving is to study the traffic rules of social interaction*) [6, с. 323], П. Браун и С. Левинсон формулируют основную задачу коммуникантов – «сохранение лица» во время общения. Лингвисты утверждают, что в «идеальной коммуникации два лица находятся в равновесии, а в реальной – осуществляют разнообразные акты, угрожающие лицу (*Face Threatening Acts*), которые делятся в зависимости от того, какому лицу угрожают [6, с. 65–68].

Вежливость, по мнению П. Браун и С. Левинсона, делится на два типа – *позитивная* (*approach-based*), которая основана на сокращении дистанции между коммуникантами, и *негативная* (*avoidance-based*), которая, в свою очередь, основана на соблюдении дистанции между говорящим и адресатом. Вежливость по отношению к партнёру по коммуникации достигается путём демонстрацией солидарности с ним и поддержании дистанции. Таким образом, если коммуникант желает выразить своё почтение другому участнику диалога, он будет относиться уважительно, при этом сохраняя дистанцию [6, с. 154].

Сохранение лица в стремлении реализовать собственные интенции, согласно П. Браун и С. Левинсону, является главным условием коммуникации, что возможно при соблюдении ряда стратегий и тактик. На коммуникативном уровне стратегии и тактики вежливости осуществляются речевыми актами.

Понятие *речевого акта* (далее РА) было введено английским учёным Дж. Остином. Согласно лингвисту, *речевой акт* представляет собою трехуровневое образование, в процессе которого создаётся текст. Учёный выделяет прямые и косвенные РА, в зависимости от иллокутивной цели говорящего. Как отдельный подвид РА ученый выделяет перформатив, который приравнивает к поступку [8, с. 132].

Речевые акты обращения и приветствия в контексте теории позитивной и негативной вежливости представляют собою, в первую очередь, речевые тактики, умение оперировать которыми помогает коммуникантам сохранить своё «лицо». Анализ словарных дефиниций приветствия и обращения помогает обозначить их иллокутивные цели и выявить, какие стратегии позитивной и негативной вежливости они реализуют. Так, под обращением понимается «проявление отношения к кому-чужому-н. в поведении, в поступках. Ласковое о. с ребёнком. Небрежное о. с вещами. Призыв, речь или просьба, обращенные к кому-н. О. к народу.

Выступить с обращением. Процесс обмена, оборота, участие в употреблении. О. товаров. Вошло в о. новое слово. В грамматике: слово или группа слов, к-рыми называют того, к кому адресована речь» [7, с. 434]. Приветствие представляется «обращением к кому-н. с приветом; речь с выражением добрых пожеланий, расположения. Обратиться к кому-н. с приветствием. Обменяться приветствиями» [7, с. 531].

Всевозможные речевые акты связаны с различными стратегиями вежливости. Стратегии позитивной вежливости направлены на выражение позиции коммуниканта к ситуации посредством сокращения дистанции между собеседниками, проявлению симпатии. Именно к вежливому РА относится исследуемое нами приветствие. Главной целью негативной вежливости является демонстрация личного пространства собеседника. Но это относится лишь к тем РА, в которых собеседник оказывается под давлением говорящего, однако при этом последний боится потерять своё «лицо», поэтому использует доступные для своего культурного уровня стратегии вежливости. Применение исследуемого нами обращения в зависимости от ситуации и цели, может использоваться как тактика реализации позитивной и негативной вежливости.

Стратегия определяется иллюкутивной целью, которую говорящий пытается достигнуть посредством РА. Открыто заявляя о своих намерениях другому коммуниканту, говорящий получает одобрение за честность, за открытость и отсутствие манипуляции. Косвенным РА говорящий выигрывает, поскольку налицо факт уважения чужого пространства, соблюдение норм принятого в обществе общения.

К стратегиям *позитивной вежливости* П. Браун и С. Левинсон относят следующие:

- 1) выражение участия по отношению к потребностям, запросам слушающего («Почему ты такой грустный? Могу я чем-нибудь помочь?»);
 - 2) использование специальных маркеров внутригрупповой солидарности («О, привет, старик, одолжи полтинник до завтра»);
 - 3) желание быть оптимистичным («Так, отлично. Если не возражаешь, я тебе немного помогу»);
 - 4) включение и говорящего, и слушающего в совместную деятельность («Ну, если мы вместе за это возьмемся, то уж или сегодня же закончим, или никогда»);
 - 5) создание предложения и обещания («Давай, если ты посуду помоешь, я квартиру уберу»);
 - 6) проявление преувеличенного интереса к слушающему или его интересам («Ой, где ты такую причёску сделала? Как тебе идет!»);
 - 7) избегание открытого несогласия (Ср. знаменитый анекдот, демонстрирующий один из безопасных способов несогласия с начальством: «А крокодилы летают?» – «Нет, конечно». – «А товарищ майор говорит, что летают». – «Ну, они летают, но только очень низко»);
 - 8) желание шутить («У, да это не рыба, а целая акула!»).
- В стратегии *негативной вежливости* лингвисты включают:
1. Нежелание говорить прямо («Вы не скажете, как пройти в библиотеку?»).
 2. Использование модальной возможности (необязательности) и вопросов («Вы не могли бы передать соль?» – «Может быть, он случайно взял книгу, я уверен, что случайно»).
 3. Желание быть пессимистичным (в отношении своих интересов) («Не знаю, ты, наверное, сейчас не сможешь мне одолжить тысячу рублей»).
 4. Преуменьшение неудобств и обязательств («Да это совсем рядом, в двух шагах от твоего дома, к восьми ты уже вернешься»).
 5. Избегание прямого обращения к говорящему (используй номинализацию, пассивную конструкцию, «общие» высказывания) («Курение опасно для здоровья»; «Надеюсь, все будет сделано в срок»; «У нас не курят»).
 6. Желание просить прощения, извиняться («Извините, очень неудобно просить, но не могли бы Вы закрыть окно?»).
 7. Использование местоимений множественного числа («Мы с прискорбием сообщаем...») [6].

Таким образом, вышеперечисленные стратегии позитивной и негативной вежливости позволяют прийти к следующему выводу: *позитивная вежливость* подразумевает выражение солидарности адресата и адресанта, проявление внимания к говорящему и вовлечению слушающего в коммуникацию; стремление к согласию и уклонения от конфликта в интеракции, тогда как негативная вежливость предполагает предоставление свободы действий слушающему, избегание прямых просьб, использование смягчающих модальных форм в высказываниях, а также готовность адресанта в любой момент принять ответственность за причинённый ущерб.

Любое начало разговора подразумевает либо приветствие, либо обращение адресанта к адресату. В зависимости от пола, социальной принадлежности собеседника, а также цели разговора, коммуникантом выбирается соответствующая формула речевого этикета. Если говорящий хочет сделать акцент на эмоциональном приветствии, он скажет, что он рад / несчастлив встретить своего собеседника. Сдержанное приветствие будет выражаться формулами «Good morning/day/afternoon!», а самым нейтральным будет «Hello!». Социальный статус собеседника также является одним из факторов, влияющих на выбор формулы приветствия. Приветствуя друга говорящий скажет «Hi!», тем самым обозначив приветствие как тактику позитивной вежливости. Таким образом, адресант проявляет интерес к партнёру по коммуникации, располагает его к себе, настраивает на продолжение гармоничного общения. Приветствуя начальника или малознакомого человека, адресант не допустит такой фамильярности и употребит либо сдержанное, либо нейтральное приветствие.

В таком случае приветствие служит тактикой негативной вежливости, помогая адресанту проявить должное уважение к собеседнику, не посягнув на его свободу действий и сохраняя дистанцию.

Приведём случаи употребления приветствия как тактики негативной и позитивной вежливости на материале романа *Austen J. Northanger Abbey*. В приведенном речевом эпизоде можем наблюдать эмоционально окрашенное приветствие при встрече Мистера Тинли и Кэтрин:

“*I am very happy to see you again, sir; indeed; I was afraid you had left Bath*” [9, с. 54].

Приветствие девушки эмоционально окрашено, что выражено прилагательным *happy*. Интенсификация иллюкций приветствия и радости осуществляется последующим коммуникативным ходом, в котором девушка выражает страх не увидиться больше с мистером Тинли. Данный речевой эпизод представляет приветствие как тактику позитивной вежливости.

Речевые формулы обращения, характеризующиеся национально-специфическими особенностями лингвального выражения, несут информацию о взаимоотношениях между собеседниками. Например, номинативная формула при обращении к человеку той или иной профессии включает *butcher, doctor, nurse, waiter, colonel, dean*. При обращении к незнакомому человеку в формальной обстановке имеют место формулы *Madam / Miss / Sir / Missis*, после которых, как правило, следует фамилия адресата. Также возможна формула множественного числа для формальной обстановки, которая выражается словосочетанием *Ladies and Gentlemen*.

Далее приведём ряд речевых эпизодов из романа *Maugham W. Somerset. The Painted Veil*, содержащих речевые акты обращения, которые реализуют определённые стратегии как негативной, так и позитивной вежливости.

При первом знакомстве матушка (монахиня) обращается к Китти *Mrs Fane*, проявляя уважение по отношению к молодой женщине и сохраняя дистанцию:

“*Mrs Fane? ... It is a great pleasure to me to take acquaintance of the wife of our good and brave doctor*” [10, с. 132].

Даже при более близком знакомстве с Китти матушка-настоятельница продолжает обращаться к ней *Mrs Fane*, таким образом сохраняя своё «лицо» и «лицо» молодой женщины, а также не нарушая личного пространства своей собеседницы:

“*If you, Mrs Fane, would like to see over the convent I shall be glad to show <...>*” [10, с. 136].

В отношениях между близкими имеют место неформальные речевые вокативы, например, уменьшительно-ласкательные обращения. Так, например, в следующем речевом эпизоде Китти, обращаясь к своему любовнику, ласково называет его по имени *Charlie*. В свою очередь, мужчина называет молодую женщину *my dear*:

“*Oh, Charlie, don't you know how I love you?*”

“*But, my dear, I love you. Only we are not living in a desert island and we've got to make the best we can out of the circumstances that are forced upon us<...>*” [10, с. 87].

Уменьшительно-ласкательные обращения служат маркерами принадлежностями коммуникантов к одной социальной группе, что указывает на определённую степень близости между ними. Следовательно, обращение в данном случае является речевой тактикой позитивной вежливости.

Ещё один речевой эпизод иллюстрирует ситуацию обращения жены к умирающему супругу. Она называет его ласковыми словами, вымаливая его прощения за то, что не стала достойной для него супругой. Её речь изобилует уменьшительно-ласкательными обращениями, прагматическая цель которых – усилить иллюкцию извинения и добиться желаемого перлокутивного эффекта, т.е. прощения:

“*Walter, I beseech you to forgive me. <...> I am so desperately sorry for the wrong I did you. I so bitterly regret it. ... Darling. ... Oh, my precious, my dear, if you ever loved me and I know you loved me and I was hateful – I beg you to forgive me. I've no chance now to show my repentance. Have mercy on me. I beseech you to forgive*” [10, с. 222–223].

В статье мы рассмотрели подходы разных ученых к вопросу изучения теории вежливости и пришли к выводу, что вежливость – понятие универсальное, но при этом имеет свои уникальные национально обусловленные особенности лингвистической реализации. Интерес современной науки к личности, понимание того, что любой человек является индивидуумом и имеет право на собственное мнение, свободу выбора (при том, что и остальные коммуниканты имеют буквально такие же права) определяет интерес лингвистики к теории речевых актов, теории лингвистической вежливости и к стратегиям её реализации в РА приветствия и обращения. Вежливость рассматривается кросс-культурным понятием, обусловленным социумом, темпераментом, интенциями культурной и гендерной принадлежностью говорящего.

В нашем исследовании мы придерживаемся той точки зрения, что вежливость – единица прагматическая и поэтому подчиняется всем правилам прагматики. В виду постоянного развития социума и языка в нём как отдельной системы предполагаем, что понятие вежливости продолжит свою эволюцию и будет исследоваться и «обрастать» новыми теориями, раскрывающими новые границы этого термина. Анализ текстов английской литературы показывает, что характерной чертой персонажей Сомерсета Моэма является английская сдержанность и чувствительность, от которых зависит употребление РА в их речи. Перспективой нашего исследования является изучение просодической организации речевых актов, реализующих стратегии позитивной и негативной вежливости.

Литература:

1. Дюркгейм Э. Социология. Её предмет, метод, предназначения. М.: Канон, 1995. 352 с.
2. Goffman E. On Face-Work: an Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. Communication in Face-to-Face Interaction. Harmondsworth: Penguin, 1972. 346 p.
3. Lacoﬀ R. Language and Woman's Place. N.Y.: Harper and Row, 1975. 328 p.
4. Таннен Д. Ты меня не понимаешь! Почему женщины и мужчины не понимают друг друга. М.: Персей, Вече, АСТ, 1996. 432 с.
5. Janney R.W., Arndt H. Universality and relativity in cross-cultural politeness research: a historical perspective. Multilingua. Vol. 12. Germany, 1993. P. 13–50.
6. Brown P., Levinson S. Politeness: Some universals in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 333 с.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1984. 797 с.
8. Остин Дж. Слово как действие. Новое в зарубежной лингвистике. 1986. Вып. XVII. М., 424 с.
9. Austen J. Northanger Abbey. UK: Penguin, 2007. 320 p.
10. Maugham W. Somerset. The Painted Veil. Київ: «Знання», 2006. 287 с.

Анотація

**Г. ГАЛЯНТ. СТРАТЕГІЇ НЕГАТИВНОЇ ТА ПОЗИТИВНОЇ ВВІЧЛИВОСТІ
В АНГЛОМОВНОМУ РОМАНІ**

У статті розглядаються стратегії позитивної і негативної ввічливості, які реалізуються мовленнєвими актами привітання та звернення. Функціонування стратегій для кожного типу ввічливості проілюстровано на прикладі діалогів, відібраних із художніх творів. Лінгвістична реалізація стратегій і тактик маркує вербальну поведінку людей, які переслідують певні іллокутивні цілі.

Ключові слова: ввічливість, позитивне обличчя, негативне обличчя, мовленнєвий акт, комунікація, гендерна мовленнєва поведінка.

Аннотация

**Г. ГАЛЯНТ. СТРАТЕГИИ НЕГАТИВНОЙ И ПОЗИТИВНОЙ ВЕЖЛИВОСТИ
В АНГЛОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ**

В статье рассматриваются стратегии позитивной и негативной вежливости, реализованные речевыми актами приветствия и обращения. Функционирование стратегий для каждого типа вежливости проиллюстрировано на примере диалогов, взятых из художественных произведений. Лингвистическая реализация стратегий и тактик позитивной и негативной вежливости маркирует вербальное поведение людей, преследующих определённые иллокутивные цели.

Ключевые слова: вежливость, позитивное лицо, негативное лицо, речевой акт, коммуникация, гендерное речевое поведение.

Summary

G. GALIANT. STRATEGIES OF NEGATIVE AND POSITIVE POLITENESS IN THE ENGLISH NOVEL

The given article presents the survey of positive and negative politeness strategies which are realized by means of greeting and vocative speech acts. Pragmatic functioning of strategies for every type of politeness is illustrated with dialogues chosen from the English novel. The linguistic realization of strategies and tactics is considered to be the verbal behavior of people pursuing certain illocutionary aims.

Key words: politeness, positive face, negative face, speech act, communication, gender speech demeanor.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської
філології
Черкаського національного
університету імені Богдана
Хмельницького

АРХЕТИПНИЙ АНАЛІЗ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ РОМАНУ К. МАККАЛОУ «ТІ, ЩО СПІВАЮТЬ У ТЕРНІ»

У статті запропоновано огляд опредметнених у певних емоційних станах, поведінкових паттернах та соціальних ролях структур колективного позасвідомого, співвідносних із жіночими образами у романі відомої австралійської письменниці.

Точкою відліку появи окремого напрямку – архетипного дослідження художнього твору вважають роботи К. Юнга. Тема жіночих архетипів як характерних для жіноцтва когнітивних структур, у котрих записаний родовий досвід, була розпочата самим засновником теорії архетипів та підхоплена його послідовниками, зокрема К.П. Естес [1], Дж.Ш. Болен [2]. Актуальність таких досліджень зумовлена зацікавленістю науковців в осягненні психологічного підґрунтя літературного твору, адже художня інтуїція уможливило проникнення у глибини колективного позасвідомого, сформованого досвідом численних поколінь. Саме там укорінені типові реакції індивіда (як і пов'язані з ними форми мислення й уяви) на повторювані виклики буття. Представлений у межах цієї статті архетипний аналіз робить внесок у дослідження жіночих архетипних образів як закумуляованої психічної енергії, котра неоднозначно актуалізується у сучасному культурному просторі. Аналіз уможливило глибше розуміння стереотипно фемінних моделей поведінки, життєвих сценаріїв, а також зсувів у гендерних ролях, зафіксованих у художньому творі, написаному жінкою.

Результатом розроблення видатним швейцарським ученим основних положень аналітичної психології стала поява цілого комплексу складних ідей, які живилися з різних галузей знання: філософії, міфології, літератури, психології, археології, теології. В основу його психологічної теорії покладені такі поняття, як архетип і символ [3, с. 239]. Саме він уперше помітив архетипні ремінісценції у сновидіннях своїх пацієнтів, паралельно аналізуючи найдавніші релігійні легенди і міфічні твори. Так було відкрито архетипи – могутні психічні прототипи, приховані в глибинах несвідомого, природжені універсальні ідеї, початкові моделі сприйняття, мислення, переживання [4 с. 21]. Позаяк міф та релігія є архаїчними формами культури, К. Юнг припустив, що в них структурно віддзеркалено найстійкіші психічні утворення: «Мова міфів опускається донизу, у глибинні першопричини, у психіку, її автономні сили» [5, с. 89]. Архетип є формально невизначеною структурою, що проявляється за допомогою проєкції, наповнюючись індивідуальним авторським контентом.

У дослідженнях К. Юнга поняття архетипу як структури колективного позасвідомого та архетипного образу як проявленої свідомості постійно уточнювалось. У процесі систематизації поглядів ученого на природу цих явищ у його працях висвітлюються 17 архетипів, одні з яких варто розглядати як психологічні архетипи, тобто як прояв колективного позасвідомого, а інші – як культурні архетипи [6, с. 83]. До психологічних належать архетипи Самості, Духу, Его, Тіні, Анімі та Анімусу, Води, Матері, Дитини а також Трансформації чи Регенерації. Архетипи Трійці, Персони, Героя, Трикстера, Життя та Смерті, Мадонни, Вічного Мандрівника належать до культурних архетипів, оскільки вони є актуалізованими у свідомості архетипними образами, створеними людством у процесі систематизації та схематизації культурного досвіду. Серед них виокремлюють *універсальні* та *етнокультурні* архетипи. Зберігаючи та репродукуючи колективний досвід культурогенези, універсальні культурні архетипи забезпечують спадковість та єдність загальнокультурного розвитку. Етнокультурні архетипи є константами національної духовності, що виражають та закріплюють засадничі властивості етносу як культурної цінності [4, с. 28].

Архетипи, за К. Юнгом, проявляються у різних площинах буття індивіда. Ці прояви, крім міфів, котрі є безпосереднім вираженням архетипів, зустрічаються у сновидіннях. К. Юнг вважав, що сон – це психічне явище, яке передає несвідомі реакції чи спонтанні імпульси свідомості.

Поступово К. Юнг доходить висновку, що існує аналогія між образами снів сучасної людини та продуктами примітивної свідомості: «колективними образами» і міфологічними мотивами. Такі елементи спостерігав і З. Фройд, називаючи їх «архаїчними рештками» [7, с. 87]. Архетипи, за висловом К. Юнга, створюють міфи, релігії й філософії, що здійснюють вплив на цілі народи й історичні епохи, які характеризують їх [8, с. 32].

Художня творчість – це не стільки «заковування» потаємних інфантильних бажань (свого часу К. Юнг на це неодноразово вказував, стверджуючи, що «художній твір не є хворобою, він потребує зовсім іншої орієнтації» [9, с. 114]). Це, передусім, прагнення самовираження, спосіб відновлення внутрішньої гармонії для автора. Написаний текст започатковує для нього збалансування себе в собі, примирення суперечностей, що існують у його внутрішньому світі. Без архетипного аналізу, запропонованого видатним швейцарцем, зрозуміти їх просто неможливо [10, с. 76]. А тому текст, творчість і, шонайперше, образні засоби у ракурсі, котрий не враховує вплив позасвідомого, втрачають свою глибину.

Усі без винятку образи, створені митцем, належать спочатку внутрішньому світу письменника, а вже потім у тих чи тих варіаціях постають перед читачем. Як зауважує В. Роменець, досліджуючи психологію творчості, «образи митця – це його несвідоме, яке він, щоб звільнитися від нього, виявляє зовні, проєктує» [11, с. 174]. Саме тому їх найперше можна побачити у формальній площині поетичного твору. К. Юнг наголошував на тому, що архетипи – це «лише активовані можливості функціонування, <...> вони позбавлені змісту, тому й не представлені і прагнуть наповнення» [12, с. 64].

Художня творчість для письменника є можливістю і спробою пошуку Самості. Завдання ж дослідника полягає в тому, щоб зуміти виявити та ідентифікувати мікрообрази, які використовують для свого вираження первинний психічний зміст, загальний і добре відомий людству загалом і кожному зокрема. Отже, аналітична психологія К. Юнга, зокрема, архетипний аналіз, отримують неабиякі можливості та перспективи в дослідженні, насамперед, художнього тексту і художньої творчості.

Перейдемо до архетипного аналізу образів головних героїнь із відомого роману К. Маккалоу «Ті, що співають у терні».

Одним із підходів до аналізу жіночих архетипних образів є їхнє співвіднесення з богинями грецького пантеону [2], тому у статті запропоновано узгоджений із цими культурними архетипами опис прояву базових архетипів у характері та поведінці головних героїнь роману.

Архетип Великої Матері у цьому творі втілюється в трьох основних жіночих образах: Феони (Мати), Меган (Мати, Вічна Дружина) та частково Джастіни (Вічна Дружина) як дочки, онуки, майбутньої дружини та матері. Прототипом архетипу Матері К.Г. Юнг вважав богиню землеробства Деметру [13, с. 46]. Образ досконалої жінки в культурі асоціюється з архетипами Великої Матері і Вічної Дружини (Жіночності), які в нормі утворюють унікальне поєднання в особистості жінки. У романі К. Маккалоу ці два архетипи переломлюються в образах представниць трьох поколінь: Феони, Меггі та Джастіни.

Архетип Матері виявляє широке розмаїття своїх актуалізацій. Першими за важливістю його проявами є соціальні ролі матері, бабусі, мачухи, свекрухи (теці). З Матір'ю асоціюється будь-яка жінка, з котрою людина перебувала у стереотипних для соціуму відносинах, наприклад, няня, сестра, гувернантка або віддалена родичка (прародичка). Потім слідує жінки, яких називають матерями в переносному сенсі слова (родоначальниці, жінки-керівники, правительки). Існують й інші поняття, які символізують матір, оскільки вони становлять собою мету людських зусиль і жагучого прагнення: рай, Царство Боже, небесний Єрусалим. Сюди також належать поняття, що викликають поборність або почуття благоговіння, як-от церква, університет (лат. *alma mater*), місто, країна, небо, земля, ліси й моря (або якісь інші води), місяць. Цей архетип часто асоціюється з місцями або речами, які символізують родючість і достаток: ріг достатку, зоране поле, сад. Він може проявляти себе через образи скелі, печери, дерева, весни, джерела або ж образи різноманітних посудин, як-от купіль для хрещення чи квітів, що мають форму чаші (троянда, лотос). Магічне коло, або мандала, з притаманною їм захисною функцією, може бути формою материнського архетипу [13, с. 56].

У романі загальне сприйняття жіночих образів доповнюють окремі авторські пояснення, котрі увиразнюють психофізіологічні дані персонажів. Характеризуючи одну з головних героїнь роману «Ті, що співають у терні» Феону, матір Меган, К. Маккалоу вдається до деталізації сімейного життя для того, щоб показати материнську сутність цієї жінки.

В образі Феони, значному й суттєво типовому, авторка віддає належне австралійській жінці-трудівниці, котра виносить на своїх плечах весь тягар ведення домашнього господарства: *From waking to sleeping she lived in the kitchen and back garden, her stout black boots beating a circular path from stove to laundry to vegetable patch to clotheslines and thence to the stove again* (с. 39).

Образ Феони як берегині родинного вогнища є однією з актуалізацій архетипу **Матері**. У співвіднесенні з культурними архетипами давньогрецького походження це богиня Гестія – покровителька домашнього вогнища [14, с. 228]. У романі Феона зображена матір'ю шістьох дітей, заклопотаною господинею. Жінка постійно зайнята то на кухні, то на городі. Стримана й небагатослівна, вона гордо несе свій хрест і ніколи не скаржиться на долю. Здається, роки не владні над нею: вона «справжня красуня», у неї «бездоганна фігура», і вона має жіночий вигляд: *She was a very handsome, very fair woman a little under medium height, but rather hard-faced and stern; she had an excellent figure with a tiny waist which had not thickened, in spite of the six babies she had carried beneath it* (с. 12).

Феона любить своїх дітей, турбується про них, але ніколи не показує своїх почуттів. Будучи молодою дівчиною, вона віддалася юнаку, який не відповідав вимогам родини, тому її батько був проти шлюбу молодих. Дівчина завагітніла, й батьки, для того, щоб уникнути сорому, одружили її з фермером. Феона була змушена провести все життя з людиною, яку не кохала, проте поважала за те, що він прийняв її з дитиною і ніколи не нагадував про ті бентежні для неї події. Вона любить свого сина від коханого чоловіка, але інших дітей не може любити так само сильно. Загалом вона добра мати, але події минулого спричинили її нинішню холодність та байдужість. Ці риси якраз і корелюють з архетипним образом Гестії, точніше, її скам'янілої під поглядом Медузи Горгони версії: *She was a silent woman, not given to spontaneous conversation. What she thought, no one ever knew, even her husband; she left the disciplining of the children to him, and did whatever he commanded without comment or complaint unless the circumstances were most unusual* (с. 14).

Таким чином, архетип Матері отримує в романі амбівалентний прояв. Турботлива, любляча мати протиставлена холодній, мовчазній та байдужій. Грецька богиня Гестія часто надає перевагу мовчанню [2, с. 56]. Саме такою з роками стає Феона. На її життєвому шляху трапилося багато випробувань: улюбленого сина ув'язнили,

згодом вона втрачає і чоловіка, після чого вона остаточно замикається в собі та байдужіє до дітей. Так, в образі Феони проявляється архетип Тіні, зворотна, прихована сторона людського існування: *And never once in all the years we've been married, Father, has she ever complained, or laughed, or cried. It's only in the most private part of our life together that she ever displays any feeling, and even then she never speaks. I hope she will, yet I don't want her to, because I always have the idea if she did, it would be his name she'd say. Oh, I don't mean she doesn't like me, or our children. But I love her so much, and it just seems to me she hasn't got that sort of feeling left in her* (с. 145).

Із плином часу Феона ставала дедалі замкнутішою і холоднішою у ставленні до дітей: *Within a few days Fee regained most of her energy, and her interest in redecorating the big house kept her occupied. But her quietness became dour again, only less grim, encapsulated by an expressionless calm. It seemed she cared more for how the big house would eventually look than she did for her family's welfare. Perhaps she assumed they could look after themselves spiritually and that Mrs. Smith and the maids were there to look after them physically* (с. 245).

Дочка Феони, Меггі, з материнською турботою дбала про своїх братів; значний тягар родинних обов'язків упав на її плечі: *At nine Meggie was old enough to be a real help. Fee herself was forty years old, too old to bear children without a great deal of strength-sapping pain* (с. 83). У найкращу пору юності Меггі закохується в місцевого католицького священника Ральфа де Брікассара, але їй пояснюють, що вона ніколи не зможе вийти за нього заміж. Утім, дівчина не відмовляється від мрій про своє родинне вогнище, і, щиро вірячи в те, що вона зможе покохати іншого чоловіка, виходить заміж за нового працівника на їхній фермі, Люка, зовні напорочуд схожого на Ральфа. Шлюб виявився невдалим, і коли в Меггі народжується дочка, вона не відчуває материнської любові: *Perhaps if Meggie could have managed to feed her she might have developed more rapport with the scrawny, bad-tempered little thing, but she had absolutely no milk in the plenteous breasts Luke had so loved to suck. That's an ironic justice, she thought. She dutifully changed and bottle-fed the red-faced, redheaded morsel just as custom dictated she should, waiting for the commencement of some wonderful, surging emotion. But it never came; she felt no desire to smother the tiny face with kisses, or bite the wee fingers, or do any of the thousand silly things mothers loved to do with babies. It didn't feel like her baby, and it didn't want or need her any more than she did it. It, it! Her, her! She couldn't even remember to call it her* (с. 419).

Як і в її матері, з народженням дитини від нелюба, у Меган проявився архетип Тіні, протилежний материнському, а згодом – і архетип Персони. Меггі «надягає маску», отже, для всіх вона грає роль дбайливої матері: *Luddie and Anne never dreamed Meggie did not adore Justine that she felt less for Justine than she had for any of her mother's younger babies. Whenever Justine cried Meggie was right there to pick her up, croon to her, rock her, and never was a baby drier or more comfortable. The strange thing was that Justine didn't seem to want to be picked up or crooned over; she quieted much faster if she was left alone* (с. 419). Персона як культурний архетип існує на противагу Тіні – це соціальний образ людини, ідеальний із морального та соціального погляду. Це певне узагальнення людини як цивілізованої істоти, колективне «я» людства як такого. Ніхто не здогадується про зв'язок Меггі з Ральфом, вони зустрічаються на острові, де їх ніхто не знає, подалі від цікавих очей: *The next day Rob appeared for the first time since he had dropped Ralph, and waited patiently while they said their farewells* (2, с. 339). *Obviously not a couple of newly-weds, for he'd come later than she and was leaving first. Not illicit lovers, either. They were married; it was written all over them. But they were fond of each other, very fond indeed. Like him and his Missus; a big difference in age, and that made for a good marriage* (с. 459).

Коли Феона здогадалася про роман Меггі зі священником, Меггі не здавалася та не знімала маску, оберігаючи свою таємницю: *But Fee had something else on her mind. "Lord, he's the living image of his father", she said, watching Dane duck under the lowest fronds of the pepper tree and disappear from sight. Meggie felt herself go cold, a reflex response which years of hearing people say this had not scotched. It was just her own guilt, of course. People always meant Luke. Why not? There were basic similarities between Luke O'Neill and Ralph de Bricassart. But try as she would, she could never be quite natural when Dane's likeness to his father was commented upon* (с. 535). Ральф став справжнім великим коханням Меган. Саме її реалізоване у стосунках почуття до нього, зрештою, виводить Меггі з-під впливу Персефони. Її Аніма готова до ролі Дружини, проте, як і в її матері Феони, кохання наштовхується на соціальні табу. Син, народжений від Ральфа, є для Меган бажаною дитиною, дитям любові, вона, зрештою, відкриває для себе стан Люблячої Матері.

Згодом вже й дочка Меган, Джастіна, проявляє материнські почуття до брата. Вона сама його виховує, на певному етапі у них із матір'ю навіть виникає суперництво за місце поруч із Деном. Джастіна не відчуває любові з боку матері, але бачить, як вона любить Дена, тому намагається «перехопити» його почуття любові, щоб воно не дісталось Меган: *Astringent, forth-right and uncompromisingly intelligent, Justine at eight cared as little what anyone thought of her as she had when a baby. Only one person was very close to her: Dane. She still adored him, and still regarded him as her own property. Which had led to many a tussle of wills between her and her mother. It had been a rude shock to Justine when Meggie hung up her saddle and got back to being a mother* (с. 533).

Джастіна сповнена відповідальності за брата. Навіть коли він виріс і вирушив у самостійне життя, вона хвилюється за нього. Згодом Ден гине і Джастіна гостро відчуває свою провину у його смерті: *The pain. It was like those first few days after Dane died. The same sort of futile, wasted, unavoidable pain. The same anguished impotence. No, of course there was nothing she could do. No way of making up, no way* (с. 760). Травма Джастіни є настільки глибокою, що вона не хоче мати власних дітей.

Образ Джастіни не вписується у типові характеристики слухняної Персефони. Вона від початку поводить ся як свавільна Артеміда, і навіть її небажання мати дітей та родину є наслідком впливу на неї цього архетипу.

Артеміда самодостатня, рішуча, здатна захистити себе та тих, кого любить. Смерть Дена переживається Джастіною настільки глибоко саме тому, що дівчина виявилась безсилою перед обставинами. Дружні стосунки з представниками протилежної статі є ще однією ознакою Артеміди [2]. Дійсно, для Джастіни Ден був не лише братом, а й справжнім другом, якому вона довіряла всі свої таємниці. Фактично, Ден не лише реалізовував для Джастіни її архетип Анімуса, а й відзеркалював Аніму, тому в його присутності вона могла краще зрозуміти себе. Джастіна все ж згодом знаходить справжнє кохання, і в неї, єдиної з трьох жінок, відкривається перспектива щасливого шлюбу.

Із запропонованих К. Юнгом архетипних рис матері в романі «Ті, що співають у терні» ми знаходимо мудрість (мати постає очільницею родини, але мудрість тут не одразу набуває глибокого філософського змісту, постаючи радше вимушеним суб'єктивним життєвим орієнтиром): *I was never much good at figures, but Mum can add and subtract and divide and multiply like an arithmetic teacher. So Mum is going to be the Drogheda bookkeeper, instead of Harry Gough's office* (с. 249). Проте з часом Феона стає здатною на мудре та любляче ставлення до онуки, котра, своєю чергою, дуже любить та поважає бабусю: *She tapped Justine on the back of her hand... "Well, for what earthly good it will do to you, child, you have my blessing on your enterprise". "Ta, Nanna, I appreciate it"* (с. 159). Архетип Матері у цьому аспекті образу Феони підсилений архетипом Духу, який, за К. Юнгом, актуалізується в образах літніх людей, зокрема, в архетипному образі Мудрої Старої.

Ще однією архетипною рисою, представленою в романі, є страх перед матір'ю. Дочка Феони, Меган не довіряє своїй матері, у них зовсім не близькі стосунки: *The words were matter-of-fact rather than comforting. Meggie nodded, smiling uncertainly; sometimes she wanted so badly to hear her mother laugh, but her mother never did. She sensed that they shared a special something not common to Daddy and the boys, but there was no reaching beyond that rigid back, those never still feet* (с. 10).

У таких випадках Феона постає Мачухою, яка не покидає меж «свого» простору і виявляє конфлікт із «пасербицею». Феона виганяє Меггі «за межі своїх володінь», не підпускаючи її до себе. Основою цієї відстороненості є непорозуміння, яке в майбутньому приводить Меган до самотності. Меган і Феона ніколи не були відвертими одна з одною, не розмовляли як мати й дочка на жіночі теми. Меггі не ділилася з матір'ю таємницями. На думку дослідниці К.П. Естес, послідовниці К. Юнга, більшість жіночих таємниць пов'язані з порушенням певних культурних чи моральних норм, прийнятих у суспільстві чи релігії [1, с. 195]. Головна героїня роману Меган закохана в чудового чоловіка, але вони не можуть бути разом через те, що він священик: *"I'll write to you, Meggie". "No, don't. Do you think I need letters, after this? I don't want anything between us which might endanger you, fall into the hands of unscrupulous people. So no letters"* (с. 459). Вона мусить оберегати таємницю свого кохання не лише задля свого соціального іміджу, а й задля комфорту та кар'єри Ральфа. Меггі робить це так довго, що нерозділений тягар починає «роз'їдати» її єство: *Ralph, I love you, so much I would have killed you for not wanting me, except that this is a far better form of reprisal. I'm not the noble kind; I love you but I want you to scream in agony. Because, you see, I know, what your decision will be. I know it as surely as if I could be there, watching. You'll scream, Ralph, you'll know what agony is* (с. 211). Проблема «таємних історій» полягає в тому, що вони відрізають жінку від її інстинктивної природи, яка переважно сповнена радості свободи [1, с. 24]. По суті, жінка змушена захищати себе від зіткнення з усім, що могло б нагадати про таємницю і посилити й без того невідступний біль [1, с. 65]. Тож в образі Меган проявляє себе й архетип Тіні, постійно затьмарюючи її життєві радощі.

Проаналізувавши архетипні фігури, втілені в образах жіночих персонажів роману К. Маккалоу «Ті, що співають у терні», виокремлюємо риси провідних архетипів, які проявляються у творі: архетип Матері, Вічної Дружини та Аніми (дочки, Персони). Ці вічні праформи, котрі лежать за порогом свідомості, розгортаються в основні цикли, сценарії та ролі у жіночому бутті, реалізуючи спадковість та повторюваність емоційних станів, поведінкових паттернів, і, зрештою, уможлиблюючи духовне зростання жінки. Архетип Артеміди, актуалізований в образі Джастіни, проявляється як вироблений у процесі культурної еволюції захисний психічний конструкт, котрий певним чином блокує шкідливу для дівчинки/жінки спадкову інформацію та спонукає її до нового, гендерно невластивого їй у той чи той історичний момент досвіду.

Література:

1. Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / пер. с англ. Т. Науменко. М.: Издательский дом «София», 2006. 496 с.
2. Болен Дж.Ш. Богини в каждой женщине / пер. с англ. Г. Бахтияровой, О. Бахтиярова. М.: ИД «София», 2008. 352 с.
3. Юнг К.Г. Человек и его символы / пер. с англ. С. Сиренко. М.: Серебряные нити, 2006. 352 с.
4. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / пер. с нем. Руткевич А.А. М.: Директ-Медиа, 2007. 77 с.
5. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. СПб.: Timothy, 1997. 352 с.
6. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический проект, 2007. 328 с.
7. Фрейд З. Опасные желания. Что движет человеком. М.: Алгоритм, 2014. 244 с.
8. Юнг К.Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции / пер. с нем. В. Зеленского. СПб.: Изд. дом «Азбука-классика», 2007. 240 с.
9. Юнг К.Г. Психология и литература / пер. с англ. С. Лорие / Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. К.: Ваклер, 1998. С. 206–293.
10. Юнг К.Г. Бог и бессознательное / пер. с нем. А.М. Руткевича. М.: АСТ: Олимп, 1998. 480 с.
11. Роменець В.А. Психологія творчості: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Либідь, 2001. 286 с.

12. Юнг К.Г. Психологические типы / под общ. ред. В.В. Зеленского. СПб. : Ювента, 1995. 716 с.
13. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. с англ. В. Науманова; под ред. А.А. Юдина. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
14. Бедненко Г.Б. Греческие богини. Архетипы женственности. М.: Класс, 2005. 320 с.

Джерело фактичного матеріалу:

1. McCullough, C. The Thorn Birds. New York: Harper and Row, Publishers, 2009. 764 p.

Анотація

**О. КРЕСАН. АРХЕТИПНИЙ АНАЛІЗ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
РОМАНУ К. МАККАЛОУ «ТІ, ЩО СПІВАЮТЬ У ТЕРНІ»**

У статті досліджуються архетипи, котрі корелюють із жіночими образами роману К. Маккалоу. Основна увага зосереджена на архетипних образах, створених авторкою шляхом опису емоційних станів, настрою, поведінки та життєвого досвіду трьох головних героїнь роману, та на їх співвіднесенні з праформами колективного позасвідомого – сконцентрованим досвідом поколінь. Характер впливу психологічних архетипів уточнюється за допомогою універсальних та етнокультурних архетипів.

Ключові слова: психологічний архетип, універсальний та етнокультурний архетипи, архетипний образ, структури колективного позасвідомого.

Аннотация

**Е. КРЕСАН. АРХЕТИПНИЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В РОМАНЕ К. МАККАЛОУ «ПОЮЩИЕ В ТЕРНОВНИКЕ»**

В статье рассматриваются архетипы, коррелирующие с женскими образами в романе К. Маккалоу. Особое внимание уделено архетипным образам, созданным посредством описания эмоциональных состояний, настроений, поведения и жизненного опыта главных героинь романа, а также их соотношению со структурами коллективного бессознательного – сконцентрированным опытом поколений. Характер воздействия психологических архетипов конкретизируется с помощью универсальных и этнокультурных архетипов.

Ключевые слова: психологический архетип, универсальный и этнокультурный архетипы, архетипный образ, структуры коллективного бессознательного.

Summary

**O. KRESAN. ARCHETYPAL ANALYSIS OF WOMEN'S IMAGES
IN K. MCKULLOUGH'S "THORN BIRDS"**

The article deals with archetypes, correlating with women's images in K. Mckullough's novel. Special attention is given to archetypal images, created through the description of heroines' emotional states, moods, behavior and life experience, as well as to their correlation with the collective subconscious structures. The way the psychological archetypes influence the characters is detailed by universal and ethno-cultural archetypes.

Key words: psychological archetype, universal and ethno-cultural archetypes, archetypal image, collective subconscious structures.

*аспірант кафедри світової
 літератури
 та культури
 імені проф. О. Мішукова
 Херсонського державного
 університету*

ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО МІФУ ПРО ДОН ЖУАНА У ДРАМАТУРГІЇ ХАСІНТО ГРАУ И МІГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО

Питання про взаємодію літератури і міфології є одним із найважливіших в літературі минулого століття так само, як і в сучасному літературознавстві. Під міфологізацією ми розуміємо процес (і результат зазначеного процесу) генерації художнього образу (вимислу) на базі реальних історичних подій (біографій). Перш за все, йдеться про міфологізацію свідомості, коли «під міфологізацією мовної картини світу варто розуміти будь-яке неадекватне уявлення зв'язків та відносин реальності в словесному знаку, що супроводжується невмотивованими реальністю прагматичними установками» [4, с. 4].

За словами Є.М. Мелетинського, культура характеризується двома типами ставлення до міфології: йдеться про деміфологізацію й реміфологізацію [4, с. 17]. Вчений вказує на те, що в XVIII – XIX ст. література деміфологізувала, оскільки мистецтво бачило своє завдання у звільненні від ірраціональної спадщини, від пережитків первісної культури заради природних наук та раціонального пізнання світу й людини [4, с. 19].

Дослідженнями міфологізації займалися літературознавці, серед котрих варто виділити роботи Є. Мелетинського, Ю. Лотмана, С. Аверінцева, М. Бахтіна, А. Топоркова, А. Нямцу, О. Бондаревой, Н. Льїнської, О. Штепенко.

О. Лосев у монографії «Діалектика міфу» (1930) прагне «вирвати вчення про міф у «богословів» і «етнографів» й описати «міф так, як він є», «не знаючи, що таке міф – як можна з ним боротися або його спростовувати, як можна його любити чи ненавидіти?» [7, с. 48].

У світовій літературі налічується близько 3 000 творів, які безпосередньо стосуються або розвивають міф про Дон Жуана, як зазначав мексиканський дослідник Д. Медіна [15, с. 39]. Навряд чи в світовій літературі знайдеться образ, здатний конкурувати з легендарним Насмішником за кількістю літературних інтерпретацій. О. Веселовський називав Дон Жуана «всесвітнім улюбленцем» [3, с. 43]. К. Бальмонт таку популярність міфу про Дон Жуана пояснював тим, що з усіх почуттів і прагнень, властивих людській природі, найсильнішим і незмінним у людини протягом вже багатьох століть залишається «спрага любові». [1, с. 513].

Вивченням творчої спадщини, а також авторського міфу про Дон Жуана у драматургії Хасінто Грау и Мігеля де Унамуно у вітчизняному літературознавстві займалися І. Тертерян, О. Пронкевич, І. Устинова, К. Корконосенко. Велику роль у дослідженні театру Х. Грау відіграли роботи Ф. Руїса Рамона, Л. Гарсії Лоренсо, М. Навасквеса. Серед зарубіжних робіт, присвячених життю, творчості та філософії Унамуно, можна зазначити біографічне дослідження Е. Сальседо, роботи Ф. Айали, В. Гонсалеса, Х. Маріас та дослідження, присвячені драматургії Х. Грау, – праці В. Аделантадо Сорьяно, М. Яньєс, Х. Имберт, О. К. Ранке [16, с. 792]. Незважаючи на значну кількість досліджень як зарубіжних, так і вітчизняних вчених, художні стратегії міфологізації, деміфологізації та реміфологізації у творчості Х. Грау та М. де Унамуно досі залишаються невивченими, що і робить актуальним дослідження цієї теми.

Мета дослідження полягає в розгляді інтерпретацій традиційного іспанського міфу про Дон Жуана у драматургії Х. Грау та М. де Унамуно.

Серед стратегій творення авторського міфу про Дон Жуана важливе місце займають стратегії деміфологізації та реміфологізації. *Деміфологізація* – усунення елементів міфу з опису та їх раціоналізація, тобто свого роду звільнення свідомості від міфологічних елементів шляхом активізації волі до порозуміння. Деміфологізація відбувається в результаті розшарування єдиного предмета розуміння на міф та реальність. Термінологічне визначення цього процесу було введено Р. Бульманом в 1941 р. [2, с. 302].

Передумовами деміфологізації були твердження самоцінності предметного світу, установка на наслідування природі, антропоцентризм, схильність до історизму, перенесення уваги на реальність. Наприкінці XIX ст. інтерес до міфології помітно зростає: в теорії – роботи Ф. Ніцше, в музичній практиці – Р. Вагнер.

«*Реміфологізація* – це свідоме введення автором у текст твору міфологічних елементів (героїв, мотивів, міфологем, використання міфологічної композиції, хронотопу)» [9, с. 17]. Такий прийом дає змогу письменникові зробити свій твір більш універсальним. По-перше, для міфу як однієї з найдавніших форм існування літератури характерне зображення буття в усіх його проявах, тому у разі використання міфологічних мотивів створюється особливий Всесвіт, що показує єдиний, цілісний світ (час, простір, що населяють його герої тощо). По-друге, міфи розповідають про вічні категорії і будуються на традиційних опозиціях Космосу і Хаосу, сакрального і профанного, добра і зла. Включення міфологем у сучасні твори дає змогу надати йому універсальності за тематикою і проблематикою. По-третє, символічність міфу і міфологічних мотивів допускає багатозначність інтерпретацій художнього твору, тим самим розширюючи коло його образів і проблем [9, с. 17].

Деміфологізація і реміфологізація можуть розглядатися як взаємозв’язок двох аспектів: соціокультурної діалектики міфу, руйнування і творення традиційних укладів, відповідної зміни соціальних міфологій як аксіологічних обривів інтерсуб’єктивного життєвого світу і динаміки стратегій осмислення міфічного початку.

Реміфологізація, як правило, трактується як стратегія включення, визнання дієвості і дійсності «чар міфу», повернення владі міфічному початку як магічного і сакрально-нуминозного, останньої основи буття і свідомості, вкорінення у стихії волі, почуття чи інші позараціональні субстанції [9, с. 17]. Таким чином, здійснюється редукція міфічного початку до ірраціонального, несвідомого, незбагненого, немислимого і таємничого першоджерела.

Основними прийомами *демифологізації* і *ремифологізації* міфу про Дон Жуана кінця XIX – початку XX століть стали порушення єдності і цілісності вихідного сюжету (легенди) в результаті редукції образу Командора і його сюжетної функції й травестування образу Насмішника шляхом зниження соціального статусу, інтелектуального і культурного рівнів героя, підкреслення його провінційності або прозаїчності, а також завдяки «фемінізації» сюжету про Дон Жуана. Велику роль у процесі переосмислення і руйнування міфу про Дон Жуана в літературі зіграло поширення поняття «донжуанство» (*donjuanismo*) в літературі і науці на рубежі століть. Згідно з Г. Мараньоном, це позначило перехід від героя конкретного сюжету до певного психологічного типу [12, с. 96].

За словами Хасінто Грау, до написання твору «Насмішник, який не насміхається» (1927) його підштовхнула велика кількість інтерпретацій образу Дон Жуана, яке призвело до «розсіювання/розчинення» образу (*difusión de Don Juan*) майже до повної *демифологізації*. Своєю версією історії Насмішника Грау буде, спираючись на базові структурні елементи класичного міфу про Дон Жуана, проте значно переосмислює їх у своїй п’єсі.

Драматург розкриває егоїстичну природу Дон Жуана, який не здатний любити по-справжньому. Герой «знає лише занепокоєння і спрагу насолоди, прикрашену фантазією, яка і створює справжню для нього ілюзію любові» [10, с. 592]. Поки Дон Хуан захоплений ілюзією, яку створюють його фантазія й постійна «спрага насолоди» (*sed de gozar*), він ширший у своїх почуттях. Так, у другій сцені він говорить одній із героїнь – Аделі: «Коли я люблю жінку, я прагну тільки її» [10, с. 638], проте він не захоплюється ані ідеєю спокуси невинності, ані думкою про особливу кохану жінку. «Для нього вони (жінки) всі однакові, всі одного разу підкорені». Дон Жуан народжений лише для того, щоб «зароджувати почуття, ведений величезною силою ілюзії» [10, с. 592].

В основі концепції образу Дон Жуана у Грау лежить ідея «Дон Жуан не той, в кого жінки пробуджують пристрасть, а той, хто будить пристрасть в жінках» [13, с. 287]. Відповідно до цього принципу Грау створює образ Дон Жуана (якого у п’єсі автор називає Дон Хуан), який володіє даром пробуджувати любов. Герой живе лише миттю, ілюзією, коротким станом любові, яку він вселяє кожній із жінок. Фактично Дон Хуан у п’єсі Грау нікого не спокушає в традиційному сенсі цього слова. Він не використовує обману, хитрощів, не обіцяє одруження, як герой першого твору про Дон Жуана «Севільський спокусник, або Кам’яний гість» Тірсо де Моліни (1630), написаного за канонами традиційного міфу про Насмішника. Кожна з героїнь закохується в нього сама, а остаточне завоювання їх Доном Хуаном – лише питання часу. У цьому і полягає головний принцип деміфологізації: «очищення» образу Дон Жуана стереотипних міфів про звабника, що розглядаються як вигадки, помилки примітивного розуму.

Так, наприклад, коли Дон Хуан з’являється в будинку Адели, вона вже цілком зайнята думками про нього. Щоб розкрити внутрішній стан героїні, автор використовує елемент епістолярного жанру: вона пише листа, в якому розповідає про Дона Хуана. Те ж відбувається з Афрою, яка, побачивши Дона Хуана лише раз, уже не може забути його. Саме тому жінки в п’єсі Грау – улюблені героя, а не його жертви, як це було, наприклад, у Тірсо де Моліни і Хосе Соррільї (спокушання доньї Анни).

Цікаво, що Х. Грау видозмінює і мотив любовного списку Дон Жуана. У п’єсі Грау мотив любовного списку Дон Жуана з’являється під час розмови Дона Хуана з дияволом, однак драматург відмовляється від традиційного оголошення кількості перемог героя. Диявол знаходить у Дона Хуана шкатулку, в якій зберігаються поштові та особисті подарунки жінок, які колись були коханими героя. Правда, Дон Хуан навіть не пам’ятає, чиї саме листи і які подарунки знаходяться в скриньці, вміст якої він, ймовірно, за стільки років жодного разу навіть не переглядав. Однак ці листи зберігаються, що надає образу Дона Хуана деяку двоплановість.

Ключовою в п’єсі Х. Грау стає сцена, що представляє смерть героя, в якій сучасний драматург знову апелює до традиційного сюжету про Дон Жуана, граючи з ним і остаточно його руйнуючи. Так, драматург по-новому втілює мотив образи небіжчика і запрошення його на вечерю – одного з базових в традиційному міфі про Дон Жуана. Дон Хуан вечеряє один, коли йому, приносять лист від незнайомця, в якому повідомляється, що герой днями був отруєний якоюсь таємничою отрутою і найближчим часом він має померти. Значущим стає те, що в листі сказано: отрута йому була підлита як помста за те, що Дон Хуан «обдурив» якусь «святую жінку». Також герой Х. Грау звинувачується в тому, що, перебуваючи на кладовищі, ображав мертвих, і автор листа бажає, убивши його, «звільнити людство від монстра» [11, с. 690].

У фіналі Дон Хуан стикається з дияволом і трьома тінями: Життям, Смертю і Долею героя (*Destino* – доля, приречення). Але герой не тільки не боїться диявола, а й зневажає його.

У п’єсі Грау, як і в драмі Унамуно, смерть названа «нареченою» Дона Хуана. Вона стає останньою жінкою і останньою, найголовнішою таємницею для героя. У смерті Дон Хуан осягає «таку бажану таємницю» (*el secreto ansiado*), яка «не буде такою очевидною і короткою, як таємниця інших жінок» [11, с. 704].

Новий Дон Жуан Х. Грау – герой сучасності, який не здатен і, головне, не бажає існувати в рамках традиційного сюжету. «Я нічого не знаю про це Доні Хуані, з яким мене все порівнюють. Та й цей міф мене не хвилює. Я такий, який є», – впевнено заявляє герой п’єси [11, с. 640]. Х. Грау трансформує традиційні мотиви сюжету про Дон Жуана (мотив глузування, мотив спокушання, мотив образи небіжчика, мотив смерті-відплати), повсякчас демонструючи їхню

неспроможність і нежиттєздатність у рамках сучасності. Х. Грау переходить від легендарного, міфічного і виняткового до повсякденного та житейського, досягаючи тим самим повної «дегероїзації» образу Дона Хуана. Саме остання сцена робить очевидним, що легенда, що огортає ім'я героя, виявляється помилковою, як і будь-яка легенда, перенесена в сучасність. Перед нами просто життя людини, якій не пощастило, бо народитися він з ім'ям героя і саме тому його постійно намагаються порівняти. Однак, на відміну від героя Унамуно, для якого таке співвідношення з певною роллю є джерелом глибокої внутрішньої драми, Дон Хуан Х. Грау просто живе так, як йому хочеться. Коли Смерть намагається пробудити в ньому хоча б жаль із приводу того, що він розтратив себе на любовні пригоди, Дон Хуан відповідає: «Якщо людина проходить (по життю) як тінь, то що таке його любов, якщо не така ж тінь» [11, с. 699].

Таким чином, Грау виказує авторський погляд на природу образу Дон Жуана як одного з вічних образів, одночасно увиразнює його нежиттєздатність в умовах сучасності, й демонструє дієвий процес перетворення будь-якого міфу чи героїчного сюжету на фарс. Однак остання сцена п'єси виводить читача/глядача на новий рівень сприйняття авторської концепції. Показаний у домашній обстановці Дон Хуан остаточно перестає асоціюватися зі своїм легендарним тезкою, а вся п'єса перетворюється на авторське міркування про життя людини взагалі, про життя, фіналом якого рано чи пізно, але неодмінно стає смерть. Доречно згадати підзаголовок, який дав своїй п'єсі Грау: «трагікомічні сцени про життя і смерті» (*escenas tragicómicas de una vida y muerte*). Автор вживає зі словом життя невизначений артикль (*una vida*), тому фраза Грау набуває значення «трагікомічні сцени про чийогось життя і смерті», тобто про життя і смерть будь-якої людини.

У п'єсі Мігеля де Унамуно «Брат Хуан, або Світ є театр» (1929) головний герой демонструє не просто новий образ Дон Жуан, але сукупність всіх раніше існуючих його втілень. Таким узагальненням автор буде стратегію **реміфологізації образу** в художньому вимірі власної п'єси. Його герой із сумом констатує: «Я відчуваю на собі – як же мені тяжко! – вантаж гріхів всіх моїх <...> минулих втілень <...> Я колись був доном Хуаном Теноріо, я був і залишаюся зараз для інших дон Хуан Теноріо, Творець відчеканив нас на один манер» [15, с. 533]. Хуан у п'єсі Унамуно – актор, приречений вічно грати роль, яку нав'язує йому його ім'я, не здатний знайти себе, відокремити своє «Я» від ролі, яку він виконує. Він приречений завжди «бути ім'ям», жити в рамках легенди про самого себе. Коли Антоніо думає, що він може вирішити внутрішній конфлікт Хуана, заявляє: «Зберися і подумай про те, щоб почати нове життя, бути самим собою!». Останній із сумом відповідає: «Самим собою! Легко сказати! В тому-то і вся складність!» [15, с. 517].

У сцені, коли Хуан і Інея намагаються розібратися в своїх стосунках, герой намагається схилити Інею на бік Беніто, пояснюючи, що він буде їй прекрасним чоловіком. Але раптом з'являється Беніто, який тлумачить їх розмову як спробу Хуана спокусити дівчину і накидається на Хуана з образами, який, своєю чергою, обурений таким вчинком, спочатку впадає в шалений гнів і намагається задушити Беніто зі словами: «Всі ви чоловіки – лише жалюгідні кролики» [14, с. 489], а потім так само стрімко і театральньо віддається самознищенню, просячи вибачення у молодій людині і схилиючись в уклінній позі перед Ельвірою зі словами: «І перед нею я також принижуся! Ельвіра, я біля твоїх ніг!», на що отримує категоричну відповідь: «Досить фарсу!» [15, с. 490].

Так само театральньо інтерпретується автором п'єси і бажання героя піти в монастир. Помилково було б бачити в цьому прагненні примирення героя зі світом і Богом. Хуан у п'єсі Унамуно, ставши ченцем, біжить від самого себе. Унамуно підкреслює театральність поведінки героя, який старанно грає роль праведного брата Хуана. Показова у цьому сенсі сцена розмови Хуана з селянкою, яка прийшла до нього, «праведного», щоб спитати поради, як їй повернути чоловіка, який пішов до сусідки. Фарсовий характер цієї сцени очевидний, і він лише посилюється, коли Хуан радить дівчині молитися, чим помітно розчаровує її.

У своїй драмі Унамуно свідомо відходить від класичного сюжету про Дон Жуана, демонстративно відмовляючись від основних мотивів, які традиційно склали цей сюжет, перш за все, – від мотивів глузування і спокуси. Дон Жуан в інтерпретації Унамуно нікого не спокушає, він зовсім позбавлений еротизму і чуттєвості, які, навпаки, проявляють закохани в нього жінки. Для автора головними в сюжеті про Дон Жуана є не його стосунки з жінками, які зробили з іспанського Насмішника всесвітньо відомого спокусника і дамського угодника, а ставлення Дон Жуана до Бога і смерті, які традиційно були пов'язані із сюжетною функцією Командора.

Рисами «справжньої спокуси» автор наділяє жінок, «жертвою» любові яких стає Дон Жуан. Цей ракурс у п'єсі Унамуно набуває глибоко трагічного сенсу. Сам Хуан із гіркотою називає себе «осміяним насмішником» (*burlador burlado*), проте осміяний він не людьми, що оточують його, а самим життям, роллю, яку він змушений виконувати і яка знову і знову зраджує його.

Герой драми Унамуно не здатний любити, він лише дає змогу любити себе і називає це своєю безпосередньою «роботою», «обов'язком» (*oficio*). В інтерпретації Унамуно Дон Жуан із насмішника і спокусника перетворюється на «звідника», бо, сам того не бажаючи, втілює почуття, плодами якого потім користуються інші чоловіки. Наприклад, на всі спроби Інеї пробудити в ньому любовне почуття він відповідає: «Я не можу любити тебе <...>, я не вмю любити, не хочу любити» [15, с. 486].

В інтерпретації Унамуно «нареченою» Дон Жуана може бути тільки Смерть. Іспанський драматург позбавляє героя не тільки його глузливої природи і чуттєвості, які завжди були основою образу, він змінює і звучання теми смерті. Смерть Дон Жуана у версії Унамуно не несе ніякої функції покарання. Образ Командора можливий і необхідний лише в світі чіткої опозиції добра і зла, Бога і диявола, чесноти й вади. У світі театру, де все умовність і гра, покарання героя – в ньому самому, в тій агонії, що поступово спалює його. Бути роллю, бути ім'ям, нести караючого Командора в собі – така доля героя Унамуно. Смерть для нього стає бажаною. І покора Хуана перед смертю в п'єсі Унамуно – це екзистенційна поразка героя.

Унамуно, апелюючи до традиційного іспанського міфу про Дон Жуана, руйнує його, позбавляючи базових підстав. Драматург не тільки відмовляє Дон Жуану в природі Насмішника і спокусника, а й знімає традиційну сюжетно- і смислоорганізуючу опозицію «Дон Жуан – Смерть», що складалася в непримиренності протистояння життєвої сили Дон Жуана закону смерті.

Порівнюючи авторські стратегії творення міфу про Дон Жуана М. де Унамуно в п'єсі «Брат Хуан, або Світ є театр» відмовляється від усіх базових мотивів, властивих класичному міфу про Дон Жуана. Його головний герой не просто новий Дон Жуан, але сукупність усіх раніше існуючих втілень цього образу. Автор повністю виключає з сюжету лінію, пов'язану з традиційною для Дон Жуана роллю спокусника і Насмішника над жіночою честю. Герой Унамуно стає жертвою своєї здатності вселяти жінкам любов, хоча сам цього почуття відчувати не може. Автор долучає до домінантної стратегії реміфологізації міфу про Насмішника, який завжди грає і завжди «представляє самого себе», риси театральності, яка розгортається в тексті художнього твору в контексті буттєвої, екзистенціальної проблематики та стає джерелом внутрішньої драми головного героя, котрий відчуває себе заручником ролі, яку йому нав'язує його ім'я. У п'єсі Хасінто Грау «Насмішник, який не насміхається» Дон Хуан не отожднює себе з легендарним Насмішником і не намагається бути схожим на нього. Герой не спокушає жодну сеньйору, він не використовує обман, хитрощі, не обіцяє одруження, кожна з героїнь п'єси закохується в нього сама. Грау, спираючись на базові структурні елементи класичного міфу про Дон Жуана, значно переосмислює їх у своїй п'єсі і всіляко підкреслює нежиттєздатність традиційного міфологічного сюжету в умовах сучасності.

Дослідивши процес творення автор міфу про Дон Жуана на прикладі п'єс Хасінто Грау «Насмішник, який не насміхається» та Мігеля де Унамуно «Брат Хуан, або Світ є театр», можна зробити висновки стосовно стратегії його переосмислення та побудови. Автоінтерпретація міфу про іспанського Спокусника у Х. Грау відображає реалізацію принципу *деміфологізації*, тому що у п'єсі Грау закладена ідея про Дон Жуана, який володіє даром закохувати жінок у себе, не роблячи це навмисно, тобто не спокушуючи їх та не обіцяючи одружуватися з кожною сеньоритою. В екзистенційній ідеї п'єси М. де Унамуно домінує принцип реміфологізації, оскільки Дон Хуан зображений не як спокусник, а як «жертва» любові жінок, тобто центральний герой твору не спроможний відокремити своє «Я» від ролі, яку нав'язує йому його ім'я, він приречений завжди жити в рамках легенди про самого себе. Саме вказані стратегії, які покладено в основу творення авторського міфу про Дон Жуана, вирізняють повноцінну інтерпретацію традиційного образу Великого Спокусника. На нашу думку, у п'єсі Х. Грау відбувається деконструкція образу Насмішника, тому що в ній головний герой не уподібнюється спокуснику Дон Жуану, а, навпаки, зображений як звичайна людина, фіналом життя якої рано чи пізно стає смерть. Натомість у драмі М. де Унамуно Хуан із гіркою називає себе «осміяним насмішником», який намагається втекти від самого себе, своєї злої долі. Герой не спроможний любити, навіть не намагається пробудити в собі почуття кохання, він всіляко відштовхує від себе це почуття, але дозволяє жінкам любити себе.

Вивчення стратегій деміфологізації та реміфологізації у творах провідних іспанських драматургів початку ХХ ст. виявляється нам перспективним для подальших наукових розвідок у цьому напрямі.

Література:

1. Балмонт К.Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе. Дон Жуан русский. Антология. М.: Аграф, 2000. С. 512–544.
2. Бульман Р. Новый Завет и мифология. Социально-политическое измерение христианства. М.: Наука, 1994. С. 302–339.
3. Веселовский А.Н. Легенда о Дон-Жуане. Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. М.: Типо-лит. А.В. Васильева и К, 1903. С. 3–80.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Правда, 1976. 280 с.
5. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век. Избранные статьи. Воспоминания. М.: Правда, 1998. С. 95–99.
6. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 58–65.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. 239с.
8. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.
9. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX веков. Монография. Н. Новгород, 1995. 120 с.
10. Grau J. Ante la figura de Don Juan. Teatro selecto de Jacinto Grau / ed. por Luciano García Lorenzo. Madrid: Escelicer, 1971. Pp. 589–596.
11. Grau J. El burlador que no se burla. Teatro selecto de Jacinto Grau / por Luciano García Lorenzo. Madrid: Escelicer, 1971. Pp. 597–713.
12. Marañón Gr. Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. 166 p.
13. Medina D. Recurrencia del tema del Don Juan: Hipótesis en torno a la teoría literaria. Filología i Linguística. Madrid: Taurus, 1991. № 17. Pp. 39–46.
14. José Ortega y Gasset X. España sin espinas. M: ACT; Ermak, 2003. 269 p.
15. Unamuno M. de. El hermano Juan, o El mundo es teatro. Miguel de Unamuno. Obras completas. Vol. III. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996. Pp. 467–545.
16. Yáñez M.P. El concepto de tragedia en Jacinto Grau. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. II. Madrid: Castalia, 2000. Pp. 790–796.

Анотація

**А. КРИЖНА. ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО МІФУ ПРО ДОН ЖУАНА
У ДРАМАТУРГІЇ ХАСИНТО ГРАУ И МІГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО**

У статті досліджено домінуючі стратегії «деміфологізації» та «реміфологізації» авторського міфу про Дон Жуана у драматургії іспанських письменників початку ХХ століття Х. Грау та М. де Унамуно.

Ключові слова: авторський міф, автоінтерпретація, міфологізація, деміфологізація, реміфологізація, художні стратегії.

Аннотация

**А. КРИЖНА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ СОЗДАНИЯ АВТОРСКОГО МИФА О ДОН ЖУАНЕ
В ДРАМАТУРГИИ ХАСИНТО ГРАУ И МИГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО**

В статье исследованы доминантные стратегии «демифологизации» и «ремифологизации» авторского мифа о Дон Жуане в драматургии испанских писателей начала ХХ века Х. Грау и М. де Унамуно.

Ключевые слова: авторский миф, автоинтерпретация, мифологизация, демифологизация, ремифологизация, художественные стратегии.

Summary

**A. KRYZHNA. ARTISTIC STRATEGIES OF THE CREATION OF THE AUTHOR'S MYTH
ABOUT DON JUAN IN THE PLAYWRIGHTS OF HASINTO GRAU AND MIGUEL DE UNAMUNO**

The article is devoted to the dominant artistic strategies of “demythologization” and “remythologization” in the process of creation and construction of the author’s myth about Don Juan in the drama of the leading Spanish writers of the early 20th century H. Grau and M. de Unamuno.

Key words: author’s myth, auto-interpretation, mythologization, demythologization, remythologization, artistic strategies.

кандидат філологічних наук,
асистент кафедри мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-
Східної Азії
Інституту філології
Київського національного
університету імені Т. Г. Шевченка

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА ТА ЗАНЕПАД АРИСТОКРАТИЧНОГО КЛАСУ В ЯПОНІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ДАДЗАЙ ОСАМУ «СОНЦЕ НА ЗАХОДІ» ТА РОМАНУ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН’ІЧІРО «ДРІБНИЙ СНІГ»)

Друга світова війна (1939–1945) значно вплинула не тільки на японське суспільство, але й на його літературу. У 1930-х рр. посилювалася цензура, почалися репресії проти представників пролетарської літератури, прискіпливо вичитувалися твори аполітичних і модерністських письменників та поетів, насаджувалися мілітаристські цінності. Влада встановила жорсткий контроль за літературним життям країни. Однак із закінченням війни та визнанням минулих помилок майстри слова отримали можливість надрукувати свої антимілітаристські або ж зовсім не пов’язані з війною твори. Так, у 1947 р. в Японії побачили світ роман «Дрібний сніг» (細雪 – «Сасаеюкі») Танідзакі Джюн’ічіро (1886–1965) і повість «Сонце на заході» (斜陽 – «Шяйю») Дадзай Осаму (1909–1948). Попри кардинальну відмінність життєвої і творчої позицій прозаїків, ці твори об’єднані спільною тематикою та проблематикою: життя аристократичного класу та його неминучі зміни під час і після Другої світової війни, роль традицій у переломні для нації часи, самопошук, трансформація жіночого образу, аксіологічні та онтологічні проблеми японського суспільства 1930–40-х рр. Компаративний аналіз цих творів дає змогу виявити точки дотику та розбіжності між двома письменниками як представниками різних генераційних і художніх формацій загалом, дослідити ширший соціокультурний контекст, притаманний Японії того часу. Це свідчить про актуальність нашої статті.

Життю та творчості Танідзакі Джюн’ічіро і Дадзай Осаму присвячено чимало розвідок вітчизняних і закордонних літературознавців. Зокрема, письменницька діяльність Танідзакі загалом та окремі її аспекти цікавили Г.Б. Петерсена [9], О.М. Мещерякова [5], Н.І. Чегодарь [8] тощо. Непересічна постать і творчий доробок Дадзай Осаму привернули до себе увагу Ю.В. Осадчої [6, 7], А.С. Вулфа [11] та інших дослідників. Повість «Сонце на заході» Дадзай Осаму і роман «Дрібний сніг» Танідзакі також неодноразово були об’єктом наукових досліджень. Зокрема, ґрунтовний аналіз твору «Сонце на заході» та його порівняння з «Вишневим садом» А.П. Чехова наведені в статті Т.І. Бреславець «Повоєнні твори Дадзай Осаму» [1]. Однак компаративний аналіз зазначених творів раніше не проводився, що дає змогу говорити про новизну розвідки.

Метою статті є осмислити соціокультурні трансформації японського суспільства 1930–40-х рр. внаслідок Другої світової війни на матеріалі творів «Дрібний сніг» Танідзакі Джюн’ічіро та «Сонце на заході» Дадзай Осаму. Мета зумовлює такі завдання: простежити життєві та творчі відмінності між двома письменниками як представниками різних поколінь і художніх шкіл (естетизму та еґо-белетристики), порівняти авторське бачення війни та її впливу на японське суспільство, осмислити реалії життя японського аристократичного класу під час та після війни. Для досягнення поставлених завдань використовується біографічний, культурно-історичний, компаративний і контекстуально-описовий методи.

Танідзакі Джюн’ічіро та Дадзай Осаму – це два неперевершені японські письменники, які прославилися не тільки в країні вранішнього сонця, але й далеко за її межами. Обидва прожили неординарне, цікаве життя, сповнене творчих злетів і падінь. Кожен із них пройшов кілька етапів творчого становлення, пережив жажіття війни та залишив по собі багату художню спадщину.

Танідзакі Джюн’ічіро належав до покоління експериментаторів і нововідкривачів. У 1880–90-х рр. Японія продовжувала вести активний діалог із країнами Європи та Америки після тривалої самоізоляції (鎖国 – сакоку, 1641–1853), знайомитись із досягненнями західної цивілізації та активно впроваджувати їх у життя свого населення. Вже у пізніші роки, замислюючись над питанням вестернізації та її наслідками для Японії ХХ століття, прозаїк зазначатиме: «<...>європейська цивілізація досягла сучасного рівня, розвиваючись нормальним шляхом, тоді як ми, зіштовхнувшись із чудовою цивілізацією та прийнявши її, були змушені відхилитися в бік від того курсу, яким крокували кілька тисячоліть» [3, с. 489].

Як виходець із заможної родини, майбутній письменник виховувався в найкращих аристократичних традиціях – жив у великому маєтку, відвідував театральні вистави, отримав гарну освіту. Все життя він пишався своїм походженням, а також неодноразово підкреслював власний статус едокко (江戸っ子) – корінного жителя Токіо. Так, у романі «Дрібний сніг», що містить автобіографічні моменти, чітко простежується повага автора до японського аристократичного класу, докладно описується його рафінований етикет і багатовікові традиції, абсолютно непрактичні у добу стрімкої модернізації.

Танідзакі жив у ритмі своєї доби, тому часто вдавався до різноманітних творчих експериментів: він починав писати під впливом західноєвропейського декадансу та модерну, після Великого кантоського землетрусу 1923 р. і переїзду до регіону Кансай став поціновувачем класичної японської літератури та традиційної культури, а з 1950-х рр. писав твори на межі реалізму та модернізму. Іншими словами, в його письменницькій кар'єрі можна виділити три періоди: *ранній* (1910–1924), *традиційний* (1925–1955) і *пізній* (1956–1965). Роман «Дрібний сніг» є яскравим твором традиційного періоду творчості, для якого були характерні глибокий психологізм, культ краси та тема служіння їй, образ аристократичної красуні, проблема визначення між Заходом і Сходом, тема служіння високим естетичним ідеалам.

Письменник почав працювати над романом у 1943 р. Проте його публікація під час війни виявилася неможливою, оскільки твір повністю контрастував із більшістю тогочасної друкованої літератури. Замість возвеличення воєнних подвигів японців чи описів жахів війни, у романі йдеться про спокійне життя в регіоні Кансай, про чотирьох сестер зы старовинного аристократичного роду, про дріб'язкові повсякденні справи (вибір сукні, організацію побачень *omiai* тощо). Тому цензура не пропустила твір через його абстрагований від мілітаристської дійсності, життєствердний характер. Хоча після війни роман був переосмислений як неперевірена хроніка життя довоєнної Японії.

Головною темою твору є життя японського суспільства у передвоєнні та воєнні роки, а проблематика охоплює питання збереження національних традицій за часів глобальних потрясінь, непристосованості аристократичного класу до нових соціокультурних обставин, урбанізації, емансипації жінок, кохання без шлюбу, виховання дітей. Основна увага приділяється життю чотирьох сестер Макіока. Цуруко, Сачіко, Юкіко і Таеко уособлюють різні типи жінок – відданої дружини та турботливої матері, різнобічної, але уважної до традицій жінки, тендітної та покірної красуні, сучасної та сміливої бунтарки відповідно. Однак їм притаманна спільна риса – витонченість і аристократизм духу.

Роман складається із трьох книг і охоплює період із середини 1930-х по 1941 р. Оповідь ведеться від третьої особи, але у центрі зображення – думки та переживання Сачіко, яка живе зі своєю родиною (чоловіком і донькою) та двома молодшими сестрами в затишному маєтку. Перед нею стоїть серйозне завдання – видати сестер заміж за достойних претендентів. Попри повагу до укорінених звичаїв і традицій, родині доводиться пристосовуватися до нових обставин. Наприклад, старша сестра Цуруко переїздить із чоловіком і шістьма дітьми з розкішного осацького маєтку до Токіо в доволі скромний двоповерховий будинок. Таеко вирішує працювати та стати модисткою, що для дівчини з аристократичного роду вважалося неприйнятним і принизливим.

Додаткові випробування перед родиною виникають під час Другої світової війни. Автор згадує цю подію виключно в контексті життя героїнь, але йому вдається показати, що життя аристократів (та й усього японського суспільства) більше не буде таким, як раніше. Вперше про війну згадується в розмові Сачіко з Таеко, під час якої молодша сестра просить відпустити її на навчання до Франції. Проте відправити молоду дівчину до Європи, в якій саме визріває конфлікт, у родині не наважуються [4, с. 286]. Далі автор пропонує «європейську» точку зору, висловлену німкеню Штольц, що була сусідкою Сачіко, у листі від 30 вересня 1938 р.: «Зараз усюди тільки й чути що брязкання зброї, і все ж таки я сподіваюсь, що війни не буде. Вона нікому не потрібна» [4, с. 294].

Загострення конфлікту в Європі та напружені відносини Японії з Китаєм викликають занепокоєння в родині щодо майбутнього миру та фінансової стабільності. Тому вони починають економити кошти та відмовляються від колишньої розкоші. Наприклад, родина вирішує об'єднати поминальні церемонії на честь батька і матері сестер, які раніше завжди проводились окремо. На думку старшого зятя Тацуо, «нині, коли оголошена всезагальна мобілізація національного духу, непристойно влаштовувати пишні церемонії» [4, с. 422]. Однак цей крок свідчить не так про далекоглядність Макіока, як про загальну тенденцію, що охопила японське суспільство в передвоєнний час: «Люди, вдягнені набагато скромніше, ніж у минулі роки, тихенько перемовляючись між собою, прогулювалися парком» [4, с. 529]. У 1940 р. ситуація значно погіршується для всіх японців: «Після Наказу від сьомого липня сорокового року в країні діяли суттєві обмеження на виробництво і продаж предметів розкоші. У зв'язку з цим Сачіко була позбавлена можливості замовити для сестри нові весільні кімоно... довелося шукати старі. Починаючи з квітня була введена карткова система на рис» [4, с. 608].

Війна позначається не тільки на фінансовому благополуччі родини, а й дається взнаки на психологічному рівні. Після навчання з цивільної протиповітряної оборони, коли Сачіко вперше в житті довелося тримати в руках відро, вона починає бачити нічні кошмари. Сон жінки дуже символічний. Сачіко знаходиться на кухні, оздобленій білим кахлем на американський манер і прикрашеній блискучим посудом і фарфором. Але щойно роздається сигнал повітряної тривоги, це місце стає небезпечним – посуд розлітається на дрібні уламки. Поки сестри пересуваються будинком, все скляне, тобто неприродне/ неяпонське (електричні лампи, кавові чашки, келихи), починає вибухати. Порятунком вони знаходять «у кімнаті, де немає жодної скляної речі, тільки дерев'яні» [4, с. 534]. Тобто автор натякає на те, що японці можуть знайти порятунок у тому, що притаманне їм від природи. Усе запозичене тільки наражає їх на більшу небезпеку.

Намагаючись уникнути однобічності у зображенні війни, письменник замислюється над долями другорядних персонажів – німкені Штольц і росіянки Катерини, що вийшла заміж за англійського аристократа. Вторгнення Німеччини до Нідерландів, Бельгії, Люксембургу, трагедія Дюнкерка і капітуляція Франції спонукають членів родини робити різні припущення щодо життя їх знайомих-іноземців: «Цікаво, що вона (*Штольц – приміт. К.Ю.*) думає тепер, коли Європа полихає у вогні?... можливо, усі вони... настільки

сп’яніли від воєнних успіхів Німеччини, що міркування особистого добробуту відійшли для них на другий план» [4, с. 530], «Чи не охоплює її (*Катерину – приміт. К.Ю.*) зараз, як і всіх британців, відчай і страх? Чи не сумує вона за далеким небом Японії?» [4, с. 530–531].

Таким чином, автор показує, який вплив Друга світова війна мала для життя японців. Із собою вона принесла почуття тривоги та невпевненості в майбутньому, зрівняла аристократів і звичайних людей, позбавила розкоші. Життєвий шлях Дадзай Осаму (псевдонім Цушіма Шюджі) був не менш насиченим, хоча й коротким. Народившись і зростаючи у багатодітній родині заможного землевласника, члена палати перів Японії Цушіма Ген’емон, він міг насолоджуватися усіма привілеями аристократичного життя. Проте, навчаючись у старшій школі, в 1920-х рр. юнак захопився ідеями марксизму, долучився до таємного лівого угруповання та почав видавати з друзями журнал, виступаючи за повалення правлячого класу. Активна діяльність школярів не залишилася непоміченою й поліція усіх заарештувала, відпустивши тільки Дадзай Осаму як представника еліти. На думку поліції, юнак з аристократичної родини не міг бути комуністом. Письменник-початківець важко переніс цю подію та вчинив першу невдалу спробу самогубства. Видужавши, він вирішив служити людям і долучився до пролетарської літератури. Співпраця з комуністами, неприйняття класової дискримінації та активна соціальна позиція Дадзай Осаму, тим не менш, не зробили його жертвою репресій (на відміну від багатьох інших пролетарських письменників Японії, наприклад, Кобаяші Такіджі (1903–1933), Міямото Юріко (1899–1951) тощо), оскільки щоразу його рятувало знатне походження. Така несправедливість дуже засмучувала молодого бунтівника та погіршувала його стосунки з родиною.

Низка інших доволі неприємних подій (наприклад, конфлікт із родиною через шлюб із гейшею Ояма Хацуйо, невдала спроба працевлаштування в газету, відрахування з університету, туберкульоз, лікування в психіатричній лікарні, наркотична залежність, зрада дружини, втрата домівки під час війни) справила значний вплив на життя та творчість письменника. Одержимий прагненням до самознищення, Дадзай вчинив п’ять спроб самогубства. У його творах (наприклад, «Сонце на заході» (1947), «Пропаща людина» (人間失格 – «*Нінген шіккаку*», 1948)) простежуються теми відчаю, відчуження, кризи особистості, самозаперечення, втечі від дійсності, протесту. І хоча з 1938 по 1945 р. у житті прозаїка прийнято виділяти спокійний, або, за визначенням А. Вулфа, «буржуазний» період [11, с. 11], загалом його постать стала символом відчуження, відчаю та самозаперечення.

Іншими словами, Дадзай Осаму належав до бунтівного покоління пролетарів, які боролися за свободу особистості в японському суспільстві 1920–30-х рр. Його творчість умовно поділяється на два періоди: *пролетарський* (1920-ті – 1938) і *«буржуазний»* (1938–1945), що демонструють зміну політичних і життєвих переконань автора. Більшість творів написана в жанрі *ватакуші-шьоесецу*, або его-белетристики. Саме сповідальний жанр, що став особливо популярним в Японії із поширенням західноєвропейського натуралізму наприкінці XIX ст., дав авторові змогу якнайповніше передати душевні переживання його героїв, співзвучні переживанням цілого покоління японців.

Повість «Сонце на заході» стала дуже популярною одразу ж після публікації, про що свідчили чотири її перевидання. Це й не дивно, тому що у творі Дадзай порушив актуальні для тогочасних японців питання: «Що робити далі? Як жити після війни? Для чого тепер потрібне життя?» В центрі – онтологічні та аксіологічні проблеми повоєнного періоду, які намагаються вирішити Кадзуко, її брат Наоджі та їх хвора матір.

Оповідь ведеться від імені головної героїні Кадзуко, яка розповідає про своє життя після того, як родина втратила всі статки та була змушена переїхати до сільської місцевості. Маючи рамкову конструкцію, текст також містить щоденникові записи її брата Наоджі та його передсмертну записку. Це дає змогу краще осягнути характер чоловіка та зрозуміти його життєву трагедію. Образ матері осмислюється через призму сприйняття Кадзуко. Це вихована, тендітна жінка, що уособлює старе покоління аристократів, незвичних до фізичної праці та до нового життя загалом.

Кадзуко пам’ятає колишнє життя, але війна значно її змінила. Дівчина усвідомлює своє перевтілення та ставиться до нього порівняно позитивно. Вона з радістю відмовляється від умовностей аристократичного життя, рафінованого етикету і регламентованої поведінки, починає жити по-справжньому. Її не лякає фізична праця, вона порастає на землі і ходить босоніж: «Під час війни я виконувала трудову повинність... От саме тоді я дійсно взула подібне взуття (*в’етнамки – приміт. К.Ю.*) вперше в житті, але воно виявилось неймовірно зручним: коли я вийшла в ньому в сад і мої підшви торкнулися землі, я відчула незвичну легкість, зрозуміла, що відчувають, ступаючи по землі, птахи і звіри. Пам’ятаю, яка жагуча радість оволоділа тоді моєю душею» [2].

Усвідомлюючи, що для багатьох війна стала жахливим випробуванням, Кадзуко не любить про неї говорити. Однак досвід, який дівчина отримала у зв’язку з війною, став у нагоді, зміцнивши її фізично, зробивши працездатною, тобто здатною вижити у скрутний повоєнний час. Однак, вперше дізнавшись про необхідність виконувати примусові роботи, Кадзуко дуже засмутилась. Через день їй треба було ходити на воєнну базу та працювати. І, як дівчина із заможної родини, вона спробувала відкупитись: «А найняти когось замість себе не можна? – сльози потоком бігли моїми щоками, я захлиналася від ридань» [2].

Інший погляд у матері дівчини. Змирившись із збанкрутілим статусом родини, жінці все ж таки боляче дивитись, як донька працює на землі. Тому вона пропонує: «Що ж, Кадзуко, почнемо продавати твої сукні, а гроші промотувати, дозволимо собі таку розкіш. Не хочу, щоб ти займалась городом» [2]. Однак Кадзуко не може підтримати матір, оскільки розуміє, що саме материнська любов і стала причиною нинішніх поневірянь родини: «Якби матуся була жорсткішою та розважливішою, якби вона не потурала нам в усьому, якби крадькома приму-

дрилася б сховати від нас і примножити ту частину спадщини, яка належала тільки їй, вона б не думала тепер про смерть, зміни, що сталися в світі довкола нас, її б так не зачепили» [2].

Від Наоджі, якого забрали в армію ще з університету, тривалий час не було листів. Тому жінки змирилися з тим, що більше його не побачать. Але одного дня він повернувся, хоча й недовго затримався вдома, зрештою вчинивши самогубство. У його щоденнику, написаному під час наркотичної залежності, звучить жорстока критика Японії, відчувається безвихідь і відчай: «Війна. Війна, яку веде Японія, – відчайдушні спроби вибратися з *купи лайна*. Вмерти, захлинувшись у *купі лайна*? Ну вже ні. Краще вмерти від власної руки» [2].

Отже, війна сприймається героями повісті по-різному, хоча вони однозначно визнають її жахливою подією. З одного боку, вона робить аристократів звичайними людьми, даруючи їм радість простого життя, з іншого – душить відчаєм і безвихіддю.

Танідзакі Джюн'ічіро та Дадзай Осаму по-різному підійшли до проблеми війни. У романі «Дрібний сніг» і повісті «Сонце на заході» вони описують різні часові проміжки – до/під час війни та після неї відповідно, але в обох творах прочитується негативне ставлення до цього явища. Якщо Дадзай відверто про це заявляє, зазначаючи, що «війна – це відчайдушні спроби вибратися з *купи лайна*», Танідзакі не дає жодних оцінок. Він просто показує, як змінюється життя аристократів, чим вони змушені жертвувати (престижем свого статусу, розкішшю, статками тощо).

В обох творах постають образи сильних жінок. У «Дрібному снігу» Таеко хоче працювати та реалізувати себе як особистість, незалежачи від родини та її примх. Вона не боїться осуду, втрати престижного статусу і здатна кохати по-справжньому. У «Сонці на заході» Кадзуко не цурається фізичної праці, не покладає рук, попри втому та виснаженість, вірить у майбутнє. Навіть її кохання до Уехари Джіро – немолодого одруженого письменника, робить її ще сильнішою. Вона вирішує народити від нього дитину та виховувати її самостійно.

Необхідність японських аристократів пристосовуватися до нових умов життя, свідчить про кардинальну зміну соціокультурної парадигми, про розмиття кордонів між ними та звичайними людьми.

У творах «Дрібний сніг» Танідзакі Джюн'ічіро та «Сонце на заході» Дадзай Осаму по-різному осмислюється проблема війни та демонструється її вплив на життя японського суспільства. Завдяки компаративному аналізу було виявлено такі спільні моменти: негативне ставлення авторів до війни, сильні жіночі образи та тема занепаду аристократичного класу. Якщо в романі Танідзакі знатна родина Макіока тільки починає зіштовхуватися з викликами війни, в повісті Дадзай головні герої вже пережили своє «аристократичне» падіння. Перспективними вбачаються подальші дослідження японського воєнного та феміністичного дискурсів 1930–40-х рр.

Література:

1. Бреславец Т.И. Послевоенные сочинения Дадзай Осаму. Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2009. № 4. С. 50–58.
2. Дадзай Осаму. Избранные произведения / сост. Т. Соколова-Делюсина. СПб.: Гиперион, 2004. 624 с. URL: https://royallib.com/book/dadzay_osama/zakatnoe_solntse.html.
3. Дзюньитиро Танидзакі. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
4. Дзюньитиро Танидзакі. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. 640 с.
5. Мещеряков А.Н. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX – начало XX вв.). Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 246–265.
6. Осадчая Ю.В. Исповедь в повести Дадзая Осаму «Пропавший человек». Путь Востока. Межкультурная коммуникация. Материалы VI Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Серия «Symposium». Выпуск 30. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 128–132.
7. Осадча Ю.В. Японська епо-проза ватакуші-шьосецу: теорія, генеза, сучасний контекст. К.: Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2013. 300 с.
8. Чегодарь Н.И. Литературная жизнь Японии: между двумя мировыми войнами. М.: Восточная литература, 2004. 219 с.
9. Petersen G.B. The moon in the water : understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima. Honolulu : University Press of Hawaii, 1979. 366 p.
10. Rimer J.T. Modern Japanese fiction and its traditions: introduction. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1978. 310 p.
11. Wolfe A.S. Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990. 255 p.

Анотація

**Ю. КУЗЬМЕНКО. ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА ТА ЗАНЕПАД АРИСТОКРАТИЧНОГО КЛАСУ В ЯПОНІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ДАДЗАЙ ОСАМУ «СОНЦЕ НА ЗАХОДІ»
ТА РОМАНУ ТАНИДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО «ДРІБНИЙ СНІГ»)**

В статті пропонується компаративний аналіз повісті Дадзай Осаму «Сонце на заході» та роману «Дрібний сніг» Танидзакі Джюн'ічіро, в яких осмислюється трагедія японської аристократії під час та після війни.

Ключові слова: друга світова війна, занепад японського аристократизму, естетизм, еґо-беллетристика, феміністичний дискурс.

Аннотация

**Ю. КУЗЬМЕНКО. ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И КРАХ ЯПОНСКОГО АРИСТОКРАТИЗМА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ ДАДЗАЙ ОСАМУ «ЗАКАТНОЕ СОЛНЦЕ»
И РОМАНА ТАНИДЗАКИ ДЖЮНЪИТИРО «МЕЛКИЙ СНЕГ»)**

В статье предлагается компаративный анализ повести Дадзай Осаму «Закатное солнце» и романа «Мелкий снег» Танидзакі Джюнъитиро, в которых осмысливается трагедия японской аристократии во время и после войны.

Ключевые слова: вторая мировая война, крах японского аристократизма, эстетизм, эґо-беллетристика, феминистический дискурс.

Summary

**YU. KUZMENKO. WORLD WAR II AND DECAY OF THE JAPANESE ARISTOCRACY
(AS EXEMPLIFIED IN NOVELS “THE SETTING SUN” BY OSAMU DAZAI
AND “THE MAKIOKA SISTERS” BY JUN’ICHIRO TANIZAKI)**

The article offers comparative analysis of the novels “The Setting Sun” by Osamu Dazai and “The Makioka Sisters” by Jun’ichiro Tanizaki, where tragedy of the Japanese aristocracy during and after the war is depicted.

Key words: World War II, decay of Japanese aristocracy, aestheticism, I-novel, feminist discourse.

*доктор филологических наук,
профессор кафедры романо-
германской филологии
Черноморского национального
университета имени Петра
Могилы*

СМЕХОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ: ПЛАВТ, МОЛЬЕР, ЖАН ЖИРОДУ

Античная мифология всегда была неисчерпаемым и животворным источником для литературы и искусства западной цивилизации. Достаточно вспомнить ее сюжеты и образы, нашедшие воплощение в скульптуре, живописи, музыке, драматургии, поэзии и прозе: великий промыслитель и человеколюбец титан Прометей; многохитрый и многострадальный Одиссей и пленительное воплощение женской верности, его жена Пенелопа; могучий Ахиллес; мудрый страдалец Эдип; мужественная Антигона – образец гражданского мужества и стойкости; божественный певец Орфей, бесстрашно отправляющийся в загробный мир, чтобы вернуть свою Эвридику, и т. д.

Почетное место в ряду мифологических персонажей занимает Геракл, герой-гуманист, очищающий землю от грозящих людям чудовищ и трудами своими заслуживший божественный статус. Общеизвестны его двенадцать подвигов, равно как и его рождение от Зевса и жены фиванского полководца Амфитриона Алкмены, к которой отец богов сошел в образе ее мужа.

Браки Зевса с земными женщинами были освящены мифологическим сознанием как воплощение божественного промысла: создание особого рода существ – героев, которые обладали божественными чертами, но в то же время, подобно людям, были смертными. Гесиод в своей «Теогонии», говоря о пяти поколениях людей, созданных богами, относит героев к четвертому поколению (после золотого, серебряного и медного) и дает им такую характеристику: «Справедливее прежних и лучше, – /Славных героев божественный род. Называют их люди/ Полубогами» [2, с. 146].

Следовательно, миф о зачатии Геракла носил священный характер, то есть был символом, говоря словами Е.М. Мелетинского, «магистральной мифологической оппозиции сакрального/мирского» [8, с. 230], и его, как полагают, несохранившиеся интерпретации Гомером, Эсхилом, Софоклом носили эпический или трагедийный характер.

Официальная версия этого события гласит, что Алкмена была дочерью царя Микен Электриона, внука Персея и Андромеды. Она отличалась исключительной красотой, привлекшей тирийского царя Амфитриона, который поступил на службу к Электриону и пользовался его доверием и уважением. К несчастью, Амфитрион нечаянно убил царя, бросив дубину, чтобы отогнать корову, в результате чего был изгнан из Микен и вместе с Алкменой ушел в Фивы. Алкмена стала женой Амфитриона уже в Фивах. Там он становится полководцем фиванского царя Креонта и, выполняя его поручения, совершает множество подвигов, в том числе разгром враждебных племен телебоев. Пока Амфитрион завершал свой поход против них, Зевс, привлеченный красотой Алкмены (как ранее Леды, Европы, Семелы и др.), явился к ней в облике Амфитриона.

По одной из версий мифа, пока длилась их брачная ночь, солнце трое суток не поднималось над землей, по другой – все свершилось в течение одной, на несколько часов удлиненной ночи. Вскоре Алкмена родила двоих сыновей: Ификла – от Амфитриона и Геракла – от Зевса. Амфитрион полюбил обоих сыновей и охотно занимался их воспитанием, был учителем Геракла в искусстве вождения колесницы и погиб, сражаясь вместе с Гераклом, в битве с минийцами. Брат Геракла сопровождал героя во многих его подвигах. Оставшись вдовой, Алкмена стала царицей в Тиринфе, где после смерти Геракла подверглась преследованиям Эврисфея, правнука Зевса, и вынуждена была бежать к афинянам, которые предоставили ей защиту и отразили нападение Эврисфея. При этом погибли все его пять сыновей, сам он был взят в плен и казнен по настоянию Алкмены.

Когда Алкмена умерла, она была перенесена на острова блаженных (где, согласно Гесиоду, нашли приют после завершения земной жизни и все герои) [2, с. 146] и там вступила в брак с Радаманфом (Радамантом), сыном Зевса и Европы, справедливейшим из всех людей, который после пребывания на блаженных островах стал одним из трех судей в Аиде (Радамант, Минос, Эак). По другой версии, Радаманф стал мужем Алкмены после смерти Амфитриона. В честь Алкмены был установлен культ в Фивах, в Аттике и в других местах Греции [10, Т. 1, с. 60, 73, 593; Т. 2, с. 363].

Но уже во II веке до нашей эры древнеримский комедиограф Плавт придал сакральному зачатию Геракла Зевсом яркую комическую окраску в комедии «Амфитрион», где царь богов выступает под римским именем Юпитер, а сопровождающий его посланник богов Гермес – под именем Меркурия. Комическая трактовка этого сюжета, заложенная Плавтом, породила значительный ряд его интерпретаций в виде переводов, переделок и вариаций, выдержанных в заложенном Плавтом модусе, которые начали появляться уже в XV–XVI вв. Затем к этому сюжету обращаются такие известные авторы, как Мольер, Дж. Драйден (XVII в.), Г. фон Клейст (XIX в.), Ж. Жироду, Г. Кайзер, Г. Фигерейду (XX в.).

Не претендуя на охват столь объемного материала, рассмотрим лишь французскую линию интерпретации плавтовской традиции, представленную именами Ж. де Ротру, сделавшего переводы комедий Плавта «Менехмы» (1631) и «Амфитрион», которую выпустил под названием «Два Созия» (1636); Мольера «Амфитрион» (1668) и Ж. Жироду «Амфитрион-38» (1928). Несмотря на то, что комедии и Мольера, и Жироду имеют долгую историю их осмысления, самыми последними среди которых являются работы Г.Ф. Драненко [4; 5], заявленный нами аспект практически не рассматривался.

Оставляя в стороне «Два Созия», Ж. де Ротру, который представляет собой более менее точную передачу латинского оригинала, остановимся на трактовке плавтовского «Амфитриона» Мольером и Жироду, создавших оригинальные интерпретации этого мифологического сюжета. Обратим вначале внимание на наличие общих с Плавтом структурно-содержательных принципов у Мольера и Жироду. Это жанровая принадлежность (оба произведения называются комедиями, хотя мольеровская комедия стихотворная, как у Плавта, а комедия Жироду – прозаическая); это та же система основных персонажей – Амфитрион и Алкмена, Юпитер и Меркурий, раб Амфитриона Созий и его жена, которая, в отличие от плавтовской Бромии, у Мольера носит имя Клеантида, а у Жироду Эвклиссия. Правда, Мольер дополнительно вводит четверых военачальников Амфитриона для расширения и усиления ситуации *qui pro quo* между подлинным Амфитрионом и Юпитером-Амфитрионом, а Жироду – важные для смысла пьесы фигуры Воина, Трубача, Леды и танцовщиц.

Далее у каждого из драматургов начинаются значительные структурно-композиционные отличия при общем сохранении акцентированного комического модуса при изображении ситуации, с привнесением отчетливо выраженного сатирического начала у Жироду. Кроме того, в отличие от Плавта, и Мольер, и Жироду снимают момент родов Алкмены, о которых Плавт сначала устами Меркурия кратко сообщает, а затем – очень подробно в комически-бурлескной передаче Бромии, содержащей и эпизод удушения Гераклом двух громадных змей в сцене первой пятого акта [12, с. 30, 69–73]. Иначе выстроен финал у обоих французских авторов.

Мольер в своем Амфитрионе, предназначенном, в первую очередь, для королевского двора, о чем свидетельствует посвящение принцу Конде, равно как и разбросанные по тексту реплики и высказывания в якобы оправдание королевского адюльтера любвеобильного Людовика XIV, придает комедии определенную галантность, смягчая присущий Плавту грубоватый комизм, основу которого, по наблюдению И. Ульяновой, «составляли шутовство и клоунада, выразительная мимическая игра, взаимные потасовки и перебранки» [12, с. 645].

Так, с этой целью он заменяет шутовской «Пролог» Плавта, который произносит Меркурий, непосредственно обращаясь к зрителям, на эlegantный «Пролог», который представлен в стилистике придворного диалога между Меркурием на облаке и Ночью в колеснице, влекомой по воздуху парой лошадей. Меркурий, обращаясь к Ночи, говорит: «Ночь пышнокудряя! Помедлите мгновенье,/ Я должен вам сказать десяток слов./ Есть у меня к вам порученье/ От самого отца богов». Ночь отвечает ему: «Вы это, господин Меркурий?/ Кто угадал бы вас в такой фигуре!» [11, с. 12].

Далее она упрекает его за употребление таких слов, как «поручений... кучу... надавал», «совсем устал», «не из железа мы» и поучает: «Но должно нам всегда/ Божественности сохранять декорум/ Величие богов роняем мы, когда/ Те говорим слова, которым/ По низменности их/ Приличней быть в устах людских» [11, с. 12–13]. Любопытно, что она осуждает и поступки Юпитера.

Здесь же Меркурий на ее замечания о неблаговидности подобных поступков (желание Юпитера сойтись с Алкменой и ради этого подольше задержать наступление дня) высказывает мысль, свидетельствующую о характерной для королевского двора двойной морали: «Постыдны эти порученья/ Для черни низкой и простой./ Постыдного для высших не бывает./ Достойным делать все способность нам дана:/ Ведь от того, кто их свершает,/ Меняют вещи имена [11, с. 16].

Эту сентенцию об особой морали «высших» можно было бы считать как ее апологию Мольером, тем более что в финале она дважды звучит лейтмотивом. Сначала Меркурий, утешая избитого им неоднократно Созия, говорит ему, что «удары бога приносят не бесчестие, но честь»; затем Юпитер подобным образом утешает обещенного и опозоренного Амфитриона: «С Юпитером дележ бесчестья не приносит./ Познав теперь, что твой соперник Бог/ Гордиться можешь ты и звать себя счастливым» [11, с. 91].

К сожалению, именно так воспринял это один из биографов Мольера Жорж Бордонов, который пишет: «Сюжет «Амфитриона» попросту безнравственен. Похоже, что с тех пор, как завязалась битва за «Тартюфа», Мольер мало-помалу отказывается от той роли моралиста, какую он когда-то отводил комическим авторам» [1, р. 252]. Поразительно, но автор монографии о Мольере, в целом верно и высоко оценивающий мастерство драматурга и нравственную доминанту его творчества, оказался столь несправедливым в отношении такого безусловного шедевра, как «Амфитрион».

Ни высокие оценки предшественников, среди которых: Вольтер, видевший заслугу Мольера в том, что он не только «вытащил комедию из хаоса», подобно тому, как это сделал Корнель в отношении трагедии, но и «был философом, и был им в теории, и на практике» [13, р. 669]; Бальзак, считавший Мольера «божественным законодателем», который смог бы построить совершеннейшее общество, «если бы возможно было полностью исправить людей, заставив их краснеть за их нелепости, за их ошибки и за их пороки» [13, р. 669]. Ни мнение издателей (XIX век) полного собрания сочинений Мольера, для которых его «Амфитрион» – «веселая и мощная имитация», ... «могучее произведение, которое бесконечно выше по своему философскому содержанию

произведения латинского автора» [14, р. 2], не остановили Ж. Бордонова от уничижительных и беспочвенных оценок. Красноречиво в этом плане и другое его высказывание: «Амфитрион» – это антикварная вещь, мифологическая побрякушка, которую многие считали (а многие и поныне считают) своего рода шедевром», «не очень понятно, зачем Мольер сочинил эту комедию» [1, р. 251–252].

В данном случае Ж. Бордонов вступил в противоречие не только с предшественниками, но и с современной тенденцией признания художественного мастерства мольеровской комедии. Так, например, «Энциклопедический словарь французской литературы», первое издание которого вышло в 1997 году, отмечает, что «эта пьеса замечательна не только по качеству адаптации, по качеству поэзии и комизма: какими бы ни были долги Мольера перед Плавтом и Ротру, «Амфитрион» предстает как абсолютное мольеровское произведение» и называет «Амфитриона» «самой грациозной пьесой Мольера и одним из самых замечательных успехов [13, р. 21, 677]. Несколько раньше известный литературовед А.В. Карельский, говоря об интерпретации «Амфитриона» Мольером и Клейстом, писал: «У Мольера было наслаждение комизмом ситуации, увлекательная путаница, искрометное состязание умов в диалогах – у Клейста мы из фейерверка комедии попадаем чуть ли не в полымя трагедии!» [7, с. 11].

Характерной особенностью мольеровского комизма является скрытая за озорством смешных ситуаций и блеском остроумных реплик Созия критика морали не небесных, а земных властителей, критика, которая, по сути, развивает и углубляет заявленные уже в «Прологе» неодобрительные суждения Ночи о недостойном поведении олимпийских богов.

Созий, являясь основным комическим персонажем (он трусоват: во время битвы умудряется спрятаться в палатке, а, идя с поручением ночью, всю дорогу дрожит от страха; он чревоугодник и сластолюбец: укрывшись от боя в палатке, он тайком поедает ветчину и запивает свою трапезу вином Амфитриона, да и вообще на все готов ради еды; он и хвастлив, и бахвалист), порождает все смешные, забавные и трагикомические ситуации. Это и его репетиция рассказа Алкмене о выигранной битве, в которой он не участвовал, и его восхищение своей будущей речью («Прекрасное вступление!», «Прекрасно! Что за выраженье!», «Ого!», «Откуда мысль моя все это добывает?») [11, с. 19–20]; и его перебранки и препирательства с Меркурием [11, с. 21–32; 84–87]; и его рассказ Амфитриону о том, что он не выполнил его поручение, так как встретил у дверей дома другого Созия, то есть самого себя, который не пустил его в дом, да ещё и крепко избил [11, с. 39–50].

В то же время он обладает недюжинной сообразительностью, меткостью суждений и, понимая свою полную зависимость от хозяина, отваживается возражать ему и даже дерзить (см., например, его виртуозный по форме и по смыслу ответ Амфитриону, который никак не может понять, как Созий мог побить самого себя [11, с. 44]).

Когда же так не понявший ничего в рассказываемой Созием историей Амфитрион приказывает ему перестать «городить вздор», Созий ему возражает: «Всегда на глупости похоже, / Что говорит простой народ. / И с умными речами то же / Всегда выходит у господ» [11, с. 45]. На упрек в трусости, исходящего от Амфитриона, тотчас же следует реплика Созия: «Создала нас – позволю я заметить / Природа разная. Мы все на свой покрой: / Один того и ждет, чтоб где опасность встретить / А я – я дорожу собой» [11, с. 41]. Выпрашивая прощение у Амфитриона за то, что он из-за обеда предпочел его Амфитриону – Юпитеру, Созий проявляет подлинную изобретательность: «Ах, неужели вас не тронет, / Что нам двоим судьба одна? / Мы ею сближены: она *рассозила* меня, вас – *разамфитрионит*» [11, с. 89].

Особого внимания в плане понимания идейно-художественного смысла комедии заслуживает то обстоятельство, что Созий – не только основной носитель комического начала, но и главный выразитель здравого смысла, в чем сказывается безусловный демократизм Мольера. Отводя роль Созия на сцене для себя (именно он и был ее первым исполнителем в театре), Мольер вложил в нее весь блеск своего остроумия, всю силу комического гения, позволившего ему, шутя, осудить и осмеять адюльтер и двойную мораль, характерную для высшей аристократии Франции того времени, и их сомнительное превосходство над простыми людьми, равно как и их притязание на истину.

Вспомним хлесткую реплику Созия в ответ на обвинение Амфитриона в том, что слуга якобы рассказывает ему всякие нелепицы: «Вы – господин, а я – слуга. Что вам угодно, / То правдою и будет. Я молчу» [11, с. 39]. Красноречив и тот факт, что Мольер отдает Созию полное преимущество в его диалогах с Меркурием. Это подтверждается не только тем, что в его уста Мольер вкладывает почти в два раза больше стихов, чем в уста Меркурия, но и тем, что рассудительности Созия Меркурий противопоставляет не столько силу аргументов, сколько силу кулаков.

Показательно, что и финал комедии отдан Созию. Так, десятая, предпоследняя сцена завершается его смелой и дерзкой репликой Меркурию, который, улетая в небо, говорит Созию, что «устал такой постыдный лик носить», на что получает в ответ: «Я не встречал ни разу в жизни / Такого черта меж богов» [11, с. 91]. В последней сцене не менее выразительна его реплика посреди речи Юпитера, который сулит Амфитриону всяческие блага: «Умеет бог богов позолотить пилюлю!» [11, с. 91]. Созий же произносит и заключительный монолог, прерывая военачальника Навкрата, пытающегося выразить восхищение теми благами, которые обещает Амфитриону улетающий на облаке Юпитер. Высказывая свое мнение о неуместности в данном случае восторгов и восхищений за оказанную «Олимпа властелином» честь и все его посулы, Созий завершает комедию поучительной и многозначной сентенцией: «О всем подобном иногда умней не говорить ни слова» [11, с. 92].

Наибольшие изменения в плавтовскую версию мифа вносит Жироду. В своей драматургии он трижды обращался к античным мифам – в пьесах «Троянской войны войны не будет» (1935), «Электра» (1937) и в комедии «Амфитрион-38» (1928), получившей свое название по количеству предшествовавших ей интерпретаций. В своей комедии Жироду пошел по пути соединения комического начала с привнесённым им психологическим и лирико-философским началами, отсутствующими как у Плавта, так и у Мольера.

Комическое начало заявлено уже в первой сцене первого акта (Жироду отказывается от пролога). Действие начинается с изображения прячущихся среди кактусов и терновника Юпитера и Меркурия, которые тайком подсматривают за Алкменой, обнимающейся с мужем. К тому же оно и реализуется за счет божественных персонажей в основном в форме насмешливого юмора.

Это и упомянутая уже сцена подсматривающих из-за кустарника за Алкменой и ее мужем Юпитера и Меркурия; это и не менее смешная пятая сцена первого акта, в которой Юпитер, следуя рекомендациям Меркурия, совершает превращение в человека, добываясь абсолютного с Амфитрионом сходства не только внешнего, но и внутреннего. Нельзя не отметить любопытный момент данного превращения. Как известно, Зевс/Юпитер до Алкмены ни разу не представал перед другими земными избранницами в человеческом облике, предпочитая являться то в виде прекрасного белоснежного лебедя (Леда, родившая от него прекрасную Елену и божественных братьев-близнецов), то в виде золотого дождя (Семела, от которой появился бог виноделия и винопития Вакх/Бахус), то в виде белого красавца быка (Европа, ставшая матерью трех почитаемых мифологических героев – Миноса, Радаманта и Сарпедона) и т.д.

В случае же с Алкменой Юпитер впервые принимает облик человека, что, к его удивлению, требует немалых усилий: надо убрать слишком яркий, нечеловеческий, свет в его глазах; сделать кожу лица морщинистой; урегулировать сердцебиение, ибо, замечает руководящий перевоплощением Меркурий, «с такой частотой сердце колотится только у кошек и собак» [6, с. 171]; да еще и заменить в мозгу «божественные понятия человеческими». И только после того, как Юпитер заявляет, что теперь он верит, что «наша земля плоская, что вода – это просто вода, а воздух – просто воздух, и вообще все в природе устроено как надо – разумно и навечно» и что он впервые ощущает себя «неизмеримо выше богов» [6, с. 172], Меркурий выносит вердикт о том, что теперь Юпитер действительно стал человеком и напутствует его: «Действуйте!» [6, с. 172].

Комичен Юпитер и в сценах, когда после проведенной с Алкменой ночи он долго, настойчиво, но безуспешно пытается добиться от нее признания, что ночь была «божественной», а Алкмена дразнит его, говоря о других, более ярких ночах, и называет сегодняшнюю просто «супружеской», что вызывает у Юпитера-Амфитриона непривычное чувство ревности к подлинному Амфитриону, которым Алкмена явно гордится.

В конечном итоге, Алкмена обезоруживает и очаровывает Юпитера своим абсолютным равнодушием к могуществу богов и их безграничной власти над смертными, о которых он ей пытается рассказать, даже к бессмертию, которое он предлагает ей как гипотетическую возможность. Она покоряет его преданностью своему «дорогому Амфитриону» и своей приверженностью земному бытию, своей нелогичной, с божественной точки зрения, логикой.

Очеловечивание Юпитера под влиянием Алкмены столь велико, что в ответ на замечание Меркурия, что отец богов выходит из комнаты Алкмены без традиционных в подобных случаях «триумфа и славы», а Алкмена даже за порогом продолжает его поучать, Юпитер произносит исполненную пафоса речь о впервые испытанных им чувствах настоящей любви, недоумения («Впервые я сжимал в объятиях смертную женщину, и я не прозрел ее суть и не проник в ее мысли... Так я познал ее...» [6, с. 190]), восторга перед Алкменой: «Алкмена, милая, нежная Алкмена, тверда, как гранит, и все наши законы бессильны перед нею. Уж если есть на свете Прометей, так это как раз она есть в Алкмене – та недоступная, непознаваемая умеренность, что оборачивается человеческой беспредельностью. Жизнь Алкмены – это призма, в которой общее достояние людей и богов – любовь, отвага, страсти – преломляются в истинно человеческие черты: постоянство, нежность, преданность, и перед ними все наше могущество идет прахом. Она единственная женщина, которая мила мне» [6, с. 191].

Мастерство Жироду заключается в умении легко и непринужденно менять образительные модусы, как, например, в этой же сцене, где пафос сменяется лиризмом, а лиризм переходит в легкий юмор, когда расчувствовавшийся Юпитер объявляет Меркурию (именно лично ему!), что сын Алкмены будет его любимейшим сыном, а Меркурий сообщает ему, что «вселенная уже оповещена об этом» [6, с. 191], и не только вселенная, но и «все, у кого есть уши, поставлены в известность о том, что нынче Юпитер удостоит своей любовью Алкмену» [6, с. 192]. Паническая реплика Юпитера на это сообщение («Мы погибли!» [6, с. 192]) в устах всемогущего бога уже сама по себе смешна, но за ней следует череда не менее смешных в своей нелепости предложений Юпитера о том, как избежать огласки, вроде предложения утопить процессию жрецов в море, а девственниц – поразить солнечным ударом.

В юмористическом ключе выдержана основанная на эффекте недоразумения сцена между Алкменой и ее кормилицей Эвклисией (этой сцены нет ни у Плавта, ни у Мольера), пришедшей сообщить радостную весть о том, что Алкмену избрал Юпитер и что вся Греция нынче славит ее и «даже петухи стали кукарекать тоном выше с сегодняшнего дня, так объявили жильцы» [6, с. 196], поэтому она должна достойно встретить его. Алкмена же в течение всей этой беседы остается в полной уверенности, что речь идет об Амфитрионе, которого неизвестно почему кормилица называет Юпитером.

Оригинальны по своему комизму и введенные Жироду сцены встречи Алкмены с Ледой (шестая и седьмая сцены второго акта), в первой из которых Алкмена расспрашивает Леду, что та чувствовала, когда к ней явился Зевс в образе лебедя, а во второй настойчиво уговаривает Леду провести ночь вместо нее с Юпитером и, заручившись ее согласием, направляет к ней в затемненную спальню Амфитриона, будучи абсолютно уверенной, что это Юпитер.

Важную роль играют персонажи Воина и Трубача, введение которых позволило еще больше расширить смысловое пространство комедии за счет сатирического развенчания идеологии героизации войны и покаянного благополучия народа, – аспект, соединивший в себе и актуальный в период написания произведения и вневременной аспекты.

Речь Воина, принесшего весть о войне и прославляющего ее, насыщено саркастическими парадоксами и вступает в резкий диссонанс с миролюбивыми и усыпляющими декларациями, которые каждый вечер зачитывает засыпающим фиванцам Созий по приказу Амфитриона. «Война, – возглашает Воин, – это равенство, это братство, это свобода! Вы, бедняки, голодранцы, с которыми сурово обошлась судьба, – идите, взыщите за нее с врагов... Вас удостоили великой чести – подышать от голода и жажды во имя отчизны, барахтаться в грязи во имя отчизны, дать себя зарезать во имя отчизны, – так кто же осмелится предпочесть столь славной доле покой и сытость в тылу?!... О! Позор миру, который довольствуется смертью одних стариков, больных и увечных, тогда как война косит молодых воинов, достигших расцвета сил и здоровья» [2, с. 158–159].

Следует добавить, что в целом смысловые и ситуативные парадоксы занимают значительное место в общей системе смеховой трансформации мифа в пьесе Жироду, идейно-смысловой доминантой которой является прославление таких ценностных понятий, как любовь, верность, преданность, целомудрие, дружба, а также осмысление философских аспектов бытия в мире. По сути дела, в «Амфитрионе-38» Жироду осуществил жанровый синтез, создав произведение высокого гуманистического пафоса, в котором переплелись элементы комедии, психологической и лирико-философской драмы.

Можно согласиться с суждением Г.Ф. Дроненко, высказанным ею в статье об «Амфитрионе» П. Хакса: «Переосмысление общеизвестного материала происходит в направлении психологизации и его содержательных характеристик, разработки сложной системы поведенческих доминант, актуализации вневременной проблематики, потенциально заложенной в прототексте и сюжетах-образцах» (к последним она относит мольеровского «Амфитриона») [3, с. 98–99]. Однако вряд ли является убедительным ее утверждение, что «основным направлением литературного переосмысления образа Амфитриона» является движение от «пассивной роли рога носца» к «четко выраженному трагическому звучанию» [3, с. 89]. В частности, это противоречит доминирующему модусу комического у Жироду, который не позволяет перерасти в трагизм коллизии любовного треугольника.

Все это позволяет сделать вывод, что Мольер и Жироду создали две оригинальные продуктивные модели смеховой трансформации сакрального мифа (Мольер – в стихах, Жироду – в прозе), расширив при этом смысловую и эстетический диапазон комического.

Литература:

1. Бордонов Ж. Мольер / Пер. с фр. М.: Искусство, 1983. 415 с., 15 л. ил., портр. (Жизнь в искусстве).
2. Гесиод. О происхождении богов (Теогония). Эллинские поэты / в переводах В.В. Вересаева. М.: ГИХЛ, 1963. С. 169–202.
3. Драненко Г.Ф. Аксиологічне переосмислення античного міфу в пьесі П. Хакса «Амфітріон». Наук. вісник Чернігів. ун-ту. Вип. 72. Германська філологія. Зб. наук. Праць. Чернівці: Рута, 2000. С. 89–99.
4. Драненко Г.Ф. Міф про Амфітріона в інтерпретації Жана Жіроду. Франція та Україна. Науково-практичний довід у контексті діалогу національних культур: матеріали V Міжнародної конференції. Дніпропетровськ: Поліграфіст, 1998. Том 1, ч. I. С. 63–66.
5. Драненко Г.Ф. Міф про Амфітріона в мольєрівській інтерпретації. Наук. вісник Чернів. ун-ту. Романська філологія. 1998. Вип. 21. С. 132–136.
6. Жироду Ж. Пьесы / перевод с фр. М.: Искусство, 1981. 648 с.
7. Карельский А. О творчестве Генриха фон Клейста (1777–1811) . Клейст Генрих. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи / Пер. с нем.. Вступит. Ст. А. Карельского. Примеч. А. Левинтона и А. Карельского. М: Худож. Лит.; 1977. С. 3–21.
8. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
9. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М.: Гелиос, 2007. 368 с.
10. Мифы народов мира: В 2 т. Т 1, 2. М.: Советская энциклопедия, 1980.
11. Мольер. Полное собрание сочинений: В 4 т. – Т. 3. М.: Искусство, 1966. 542 с.
12. Плавт. Комедии: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1987. 672 с.
13. Laffont-Bompani. Dictionnaire encyclopedique de la litterature francaise. P.: Robert Laffont, 2007. P. 21, 665–669.
14. Moliere de J.-B. Poquelin Oeuvres completes de Moliere. Cinquieme epoque. 1668–1669 / J.-B. Poquelin de Moliere. Nouvelle ed. par M. Philarete Chasles. P.: Calman Levy, 1868. 362 p.

Анотація

**О. МІХІЛЬОВ. СМІХОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО АМФІТРИОНА:
ПЛАВТ, МОЛЬЄР, ЖАН ЖІРОДУ**

У статті розглядається процес трансформації сакрального міфу про зачаття Зевсом (у римській версії – Юпітером) найбільшого героя античності Геракла. У результаті дослідження встановлено, що в обробці плавтовського сюжету і Мольєр, і Жіроду йдуть шляхом розширення і інтелектуалізації форм і засобів комічного, замінюючи бурлескні форми сміху витонченим гумором, дотепністю, прихованою насмішкою, не уникаючи при цьому і вдоволено-фарсових сцен.

Ключові слова: сакральний міф, десакралізація, сміхова трансформація, гумор, сатира, продуктивна модель.

Аннотация

**А. МИХИЛЕВ. СМЕХОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ:
ПЛАВТ, МОЛЬЕР, ЖАН ЖИРОДУ**

В статье рассматривается процесс трансформации сакрального мифа о зачатии Зевсом (в римской версии – Юпитером) величайшего героя античности Геракла. В результате исследования установлено, что в обработке плавтовского сюжета и Мольер, и Жироду идут по пути расширения и интеллектуализации форм и средств комического, заменяя бурлескные формы смеха утонченным юмором, остроумием, скрытой насмешкой, не избегая при этом и водевильно-фарсовых сцен.

Ключевые слова: сакральнй миф, десакрализация, смеховая трансформация, юмор, сатира, продуктивная модель.

Summary

**A. MIKHILEV. THE LAUGHTER TRANSFORMATION OF THE MYTH ABOUT AMPHITRYON:
PLAUTUS, MOLIÈRE, AND JEAN GIRAUDOUX**

The article deals with the process of transformation of the sacred myth about the impregnation of Hercules, the greatest hero of the antiquity, by Zeus (in the Roman version – by Jupiter). In the result of the study it has been established that in the processing of Plautus' plot both Moliere and Giraudou expand and intellectualize the forms and means of comic, replacing burlesque forms of laughter with subtle humour, wit, hidden ridicule, while avoiding vaudevillian farcical scenes.

Key words: sacral myth, desacralization, laughter transformation, humour, satire, productive model.

*старший преподаватель кафедры
мировой
литературы и культуры имени
проф. О. Мишукова
Херсонского государственного
университета*

ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОВЕСТИ ДЖ. ОЛДРИДЖА «МОЙ БРАТ ТОМ» (статья вторая)

Цель статьи – завершить рассмотрение шекспировских реминисценций в повести Дж. Олдриджа «Мой брат Том» путем сопоставления сюжетов, проблематики и образов-персонажей повести писателя XX века с шекспировской трагедией «Ромео и Джульетта».

Как представляется, сходство главных героев повести Дж. Олдриджа с «шекспировскими Ромео и Джульеттой, вынужденными бороться за свою любовь» [8, с. 381], подтверждается графически: фамилии отцов Тома и Пегги – Квэйлы и Макгиббоны – схожи по своим начальным буквам с фамилиями враждующих родов у В. Шекспира. Да и мать девушки, подобно леди Капулетти, не способна защитить дочь от деспотизма отца: она никогда не позволяет себе перечить воле мужа – Локки Макгиббона.

Отец девушки, не зная о чувствах Тома и Пегги, убеждает юношу в том, что ему с ним «ссориться не из-за чего <...> насчет грехов родителей, так <...> Ты же австралиец, Том, не то что твой старик» [5, с. 44–45]. Напомним, Локки, как и синьору Капулетти, по наблюдению Л. Пинского, «даже нравится сын его врага <...> ведь вся Верона хвалит Ромео...» [6, с. 117].

В семье Макгиббонов, где растут две дочери, как и в семье Капулетти, нет наследника мужского пола. Но Финн Маккуил, сын спившегося бывшего капитана, рано утративший мать, искренне привязан к Локки. Этот юноша, лишенный родительской заботы, видит в отце Пегги своего наставника, обучившего его зарабатывать на боксерском ринге.

Коренной австралиец и католик по вероисповеданию, живя, как и его «патрон», не совсем законным доходом, юный Финн предан Локки и готов во всем отстаивать его интересы. Лишенный волей сложившихся обстоятельств возможности какого-либо иного способа личностной реализации, Финн ищет смысл существования в «разорении» садов «врагов», в провоцировании мальчишеских потасовок, в участии за плату в боях «без правил» на боксерском ринге. Чрезмерная агрессивность сближает этот образ с образом «огненного» Тибальта – племянника леди Капулетти, постоянного инициатора стычек на улицах Вероны. Безответная же влюбленность этого юноши в Пегги позволяет сопоставить его образ и с образом Париса.

Хотя в шекспировской трагедии никто уже не помнит первопричин родовой вражды Монтекки и Капулетти, хор в прологе трижды назовет причины гибели юных влюбленных (their death-mark'd love). Их погубит нежелание и неспособность старшего поколения достичь мира и взаимопонимания – «ancient grudge», «their parents' strife» и «their parents' rage», т. е. давняя злоба, распря/вражда предков, гнев/ярость родителей.

В отличие от шекспировской трагедии, автор повести «Мой брат Том» довольно развернуто поясняет причины вражды отцов Тома и Пегги: адвокат Квэйл для всех местных обитателей – надменный чужак-протестант, хоть и прибывший давно из Англии; догматик, навязывающий им, коренным австралийцам, католикам, свои нравственные и юридические законы. Автор убеждает, что все участники событий невольно становятся заложниками своего происхождения: в Австралии, где «традиция власти (англичане) столкнулась с традицией крестьянских бунтов (австралийцы)», адвокат Квэйл является для жителей Сент-Хэлена «одним из тех, кто <...> правил когда-то поселениями ссыльнокопаторжных». А Локки олицетворяет собой «свободного человека <...> не пожелавшего вновь подчиниться порядкам, на которых настаивали его правители» [5, с. 79].

Для страстного приверженца Реформации адвоката Квэйла все католики – «стяжатели, обманщики, люди без стыда и совести» [5, с. 4]. Из всех горожан особую неприязнь он испытывает к всеобщему любимцу городка Локки Макгиббону, нанесшему ему за два года до описанных событий личное оскорбление своей непристойной выходкой на карнавале. Для адвоката Квэйла «отвратительная комбинация» «австралиец - католик» в данном случае усугубляется еще и тем, что Локки, «любитель крепких напитков и азартных игр», был «просто воплощением кромешного зла» [5, с. 5]. Личная вражда между Макгиббоном и Квэйлом резко обостряется из-за решения адвоката представлять в суде интересы страховой компании, обвиняющей Локки в преднамеренном поджоге собственного дома.

Примечательно, что, сравнивая трагедию В. Шекспира с новеллами М. Банделло и А. Брука про влюбленных веронцев, Н. Берковский отметит как существенное отличие текста драматурга от его предшественников масштаб художественного воплощения заимствованного конфликта. Так, в трагедии Шекспира «картина сразу же поставлена на широкое основание. С первой же сцены зрителя вводят в публичную жизнь города Вероны. У Шекспира мир и кругозор существуют раньше лиц, очутившихся в центре фабулы <...> Город Верона живет и волнуется, не думая о будущих веронских любовниках <...> Мир прежде людей, историческое бытие прежде отдельных лиц – такова поэтика Шекспира <...> трагедия требует мощи и примата мира всеобщего и объективного» [3, с. 12]. В свою очередь, А. Аникст также настаивает на том, что произведение «Ромео и Джульетта» «социально

в своей основе. Трагедия Ромео и Джульетты возникла на почве столкновения двух жизненных укладов и двух разных систем морали» [1].

Распря семей Монтекки и Капулетти изображается в трагедии как уже «пережиток, инерция прошлого. Против нее закон, городские власти, горожане», которым эта «старая ... вражда порядком надоела» [6, с. 117]. Субстанциональный конфликт повести объясняется тем, что «чуть ли не с рождения вколачивалось в них [молодежь Сент-Хэлена] то, что стало потом основой их распри, и если бы ... еще были в обычае дуэли или борьба гладиаторов, только смерть могла бы положить этой распре конец» [5, с. 55].

Своеобразным аналогом городской площади в Вероне – места кровопролитных столкновений в трагедии «Ромео и Джульетта» – в повести Дж. Олдриджа является Собачий остров. Это излюбленное место отдыха юных горожан Сент-Хэлена и частых мальчишеских «полушуточных-полусерьезных потасовок», в которых «с каждой стороны <...> дралось с десятков ребят, не брезговавших ничем, чтобы одержать верх» [5, с. 12].

Во всех этих обычно невинных столкновениях, чаще всего коварно провоцируемых Финном, противниками Тома и его приятелей выступают «Финн Маккуил <...> и его дружки <...> все католики, но никто еще пока не враг» [5, с. 12]. Однако именно «в этом размежевании находила себе выход постоянно подавляемая рознь...» [5, с. 49]. Принцип моментального образования мальчишеских группировок почти средневековый – это принадлежность к религиозной конфессии: католики – с одной стороны, протестанты – с другой.

В отличие от шекспировской трагедии, противостоящие молодежи Сент-Хэлена обходятся поначалу как будто без кровавых жертв. Однако оно постоянно множит злобу, ненависть, новые столкновения. Так, в ответ на появление на дверях конторы адвоката Квэйла «объявления о том, что людей, неспособных правильно выговаривать английские слова <...> просят за советом не обращаться» [5, с. 3–4], будут оборваны «все английские розы в ... садике» Квэйлов. Эта «шалость», по-видимому, Финна озлобит даже мать Тома, «женщину кроткую и, в отличие от отца, совершенно не склонную ненавидеть, морализировать и сражаться» [5, с. 4]. «Озлобление» на миг кроткой миссис Квэйл в данном случае весьма отдаленно соотносится с той вспышкой ненависти к Ромео, которая охватит после трагической гибели единственного племянника леди Капулетти, довольно безучастную до этого момента к родовой вражде.

Судьба сорванных позже плодов апельсина вызывает более страшные ассоциации: «В понедельник утром мы обнаружили, что все двадцать апельсиновых деревьев в нашем саду <...> обобраны дочиста, зато на каждом зубце садовой ограды торчит по апельсину. <...> Прошлый раз пострадали от людской злобы мамыны розы, теперь настала очередь апельсиновых деревьев отца» [5, с. 45]. Насаженные в порыве ревности Финном Маккуилом на зубцы забора плоды апельсинов напоминают собой своеобразные жертвы – головы поверженных врагов.

Довольно подробное описание последствий «ночных набегов» на сад адвоката, сад-рай Квэйлов, предмет забот отца и матери Тома, позволяет ощутить всю горечь гибели нежной и беззащитной красоты. Ее уничтожает омерзительная и бесплодная людская злоба. Но подобное варварство – недобрые «плоды» снобизма и принципиального неприятия хозяином сада местных нравов.

Роза, являясь полисемантическим символом, олицетворяет красоту и изящество, блаженство и любовь, пролитую кровь и мучение, смерть и возрождение [7]. Показательно, что шекспировская Джульетта, размышляя впервые о возлюбленном лунной ночью в саду, сравнивает его именно с розой: «Что значит имя? Роза пахнет розой, / Хоть розой назови ее, хоть нет. / Ромео под любым названием был бы / Тем верхом совершенств, какой он есть» [9, с. 53].

Плод апельсина, символизирующий плодородие, великолепие, любовь, ассоциируется с «яблоками Гесперид» [7], с плодами дерева, растущего «в чудесном саду, подаренном Геей Гере в день ее свадьбы», с «плодами вечной юности и бессмертия» [4, с. 328]. Введение в текст названных символов существенно углубляет ведущую сюжетную линию повести – историю о столкновении чистой и беззащитной любви Пегги и Тома и их отцов. Показательно совпадение дня недели, в который происходит расправа с апельсиновыми плодами и первые признания в любви шекспировских Ромео и Джульетты при свете луны в саду Капулетти, – ночь с воскресенья на понедельник.

Существенным отличием от шекспировского претекста является то, что тайна Пегги и Тома вскоре откроется. И если большинству жителей Сент-Хэлена чувство, охватившее девушку и юношу, представлялось только трагической иронией судьбы, то их отцы воспримут подобное как откровенное предательство. Адвокат Квэйл, дорожащий своей незапятнанной репутацией, возмущен неосмотрительностью сына: общение помощника адвоката ответчика с дочерью Локки трактуется его недоброжелателями как хитрость, попытка сговориться с истцом в обход правосудия.

Маккуил расправляется с апельсинами Квэйлов не из ненависти, а из ревности. Герой исполнен не столько слепой злобы, сколько зависти к счастливому сопернику, у которого есть дом, сад, семья, любовь – все те ценности, которые неведомы ему самому. «Заблудившийся парень», связывая, возможно, надежды на собственный дом и семью именно с Пегги, смутно догадывался, что преимущество Тома заключается в той «нравственной силе, которая <...> оставалась чуждой отщепенцу-одиночке» [5, с. 60]. Именно это нравственное преимущество соперника и приведет впоследствии к окончательному моральному поражению Финна.

Нелепая смерть Доби-нырялы, выходца из семьи коренных австралийцев, католика по вероисповеданию, отдаленно напоминает бессмысленную гибель друга Ромео – кровавой жертвы противостояния враждующих кланов Вероны. На первый взгляд этот юноша, находящийся, несмотря на свое происхождение и религиозные взгляды, в довольно дружеских отношениях с Томом, вовсе не схож с задирой и блистательным острословом Меркуцио. Однако, как и герой В. Шекспира, он способен противостоять «роли, которую мог ... ему продиктовать старый жизненный строй», и пренебречь «всякой принадлежностью человека к силам, вне его и над ним стоящим» [3, с. 14].

Нешуточны для Доби последствия шуточных потасовок мальчишек на Собачьем острове. В тот день, когда чуть не погибнет Пегги, юноша случайно ломает руку, из-за чего утратит работу – единственный источник средств существования всей его семьи. Лучший ныряльщик, удачно совершивший даже со сломанной рукой ради заработка головокружительный прыжок с высоченного моста на глазах всего города, Доби-ныряла погибнет по воле случая в водах Муррея во время очередной потасовки на Собачьем острове, коварно спровоцированной Маккуилом.

И хотя со дна реки тело Доби поднимет на поверхность Том и он же отчаянно будет пытаться вернуть приятеля к жизни, именно он считается виновником преждевременной гибели юноши. Логика обвинителей проста: «протестант Том являлся естественным противником» [5, с. 51] католика, поэтому в смерти Доби может быть виноват только Том. Сам же Доби, который гибнет, как и Меркуцио, по меткому замечанию Н. Берковского, «глупой смертью ради фетишей, чуждых ему, ради чьих-то ... счетов» [3, с. 15], в отличие от героя В. Шекспира, не имеет возможности это осознать.

Том, как и Ромео, чувствующий косвенную вину за гибель друга, страдает и по поводу нелепой смерти Доби, и из-за несправедливого обвинения его в гибели приятеля. Сдерживая все свои эмоции, как и Ромео во время словесной перепалки с Тибальтом, юноша пытается выразить соболезнование родителям католика-приятеля, объяснить им свою непричастность к его смерти. Но все его усилия наталкиваются на глухое неприятие убитых горем родителей Доби и на откровенную враждебность со стороны Финна. Ему не дадут возможности даже присутствовать на отпевании приятеля в католическом храме.

Гибель Доби, не являющегося ни родственником Макгиббона, ни его приспешником, сопоставима со смертью не только Меркуцио, но и Тибальта, с тем моментом в трагедии В. Шекспира, который, по определению А. Аникста, является «поворотным моментом в действии» [2, с. 57] трагедии В. Шекспира. Сравнивая могилу Доби с глубокой пропастью, вдруг «заявившей» между влюбленными, которым до этого «много уже пришлось преозмочь и в самих себе, и в окружавшем их мире», автор повести убеждает, что последствия случившегося, как и в трагедии, непоправимы: «... этой преграды им с Томом не одолеть» [5, с. 52].

Том и Пегги, в отличие от шекспировских героев, уже оба достигшие к началу описанных событий семнадцатилетнего возраста, оказываются непосредственно втянутыми в противостояние своих отцов только после возбуждения судебного разбирательства о преднамеренном поджоге. Зная друг друга еще до пожара, с момента начала проведения следственных действий они представляют интересы враждующих сторон: Том как помощник адвоката обследует пепелище в поисках следов преступления, а Пегги как представительница обвиняемого дразнит юношу и осыпает его ругательствами.

Всепоглощающая любовь охватит их внезапно: Том во время очередной стычки местной молодежи на Собачьем острове спасет жизнь Пегги, случайно захлебнувшейся в водах Муррея. В одно мгновение с героев повести слетают маски: они, как Ромео и Джульетта, разглядевшие друг друга в шумной толпе на балу-маскараде, впервые «новому увидят друг друга» [5, с. 12].

Все мысли девушки отныне заняты только Томом. А юношу часто видят по вечерам «возле дома ... где ... поселились Макгиббоны <...> Том ждал <...> ту Пегги, которую он впервые увидел несколько дней назад» [5, с. 13]. Эти двое «инстинктивно старались отгородиться от ненависти <...> грозившей разлучить их, наивно веря в возможность защитить свой крошечный тайный мирок от внешних враждебных сил ...» [5, с. 23]. Однако если все «сцены ... свидания Ромео с Джульеттой находятся под неслабеющим влиянием ночного пейзажа» [3, с. 24], то в повести они происходят и днем, и вечером, и на празднике, и на вокзале, и в суде.

В отличие от героев трагедии В. Шекспира, чувства которых, как подчеркивает А. Аникст, «от начала и до конца гармоничны», между которыми «нет никакого разлада» [1], герои повести Дж. Олдриджа вынуждены постоянно преодолевать многочисленные сложнейшие внутренние противоречия. Решая эти конфликты самостоятельно, юноша и девушка порой поступают по-детски.

Истинная католичка Пегги лукавит во время исповеди, утверждая, что влюблена в Финна-католика: девушка меньше боится солгать святому отцу, чем признаться в своей любви к протестанту или вовсе промолчать о встречах с ним. Она также дает Богу обет, что не позволит любимому прикоснуться к ее телу в недозволенных местах, а Тот за это простит ей любовь к протестанту, еще и отрешившись от веры в Него. Юноша, постигающий азы учения Маркса, после длительной и мучительной внутренней борьбы осмелится отречься от веры в Бога и открыто заявить отцу об отказе посещать религиозные службы.

Сложно разрешаются и межличностные, довольно острые конфликты между Томом и Пегги. Длительный разлад между ними происходит, в частности, из-за неверия Тома в Бога: «... примирение им далось нелегко. Она ни за что не хотела уступить Тому, а Том ей просто не мог уступить, потому что для него речь шла тут о чем-то, что больше жизни» [5, с. 32].

Своеобразным «отцом Лоренцо» в повести Дж. Олдриджа изображается старый железнодорожник Ганс Крайзер. Духовный наставник юноши, марксист и антифашист, одинаково ненавистный и отцу юноши, и Локки, и искренне любящей Тома Пегги. Их объединяет неприятие взглядов немца-чужака. А главный герой стремится к общению с наставником вовсе не для того, чтобы доверить ему свою сердечную тайну, а потому, что надеется узнать от него, «что есть зло и что есть добро в современном мире» [5, с. 12], научиться у него «спасать наш окаянный мир» [5, с. 9].

Пегги способна на такие же дерзкие и решительные поступки, как и шекспировская Джульетта. Она бросается с кулаками на Финна, защищая любимого, на глазах у всего города открыто проявляет свою благосклонность

к Тому, дважды через окно сбегает из дому на встречу с юношей, не побоявшись угроз отца, а позже сможет даже вырваться из монастырских стен для того, чтобы попасть на фронт, отыскать там Тома. Тем тяжелее Тому будет перенести предательство любимой: дерзкая бунтарка окажется, подобно Офелии, покорной дочерью своего отца. Ведь именно она, совершив поджог собственного дома по указанию Локки, утаит правду от возлюбленного. Публичное разоблачение «преступницы» на суде отцом, адвокатом Квэйлом, причиняет юноше двойное страдание. Но даже в этой ситуации Том находит силы поддержать Пегги и обнять ее на глазах всего города и отцов.

Потрясенный этими событиями, Том, словно Ромео в начале трагедии, уходит из дома, пытаясь обрести внутреннюю гармонию в природе. Именно сюда, в буш, словно преданный Ромео Бальтазар, поспешит Кит, чтоб сообщить об отправке Пегги в монастырь. Том с тоской всматривается в ленту поезда, увозящего девушку в монастырь и в чем-то схожего с рекой, уносящей Офелию навсегда от мирской суеты. В данном эпизоде усматривается шекспировская реминисценция: разочарованный предательством любимой Гамлет с сарказмом посоветует Офелии уйти в монастырь, чтоб «не плодить грешников». К уходу в монастырь готовилась и мнимая «возлюбленная» Ромео – Розалина. Пегги же в это время, по ее собственному признанию, «тогда все глаза выплакала» [5, с. 76], как и Джульетта из-за разлуки с Ромео, изгнанного в Мантую, не подозревая еще, что ее разлука с любимым вечно из-за его преждевременной гибели.

После разоблачения Пегги-поджигательницы рассказчик сообщит, что в один из дней, когда они с братом, «молча шагали по <...> асфальту дороги, ведущей к кладбищу, он <...> понял, что для Тома с его душевной прямой <...> Пегги уже умерла» [5 с. 74]. Этот эпизод невольно перекликается с эпизодом в трагедии «Гамлет», в котором принц, покинув корабль пиратов и направляясь во дворец, случайно окажется на кладбище в момент погребения Офелии, где ему предстоит проститься с ней навсегда.

Однако в «мнимости» смерти Пегги, всю жизнь трепетно хранящей память и верность первой любви, убеждает следующая шекспировская реминисценция: «Он похоронил Пегги так прочно, как если бы она уже лежала в земле недалеко от Доби-Ныряль» [5, с. 73]. Рядом с Тибальтом в склепе будет лежать спящая необычным сном Джульетта, ждущая прихода за ней Ромео. Но после «утраты» доверия к возлюбленной в Томе «умирает» и Ромео: он не спешит к возлюбленной «в склеп», а словно Гамлет, предприняв попытку исправить мир, погибает на войне.

Пережив «расправу, которую учинили над Томом и Пегги ... город, и ... семьи, и ... злоба, и ... тупой фанатизм» [5, с.71], юноша и девушка расстанутся навсегда. Но разлучит их навеки не вражда родителей, а война. А Пегги, спустя годы, заявит своему будущему супругу перед венчанием, что для него она готова быть «Мэри», «Эйлин» (при крещении католичка получила не одно имя), так как «Пегги» отныне не существует ни для кого. Так девушка заявляет о «смерти» бывлой Пегги, юной, хранящей верность своей первой любви и возлюбленному Тому.

В финале повести «распря между Квэйлами и Макгиббонами <...> приходит к концу» [5, с. 80]: обвенчавшиеся в годы войны вдали от родины в католическом храме Кит Квэйл и Эйлин будут приняты как члены семьи родителями супругов. Однако ни старики Квэйлы, ни Макгиббоны никогда не увидят своих внуков: Кит и Эйлин предпочтут растить сына и дочь подальше от Сент-Хэлена и Австралии с их пережитками прошлого (герои Шекспира вовсе лишаются возможности увидеть продолжение своих родов).

Однако любящим друг друга Киту и Эйлин довелось преодолеть в процессе становления своей семьи многочисленные «моральные стычки, самозабвенные и яростные, нерасторжимо связанные со сложным колоритом мировых судеб» [5, с. 78]. И эти столкновения, по признанию рассказчика, «были не случайны и в какой-то мере заложены в самом происхождении каждого» из супругов [5, с. 78].

Таким образом, шекспировские реминисценции позволяют Дж. Олдриджу показать, как сложен жизненный путь того, кто решается превозмочь вражду в поисках способов понимания и принятия другого. Как и великий драматург, он утверждает, что на подобном пути «человек может найти собственную личность только через другого» [3, с. 22], обретая силы исключительно в любви.

Литература:

1. Аникст А.А. Творчество Шекспира. Москва: Худож. лит., 1963. 616 с. URL: <http://dub-lib.giich.ru/romany/tvorchestvo-shekspira-a-anikst.htm>.
2. Аникст А.А. Шекспир: Ремесло драматурга. Москва: Сов. писатель, 1974. 607 с.
3. Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта», трагедия В. Шекспира. Берковский Н.Я. Литература и театр: статьи разных лет. Москва: Искусство, 1969. С. 11–47.
4. Немировский А.И. Мифы и легенды народов мира. Москва: Литература, Мир книги, 2004. Т. 1: Древняя Греция. 496 с.
5. Олдридж Дж. Мой брат Том. Олдридж Дж. Избранное. Харьков: Вища школа, 1985. URL: <http://oldridzh-dzhejms.myviv.ru/cont/brothtom/html>.
6. Пинский Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. Москва: Худож. лит., 1971. 605 с.
7. Тресиддер Дж. Словарь символов. URL: <http://www.rulit.me/books/slovar-simvolov-read-113027-4.html>.
8. Чирков А.С. Сын нынешнего века. Олдридж Дж. Последний дюйм. Киев: Рад. шк., 1989. С. 380–383.
9. Шекспир В. Трагедии. Сонеты. Москва: Худож лит., 1968. 791 с.

Анотація

**I. СОЛОВЦОВА. ШЕКСПІРІВСЬКІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В ПОВІСТІ ДЖ. ОЛДРІДЖА
«МІЙ БРАТ ТОМ» (СТАТТЯ ДРУГА)**

У статті завершується розгляд шекспірівських ремінісценцій у творі «Мій брат Том» на сюжетно-композиційному, проблемно-тематичному та образному рівнях. Автор доходить висновку, що численні шекспірівські ремінісценції з «Ромео та Джульєтти» дають Дж. Олдріджу змогу більш переконливо розкрити безплідність непримиренних конфліктів і водночас довести можливість їх подолання.

Ключові слова: ремінісценції, трагедія, розбрат, кохання, смерть.

Аннотация

**И. СОЛОВЦОВА. ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОВЕСТИ ДЖ. ОЛДРИДЖА
«МОЙ БРАТ ТОМ» (СТАТЬЯ ВТОРАЯ)**

В статье завершается рассмотрение шекспировских реминисценций в произведении «Мой брат Том» на сюжетно-композиционном, проблемно-тематическом и образном уровнях. Автор приходит к выводу, что многочисленные шекспировские реминисценции из «Ромео та Джульетты» позволяют Дж. Олдриджу более убедительно раскрыть всю бесплодность непримиримых конфликтов, а также доказать возможность их преодоления.

Ключевые слова: реминисценции, трагедия, распря, любовь, смерть.

Summary

**I. SOLOVTSOVA. SHAKESPEARE'S REMINISCENCES IN THE STORY
"MY BROTHER TOM" BY J. ALDRIDGE. ARTICLE 2.**

The article concludes the consideration of Shakespeare's reminiscences in the work "My Brother Tom" on the plot-composition, problem-thematic and imaginative levels. The author comes to the conclusion that numerous Shakespeare's reminiscences from "Romeo and Juliet" allow J. Aldridge to reveal more convincingly the futility of irreconcilable conflicts and prove the possibility of their overcoming.

Key words: reminiscences, tragedy, strife, love, death.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри
англійської філології
Прикарпатського національного
університету
імені Василя Стефаника

студентка факультету
іноземних мов
Прикарпатського національного
університету
імені Василя Стефаника

РОЛЬ ПРИЙОМУ КОНТРАСТУ В РОМАНІ ДЖ.Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ»

Джером Девід Селінджер – видатний американський письменник ХХ століття. Єдиний роман і тринадцять оповідань, які він написав, зробили його всесвітньо відомим. Незважаючи на те що з 1959 року й до дня його смерті у 2010 році не з'явилося ні одного нового твору письменника, той невеликий спадок, який він залишив, продовжує підтримувати інтерес до нього й серед читачів, і серед дослідників. Роман «Над прірвою у житті» й забороняли, і рекомендували для вивчення в коледжах, але незмінним залишався той факт, що він постійно перевидавався і що ним захоплювалися в різних країнах. Неоднозначними були й оцінки, які давалися роману.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що творчість Дж.Д. Селінджера досліджувалася як вітчизняними, так і зарубіжними літературознавцями (Ю. Покальчук, Р. Козленко, А. Гаврилюк, Н. Ільїнська, Ф. Гвінн, Дж. Блотнер, І. Френч, Г. Гренвальд, Дж. Міллер). Але увага приділялася в основному тематиці, проблематиці, жанровим особливостям, символіці та мові роману. Сучасні дослідження характеризуються підвищеною цікавістю передусім до образів роману, його жанру й типу головного героя. Праці Х. Таранкової присвячені дослідженню предметних образів роману, які мають певне символічне значення й характеру зв'язку цих образів із внутрішнім світом героїв [4]. Н. Шалімова розглядає роман «Над прірвою у житті» як роман-виховання [7]. Л. Козубенко порушує проблему екзистенції героя, який увібрив у себе одну з найсуттєвіших, суперечливих сторін американської свідомості, американського духу – індивідуалістичне бунтарство [2]. Варто зауважити, що оригінальність стилю роману залишає можливості для подальшого дослідження. З погляду функціонування в ньому прийому контрасту роман не розглядався.

У літературознавчій енциклопедії подається таке визначення контрасту: контраст (*франц.* “*contraste*” протилежність) – різко окреслена протилежність у рисах характеру, властивостях предметів чи явищ, що використовується як композиційно-стилістичний прийом. Основою контрасту є антитетичний принцип [3, с. 519]. На думку І. Франка, цей прийом є одним із наймогутніших способів поетичного малювання [6, с. 14]. За визначенням Н. Грині, термін «контраст» є складним, багатоаспектним міждисциплінарним поняттям [1, с. 86]. Контраст як виразальне протиставлення реалізується саме через протилежність ознак, де в порівняно завершеному висловлюванні автор чинить сильний художній вплив на читача [1, с. 87].

Метою дослідження є аналіз роману Дж.Д. Селінджера з погляду функціонування в ньому прийому контрасту як літературного прийому, майстерно застосованого американським письменником. Актуальність дослідження полягає в тому, що аналіз роману в обраному ракурсі відсутній. Відповідно до мети, поставлено такі завдання:

- дослідити структуру й проблематику роману;
- продемонструвати специфіку використання прийому контрасту Дж.Д. Селінджером;
- визначити роль прийому контрасту в цьому творі.

Роман «Над прірвою у житті» побудований на контрасті між головним героєм Голденом Колфілдом і його оточенням, його однолітками, а також на контрасті між світом дорослих і світом дітей. Більше того сам образ головного героя є за своєю природою контрастним, контрастними є його прагнення. На перший погляд здається незрозумілим і навіть дивним, чому підліток із досить заможної сім'ї, який учиться в елітній закритій школі для багатіїв, може мати те, про що інші тільки мріють, впадає у відчай, у депресію, заглиблюється в самоаналіз і психоаналіз, ставить перед собою питання: як жити?

Образ головного героя є контрастним щодо його власної сім'ї. Голден засуджує старшого брата, який спокусився на славу і гроші: «Now he's out in Hollywood, D.B., being a prostitute» [10]. Він іронічно характеризує спосіб життя свого батька-юриста: «... if you're a lawyer. All you do is make a lot of dough and play golf and play bridge and buy cars and drink Martinis and look like a hot-shot» [10]. Батько хоче бачити Голдена в майбутньому студентом престижного навчального закладу, наприклад, Єльського або Принстонського університету, проте сам юнак навіть припускає не хоче такої можливості: «... I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was dying, for God's sake» [10]. Контрастне зображення життєвої позиції Голдена і його сім'ї ставить у романі проблему батьків і дітей.

У творі наявні два конфлікти: зовнішній і внутрішній, обидва є психологічними й обидва розкриваються за допомогою прийому контрасту. «Внутрішній конфлікт головного героя Голдена Колфілда – це конфлікт між прагненням бути дорослим і відразом до стилю життя дорослих» [5, с. 28]. Зовнішній конфлікт – це конфлікт Голдена із середовищем. Погляди головного героя на світ різко відрізняються від поглядів на світ, характерних для його середовища. Голден – нонконформіст, практично все, що сприймається його оточенням як норма, йому виглядає фальшивим і викликає в нього бурхливу, майже хворобливу реакцію. Зневага й огида до середовища, що його оточує, проявляється насамперед у конфлікті юнака зі школою. Голден прагне свободи, самовираження, можливості бути не таким, як усі, займатися тим, що цікаво йому. У школі ж натомість усе по-іншому. Типовими речами для більшості американських шкіл є акцент на значенні спорту й клубів за інтересами або братств. Спортсмени і члени таких братств традиційно викликають повагу й захоплення. Голден сприймає це вкрай скептично. На самому початку твору ми бачимо, що тоді, як уся школа йде на футбольний матч, він прямує на Томсенову гірку, звідки спостерігає за всім цим дійством. Для головного героя чуже та незрозуміле таке схиблення на футболі й на спорті загалом, він це висміює. Він не сприймає надання такої великої ролі перемогам і поразкам: «... you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win» [10].

Не сприймає Голден і типового для американського суспільства перенесення правил спортивної гри на життя, поділу людей на переможців і лузерів, застосування спортивних термінів до життєвих ситуацій. Його шкільний учитель містер Спенсер каже йому, що життя – це гра. Проте Голден не може збагнути, чому люди так легко й бездумно переносять правила спортивної гри на життя, для нього життя не така однозначна річ, як спортивна гра. Він уважає, що життя набагато глибше й складніше. Голден стверджує, що коли людина потрапляє в команду спритніших і дужчих, тоді можна й пограти, але коли вона в команді слабших, то про ніяку гру й мови бути не може, оскільки людина тоді в будь-якому випадку приречена на поразку, навіть якщо вона сильний гравець [10]. Більше ніж іронічним є ставлення Голдена й до братств: тоді як кожен хлопець у школі хоче приєднатися до одного з них, він їх засуджує, оскільки вони є доступними не для всіх, приймають туди враховуючи не стільки інтереси і здібності, скільки соціальне становище й зовнішність. Наприклад, Еклі не хотіли приймати до товариства тільки через те, що в нього були вугрі. Голдена здивував цей критерій відбору, який здійснювався не за розумовими здібностями. Ще більшим стало його неприйняття цього явища, коли він вступив в одне з таких товариств. Розповідаючи про це Фібі, він заявляє: «I don't even feel like talking about it» [10].

Голден не сприймає стандартизації – явища, типового для США 50-х років. Він обурюється атмосферою на уроках усного мовлення, на яких хлопців змушували виступати, чітко дотримуючись певної теми, і ніякі відхилення від теми, навіть ті, які сприяли її більш глибокому висвітленню, не допускалися. Коли Стредлейтер попросив Голдена написати йому твір-опис кімнати або місцевості, він уважає це надто банальним та описує бейсбольну рукавицю свого померлого брата Аллі. Голден постійно прагне самовираження, але оточення цього не розуміє. Стредлейтер ображається на нього, каже, що він його підвів, оскільки знає, що хорошу оцінку можна отримати тільки за стандартний твір.

Голден осуджує директора школи Елктон-хілл, який ставиться до людей відповідно до їхнього матеріального стану й зовнішнього вигляду. Коли чийсь батьки недостатньо гарно виглядали або ж були бідніше за інших одягнені, він тільки мимохідь із ними вітався й навіть не бажав заводити розмову. Аналізуючи поведінку директора, Голден заявляє: «I can't stand that stuff» [10]. Контраст між Голденом і його шкільними товаришами проявляється навіть у буденних побутових ситуаціях. Під час навчання в Елктон-хіллі він мешкав в одній кімнаті з хлопцем на ім'я Дік Слегл, який був не такий багатий, як інші хлопці в школі. Голден соромився того, що його валізи дорожчі, ніж Дікові, і ховав їх, щоб хлопець не почувався обділеним. Дік же витягав Голдену валізи з шафи та намагався видати їх за свої. Головний герой не може зрозуміти такої поведінки юнака, для нього такі речі не мають ніякого значення.

Контрастно змальовано й ставлення до дівчат Голдена і його сусіда по кімнаті Стредлейтера. Стредлейтер упевнений у собі, настирливий, він не переймається почуттями та емоціями своєї супутниці, для нього це не важливо, для нього дівчина – це іграшка. Саме через це Голден хвилюється, коли Стредлейтер іде на побачення із Джейн: «If you knew Stradlater, you'd have been worried, too... He was unscrupulous. He really was» [10]. Голден натомість поводить себе з представницями протилежної статі сором'язливо, невпевнено, дещо подитячому. «The trouble is, I get to feeling sorry for them» [10]. Голден бачить, що прагнення практично всіх його однолітків є стандартними – це робота, яка може принести багато грошей, власний будинок, машина: «... making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies ...» [10]; «... study so that you can learn enough to be smart enough to be able to buy a goddam Cadillac some day...» [10]. Це мрія майже кожного американця, це стандартне уявлення про щасливе життя, яке особливо активно популяризувалося фільмами в 50-ті роки, різко контрастує з тою американською мрією про свободу, рівність і щастя для всіх, яка була записана в Декларації про незалежність. Колись висока американська мрія звелася в 50-ті роки до банального споживання, до егоїстичного прагнення комфорту й стандартних матеріальних благ. Тоді як його однолітки мріють про престижну роботу, про певний статус у житті, Голден уявляє, як колись стане автозаправником. Свій майбутній будинок він бачить не так, як його однолітки: «I'd have this rule that nobody could do anything phony when they visited me. If anybody tried to do anything phony, they couldn't stay» [10].

Контраст між прагненнями героя створює внутрішній конфлікт Голдена. З одного боку, він прагне стати дорослим, а з іншого боку, він не бажає стати одним із представників світу дорослих, у якому панує фальш і лицемірство. Ці контрастні прагнення роблять внутрішній конфлікт нерозв'язним, що призводить до нервового зриву Голдена. Про певне прагнення хлопця стати дорослим свідчить його неодноразове вихвалання своїм чубом із сивиною, його демонстративне вживання спиртних напоїв, те, що він викурює величезну кількість сигарет, замовляє собі в номер повію. Голден постійно створює ситуації, у яких не повинен був би опинитися підліток. Водночас світ дорослих відлякує та відштовхує його своєю нещирістю, стандартністю і дріб'язковістю. Тому Голден тепло відгукується тільки про тих людей, хто або ще не ввійшов у світ дорослих (наприклад, його сестричка Фібі), або вийшов із нього (черниці, яких він зустрів у буфеті на вокзалі), або тих, хто не встиг увійти у світ дорослих (його брат Алі, який помер; однокласник Джеймс Касл, який покінчив життя самогубством, викинувшись із вікна, але не зламався, не піддався однокласникам, які його принижували, не став конформістом).

У творі порушується проблема свободи особистості. 50-ті роки в Америці – це період маккартизму, період, коли обмежувалася свобода слова, існувала цензура, нав'язувалися певні стандарти й цінності. Усе, що робить і говорить Голден, становить контраст цим тенденціям. Колфілд постійно поводить себе не так, як усі. Наприклад, одягаючи свою червону мисливську шапку задом наперед, він кидає виклик своїм одноліткам, суспільству. Голден не розділяє захоплення своїх однолітків і суспільства загалом кіно й театром. Його враження від цих видів мистецтва становить контраст ставленню, характерному для його оточення, кіно й театр його дратують: «The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding» [10]. Хлопець не бажає жити за стандартами, в школі він хоче вчити тільки ті предмети, які його цікавлять.

Центральною проблемою роману є проблема вибору. Голден увесь час вагається, жити в суспільстві чи вийти з нього. Небажання жити в сповненому брехні та фальші дорослому світі породжує в образі Голдена ідею ескейпізму. Він неодноразово задумується про втечу: «... then I'd start hitchhiking my way out West... and in a few days I'd be somewhere out West where it was very pretty and sunny and where nobody'd know me and I'd get a job...» [10]. Це його прагнення усамітнення, простої роботи, простого життя контрастує з прагненням успіху в соціумі, який характеризує майже всіх, хто його оточує, яке нав'язується засобами пропаганди, кіно, школою та батьками.

Увесь час блукаючи Нью-Йорком, Голден прагне від людей тільки одного – розуміння. Він почувується страшенно самотнім у цьому величезному місті. Тоді як оточуючі спілкуються, веселяться, насолоджуються музикою, кіно, театром, Голден почувується чужим, зайвим у цьому світі. «New York's terrible when somebody laughs on the street very late at night. You can hear it for miles. It makes you feel so lone-some and depressed...» [10]. Він увесь час збирається подзвонити Джейн Галлахер, але ніяк не може наважитися, постійно намагається з кимось поговорити: з дівчатами в барі, які його просто ігнорують, із водієм таксі, якого він доводить до сказу своїми випитуваннями про качок із Центрального парку. Голдена протягом усього твору цікавить питання, куди діваються качки взимку, і це становить контраст стандартним зацікавленням, характерним для його оточення. Він почувується так незатишно, як качки взимку, і теж хотів би кудись подітися, сховатися від світу. Цей мотив ескейпізму є контрастним щодо типово американського прагнення самоствердження через успіх.

Контрастні зміни спостерігаються в психологічному стані Голдена в певних ситуаціях. Наприклад, коли до нього в номер мала прийти повія, перед зустріччю з нею він хвилювався, сподівався отримати якийсь досвід, уважав, що це буде корисним, і почувався впевненим у своєму рішенні й дорослим: «I figured if she was a prostitute and all, I could get in some practice on her, in case I ever get married or anything» [10]. Проте, коли вона покидає його, він почувується просто жалю: «Boy, I felt miserable. I felt so depressed, you can't imagine» [10]. Під тиском ліфтера Моріса, який вимагав у нього гроші, Голден просто розплакався. А пізніше, коли залишився в номері сам, почав уявляти, ніби в нього в животі куля. Його стан у цій ситуації стає критичним: «I felt like jumping out the window. I probably would've done it, too, if I'd been sure somebody'd cover me up as soon as I landed» [10].

Зрештою, Голден розуміє, що йому ніде не заховатися від світу дорослих, він мусить стати дорослою людиною, взяти на себе відповідальність, не тільки за себе самого, а й за інших. Саме ця готовність узяти на себе відповідальність за життя інших є ознакою його дорослішання. Голден хоче оберігати дітей, які грають над прірвою: «... I have to catch everybody if they start to go over the cliff... I'd just be the catcher in the rye ...» [10]. І це знову становить контраст тому, як мріють жити його однолітки, коли подорослішають.

У результаті дослідження роману виявлено, що за допомогою прийому контрасту розгортаються й внутрішній, і зовнішній конфлікти розглянутого твору, розкриваються центральні проблеми та образи роману. Контраст є одним із основних образотворчих принципів цього твору. Образ головного героя є контрастним щодо його сім'ї, його оточення. Його погляди й цінності контрастні щодо загальноприйнятих. Контраст сприяє загостренню соціальної проблематики твору, в якому виявлено антитези: конформізм і нонконформізм, свобода самовираження і стандартизація. Контраст забезпечує поглиблення психологізму (контрастні прагнення й переживання героя, контрастні реакції героїв на соціальні явища). Контраст надає динамічності розвитку сюжетної дії та підсилює художній ефект.

Проведене дослідження відкриває можливості для поглибленого й комплексного вивчення особливостей роману Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житті», а також для теоретичних досліджень та узагальнень щодо ролі контрасту в літературних творах.

Література:

1. Гриня Н. Контраст як семантико-функціональна категорія тексту. Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Іноземні мови». 2012. Випуск 19. С. 86–93.
2. Козубенко Л. Проблема екзистенції головного героя у романі Дж. Селінджера «Ловець у житі». Young scientist. 2017. Вип. 1. С. 281–284. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/1/66.pdf> (дата звертання 20.01.2018).
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 609 с.
4. Таранкова К.А. Символика предметных образов в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Казань: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Молодой ученый», 2017. Вип. 18. С. 375–378. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29105855>.
5. Телегіна Н.І., Романчук Ю.М. Жанрові особливості твору Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житі». Filologické vědy. Praha: Education and Science, 2015. Вип. 11. С. 27–31.
6. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz-sekretiv-poetychnoi-tvorchosti.pdf (дата звернення : 04.12.2017).
7. Шалимова Н.С. Роман Дж.Д. Селінджера «Над пропастью во ржи» как роман-инициация. Тамбов: Грамота, 2014. Вип. 4. Ч. III. С. 202–205. URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2014_4-3_56.pdf (дата звертання: 20.02.2018).
8. Шалимова Н.С. Тип героя в романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tip-geroia-v-romane-dzh-d-selindzhera-nad-propastyu-vo-rzhi>.
9. Яшникова Н.В. Своеобразие главного героя романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Вопросы духовной культуры. Серия «Филологические науки». С. 119–123. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/25031/31-Yashnikova.pdf?sequence=1>.
10. Salinger J. The Catcher in the. URL: http://royallib.com/read/Salinger_Jerome/THE_CATCHER_IN_THE_RYE.htm.

Анотація

Н. ТЕЛЕГИНА, О. ХРИСТУК. РОЛЬ ПРИЙОМУ КОНТРАСТУ В РОМАНІ ДЖ.Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПІРВОЮ У ЖИТІ»

У результаті детального дослідження структури, проблематики й образів роману з'ясовано, що роман побудовано на антитезах (між світом дорослих і світом дітей, конформізмом і нонконформізмом, свободою самовираження і стандартизацією). Образ головного героя становить контраст щодо його сім'ї, його однолітків. Погляди головного героя контрастні щодо загальноприйнятих. Контрастними є і його прагнення, з чого виникає внутрішній конфлікт. Зроблено висновки, що контраст у розглянутому романі сприяє розгортанню зовнішнього і внутрішнього конфліктів, загостренню соціальної проблематики, поглибленню психологізму твору, надає динамічності розвитку сюжету й підсилює художній ефект.

Ключові слова: контраст, проблема, нонконформізм, оточення, образ.

Аннотация

Н. ТЕЛЕГИНА, О. ХРИСТУК. РОЛЬ КОНТРАСТА В РОМАНЕ ДЖ.Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ»

В результате детального исследования структуры, проблематики и образов романа выяснено, что роман построен на антитезах (между миром взрослых и миром детей, конформизмом и нонконформизмом, свободой самовыражения и стандартизацией). Образ главного героя является контрастным по отношению к его семье и его ровесникам. Взгляды главного героя составляют контраст общепринятым взглядам. Контрастным является и его стремление, что обеспечивает возникновение внутреннего конфликта. Сделан вывод, что контраст в рассмотренном романе способствует разворачиванию внешнего и внутреннего конфликтов, заострению социальной проблематики, углублению психологизма произведения, придает динамичность развитию сюжета и усиливает художественный эффект.

Ключевые слова: контраст, проблема, нонконформизм, окружение, образ.

Summary

N. TELEGINA, O. KHRYSYUK. THE ROLE OF CONTRAST IN J.D. SALINGER "THE CATCHER IN THE RYE"

On detailed investigating the structure, problems, and images of the novel we discovered that the novel is built on the antithesis (adults' world and children's world, conformism and nonconformism, the freedom of expression and standardization). The protagonist contrasts with his family and his environment. The protagonist's views contrast with conventional views. His desires are also contrasting what causes his inner conflict. A conclusion is made that contrast in the investigated novel gives an impulse to the development of both inner and outer conflicts, emphasizes social problems, deepens psychologism, makes the plot development more dynamic and makes the artistic effect stronger.

Key words: contrast, problem, nonconformism, environment, image.

4. Теорія літератури

4. Теория литературы

4. Literary theory

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики
англійської мови
Інституту іноземних мов
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТЕМАТИЧНОЇ МЕМУАРИСТИКИ

Сповідальне письменство конкретизує феноменальний зріз історичної пам'яті, хоча достовірність і поєднується з художнім домислом та суб'єктивним поцінуванням фактів. Постійно змінюючись та вдосконалюючись, мемуаристика відкриває митцеві широкий діапазон для втілення його творчих можливостей. Жанрова своєрідність тематичної мемуаристики (спогадова література) полягає в її настановах, що спрямовані на художньо-мистецькі узагальнення життєвих позицій «Я»-особи. Мемуаристика стала однією з провідних тенденцій літературного процесу сучасної доби.

Літературні мемуари характерні «понадтекстовими» оповідними співвіднесеннями з позалітературним довідком. Це суттєвий складник документальної літератури, що охоплює різні макрорівні художнього тексту, для якого властиві ознаки історичної та біографічної моделі відображення подієвих фактів.

Суттєвий внесок у розроблення мемуаристики зробили такі дослідники, як М. Блейзінг [14], Т. Гажа [1], О. Галич [2; 3], Л. Гінзбург [4], Г. Єлизаветіна [5], Т. Кулі [15], Ф. Лежен [16], Г. Мережинська [9], Дж. Оліні [17], О. Скаріна [11], А. Стоун [18], М. Федунь [13].

У літературному процесі кожної національної літератури мемуари відіграють суттєву роль. Вони покликані відтворити історичні реалії крізь призму суб'єктивної авторської характеристики. Літературна мемуаристика, за спостереженням Т. Гажі, «суб'єктивна за своєю природою, вона забезпечує можливість встановлення правди, осягнення об'єктивного змісту історії» [1, с. 2].

Звісно, жанрова неоднорідність документально-історичного тексту в іпостасі сповідальної прози зрима. Щоправда, жанрові особливості стосовно автобіографії, нарису, літературного портрета творять різну повноту інформації. У цьому аспекті дотичним є вибіркоче залучення окремих компонентів широкого прозового полотна, власне, роману в російській традиції. На це вказує Т. Єлизаветіна в роботі про російську мемуаристику як предмет літературознавчого дослідження [5].

Вагоме значення має процесуальність конкретного сенсу мемуарного характеру у культурному середовищі, що містить ідентифіковану маркованість. Н. Мажара зауважила: «Будь-який мемуарний твір можна розглядати як своєрідний діалог автора із самим собою, з читачем або ж з іншими творами, епохою, майбутнім» [8, с. 210].

Йдеться про літературний та життєвий контекст, що впливає на сповідальну оповідь у системі міжтекстових відношень. Завдяки їм відбувається оповідь, конкретизована у формі записок від імені автора про реальні події минулого. У цих подіях важлива присутність автора як учасника або очевидця, оскільки це визначає, за твердженням Ю. Коваліва, «високий ступінь достовірності» зображуваної подієвості [6, с. 26].

Кожен з елементів тематичної мемуаристики справляє вплив на її жанрову своєрідність, яка фіксується крізь призму особистісної оцінки. О. Галич слушно наголошує: «В основі мемуарної та біографічної літератури знаходиться суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постації, здійснене в художній формі за законами людської пам'яті із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням духовного досвіду автора з внутрішнім світом героїв, соціальною й психологічною природою їх учинків. Спогадам обов'язково притаманна суб'єктивність. Вони завжди звернені в минуле. Для правильного осмислення подій мемуаристу необхідно мати певну дистанцію в часі» [2, с. 288].

Орієнтація на часову парадигму у літературних мемуарах спонукає віднаходити ту автономність, що дає змогу перейти до актуалізації інформації, використаної автором. Заслугує на увагу думка І. Савенко, яка розглядає літературні мемуари як особливий літературно-культурний текст сучасної документалістики: «Літературна мемуаристика – це записи письменників про реальні й дійсні події минулого, свідками яких вони були, які можуть втілюватися у різних жанрових формах (щоденник, лист, записна книжка, нотатки, мемуарні романи, есе та повісті тощо)» [10, с. 123].

Під час характеризування тенденції насичення сюжетних ліній у творах літературної мемуаристики впадає в око конфлікт особистості і навколишнього середовища. При цьому не останню роль відіграє психологізм. На це звернула увагу Л. Гінзбург, зауваживши, що «маргінальність мемуаристики, тобто свобода від канонів і правил, надає їй експериментальності сміливості і широти, невимушене й інтимне ставлення до читача, а відкритою й наполегливою присутністю автора література спогадів, автобіографій, сповідей і думок подібна до поезії» [4, с. 137].

Тематичну багатоплановість на фабульному й сюжетному рівнях увиразнює вихід на певне оточення, в якому живе мемуарист. Адже, як зазначає названа авторка, «мемуарист не може творити події і предмети<...>

Події йому даються, і він мусить у них розкрити латентну енергію історичних, філософських, психологічних узагальнень, тим самим перетворюючи їх на знаки цих узагальнень. Він прокладає шлях від факту до його значення. І у факті тоді пробуджується естетичне життя; він стає формою, образом» [3, с. 8].

У зразках мемуаристики оповідь набуває оцінювального відтінку (порівняно з біографікою), який може бути імпліцитним чи експліцитним; суб'єктивність має, на думку О. Скаріної, «не просто інтерпретативний, а тенденційний характер» [11, с. 15]. За її словами, «у мемуарних творах, на відміну від біографічних, автор виступає оповідачем, бо обов'язково є учасником чи самовидцем зображуваного. Отже, увагу зосереджено не тільки на об'єктах оповіді, а й на суб'єкті, тобто оповідачеві (а в автобіографічних творах – лише на оповідачеві)». Дослідниця, виокремлюючи особистісне й документальне в мемуарній і біографічній прозі, поділяє таким чином ознаки мемуарних текстів: а) максимальна увага на суб'єкті оповіді; б) гіпервираження авторського «я»; в) автор – оповідач (головний герой оповіді); г) сповідальний елемент; г) ліричний пафос. Перераховані ознаки певним чином дисциплінують стихію розгортання сюжетної лінії, набуваючи при цьому нової дикції. Йдеться про зорієнтованість на історичну динаміку, що відіграє в мемуарній прозі предметну роль. При цьому не розмиваються стилеві межі, а натомість зберігаються структурованість з огляду на особистість автора, «ретроспективність і пам'ять». Все це належить до кола зацікавлень мемуариста, бо у цьому проступає, як зазначає А. Тартаковський, власний досвід у широкому сенсі слова, що було відомо йому про свою епоху як сучаснику, що він знав про неї з усної традиції й усіх інших джерел взагалі, зрештою, що ним було пережите й передумане. Специфіку мемуарного твору формує категорія пам'яті. Вона є важливим стилетворчим елементом, що допомагає авторові відтворити історичний хід подій, що невід'ємно пов'язаний з авторською особистістю [12]. Сліди історичної пам'яті спричиняють процес впізнавання матеріального чи духовного. Про це висловив цікаву думку Д. Лихачов у «Листах про добре та прекрасне». Один із них має авторську назву «Про пам'ять» [7]. Смилова пам'ять несе спрямування на забезпечення фіксації єдиної ланки між минулим, теперішнім і сучасним життям мемуариста. Мемуарні тексти виявляють, передусім, світогляд автора, оскільки він безпосередньо демонструє шлях відтворення запам'ятованого, звідси – його оцінки зображуваних подій і явищ.

Спогадальне письмо дає змогу розкрити доцентрову модель художнього світосприйняття, а також показати логіку жанрової своєрідності стосовно тематичної мемуаристики.

Література:

1. Гажа Т. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Харків, 2006. 19 с.
2. Галич О.А. Вступ до літературознавства: [підручник для студентів вищих навчальних закладів]. Луганськ: вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Галич О. Жанрова система документальної літератури. Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18–19 вересня 2003 р. Луганськ: Знання, 2003. 300 с.
4. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: Сов. писатель, 1971. 463 с.
5. Елизаветина Г. «Последняя грань в области романа»... (Русская мемуаристика как предмет литературоведческого исследования). Вопросы литературы. 1982. № 10. С. 169.
6. Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
7. Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. Ереван: Изд-во РАУ, 2006. 211 с.
8. Мажара Н. Дефініція мемуарів як метажанру: пам'ять і суб'єктивність. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Огієнка. Філологічні науки. 2011. Вип. 27. С. 208–212.
9. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму. Слово і час. 2002. № 4. С. 67–68.
10. Савенко І.Л. Літературні мемуари як особливий літературно-культурний текст сучасної документалістики. Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка. 2011. № 19 (230). С. 121–126.
11. Скаріна О.Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06: «Теорія літератури». Тернопіль, 2007. 20 с.
12. Тартаковський А.Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М.: Наука, 1980. 310 с.
13. Федунь М.Р. Публіцистика та мемуари Осипа Назарука. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006. 47 с.
14. Blasing M.K. The Art of Life. Studies in American Autobiographical Literature. Texas, 1977. 231 p.
15. Cooley T. Educated Lives: The Rise of Modern Autobiography in America. Ohio, 1976. 190 p.
16. Lejeune P. On Autobiography. Ed. Paul John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 320 p.
17. Olney J. Studies in Autobiography. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. 256 p.
18. Stone A.E. Modern American Autobiography: Texts and Transactions. In Paul John Eakin (ed.). American Autobiography: Retrospect and Prospect. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. P. 95–122.

Анотація

З. ДУБРАВСЬКА. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТЕМАТИЧНОЇ МЕМУАРИСТИКИ

У статті здійснено спробу охарактеризувати жанрову своєрідність тематичної мемуаристики. Проаналізовано праці М. Блейзінга, Т. Гажі, О. Галіча, Л. Гінзбург, Г. Єлизаветіної, Т. Кулі, Ф. Лежена, Г. Мережинської, Дж. Олни, О. Скнаріної, А. Стоун, М. Федунь. Зазначено, що мемуаристика стала однією з провідних тенденцій літературного процесу сучасної доби. Кожен з елементів тематичної мемуаристики справляє вплив на її жанрову своєрідність, яка фіксується крізь призму особистісної оцінки.

Ключові слова: мемуаристика, тематична мемуаристика, біографічна проза, мемуарна проза.

Аннотация

З. ДУБРАВСКАЯ. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТЕМАТИЧЕСКОЙ МЕМУАРИСТИКИ

В статье предпринята попытка охарактеризовать жанровое своеобразие тематической мемуаристики. Проанализированы исследования М. Блейзинга, Т. Гажи, О. Галыча, Л. Гинзбург, Г. Елизаветиной, Т. Кули, Ф. Лежена, Г. Мережинской, Дж. Олни, О. Скнариной, А. Стоун, М. Федунь. Указано, что мемуаристика стала одной из ведущих тенденций литературного процесса современной эпохи. Каждый из элементов тематической мемуаристики производит влияние на её жанровое своеобразие, которое фиксируется сквозь призму личностной оценки.

Ключевые слова: мемуаристика, тематическая мемуаристика, биографическая проза, мемуарная проза.

Summary

Z. DUBRAVSKA. GENRE PECULIARITIES OF THEMATIC MEMOIR

In the article the attempt has been made to characterize genre peculiarities of thematic memoir. The works by M. Blazing, T. Gazha, O. Galych, L. Ginsburg, G. Elizavetina, T. Cooly, F. Lejeune, G. Merezhyńska, J. Olney, O. Sknarina, A. Stone and M. Fedun are analyzed. It is admitted that nowadays memoir became one of the leading tendencies of the literary process. Every element of the thematic memoir influences its genre peculiarities, which are fixed through the prism of individual assessment.

Key words: memoir, thematic memoir, biographical prose, memoir prose.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри романської
філології та компаративістики
Інституту іноземних мов
Дрогобицького державного
педагогічного університету
імені Івана Франка*

СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ХРОНОТОП РОМАННОЇ ДИЛОГІЇ ЖОРЖ САНД: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ

Обумовленість жанрової системи художнього твору його часопросторовою організацією доводив ще наприкінці 30-х років XX століття Михайло Бахтін. Науковець стверджував: «Жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом» [1, с. 235]. Таку ж думку фіксує сучасний український літературознавець Нонна Копистянська: «Поява кожного жанрового різновиду і нове поєднання жанрів у систему залежить від змін у часопросторовому мисленні» [3, с. 249]. М. Бахтін поряд із «суттєвим жанровим значенням» хронотопу, виокремив сюжетне та зображальне. Останнє науковець витлумачив наступним чином: «Всі абстрактні елементи роману – філософські та соціальні узагальнення, ідеї, аналізи причин та наслідків і т. п. – тяжіють до хронотопу і через нього наповнюються плоттю і кров'ю, прилучаються до художньої образності» [1, с. 399]. Сучасний російський теоретик літератури Валентин Халізєв, аналізуючи внесок М. Бахтіна в осмислення художніх часу та простору, додає, що «хронотопне начало літературних творів здатне надавати їм філософського характеру, «виводити» словесну тканину на образ буття як цілого, на картину світу, навіть якщо герої та оповідачі нехильні до філософствування» [10, с. 249]. Відзначена літературознавцями взаємозумовленість часопростору (термін «часопростір» вживаємо у значенні синоніму до формально-змістовної категорії хронотопу) та філософського компонента художнього твору особливо дієва у моделі філософського роману, оскільки у художньому світі такого типу твору філософський дискурс безпосередньо заявлений, а не прихований чи практично відсутній.

Пропонована розвідка постає продовженням наших попередніх студій часопростору дилогії Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» як варіанту жанрового різновиду французького філософського роману доби романтизму [6], [7], [8], [9].

Мета роботи полягає у вивченні поетики соціально-історичного хронотопу означених романів з проєкцією на його філософську спрямованість. Цей аспект часу і простору дилогії французької письменниці залишається недослідженим як в українському літературознавстві, так і у французькому. Теоретичним підґрунтям статті слугуватимуть твердження М. Бахтіна та Н. Копистянської щодо хронотопу художнього твору [1], [3], [4].

Впродовж розвитку сюжетної лінії романів Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» домінує «посейбічність» (А. Карельський) і вірогідність часу і простору та їх історичність, на відміну від підкресленої умовності хронотопу малої філософської прози доби Просвітництва (повісті Вольтера) та німецького романтичного філософського роману. (Литовський дослідник Вітаушас Бікульчюс, узагальнюючи роль умовності у жанровій моделі філософського роману стверджує, що «умовність визначає осмислення дійсності і у філософському романі стає однією з його жанрових ознак» [2, с. 18]). У дилогії автор, виконуючи функцію переповідача, інформує про «правдиву історію», залучаючи численні документальні матеріали: мемуари, листи, щоденникові записи та газетні повідомлення. При браку «достовірної» інформації автор вказує на це у тексті твору (наприклад, в епілозі).

Зображення дійсності у дилогії відбувається за допомогою історичної ретроспекції, яку Н. Копистянська визначає як ретроспекцію, «яка відноситься до часу дії у цілому» [4, с. 132]. При цьому авторський хронотоп дистанційований від сюжетного часу (1740–1770-і роки) столітньою відстанню і віддалений у просторі. Переважаючою, хоча й не тотальною у романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» є послідовність у напрямку від опису тієї чи іншої події до конкретизації її локусу чи (та) топосу і значно рідше – навпаки. Так, з глави II, а не I роману «Консуело» стає відомо, що «сесі se passait à Venise il y a environ une centaine d'années, dans l'église des Mendicanti» [11, кн. 1, с. 11] («це відбувалося у Венеції приблизно сто років тому, у церкві Мендіканті»). Топографічний хронотоп перших глав роману «Консуело» співвіднесений із реальною подією: перебуванням Жана-Жака Руссо у венеціанській церкві Мендіканті. Знаковою тут є апеляція до по-статі женецького філософа, передвісника романтизму. Автор звертається до факту, описаного у «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо, розраховуючи на обізнаність читача із цим твором. Далі події розгортаються також на теренах конкретних географічних просторів (за винятком оповитого містикою епізоду, пов'язаного з таємною організацією Невидимих): окрім Італії, у Чехії, Австрії та Німеччині.

Сюжетна лінія дилогії насичена перипетіями, у зв'язку з чим Жорж Санд у передмові до повного видання своїх творів у 1854 році писала: «Il y a dans «Consuelo» et dans «La Comtesse de Rudolstadt» des matériaux pour

trois ou quatre bons romans [11, кн. 1, с. 6] («У «Консуело» і «Графині Рудольштадт» містяться матеріали для трьох або чотирьох хороших романів»). Пригоди, що трапляються з персонажами та відбуваються на тлі історії і частково з особами історичними, побудовані за принципом авантюрного хронотопу, що зближує, попри низку відмінностей, французький романтичний філософський роман з французьким філософським романом попереднього історико-літературного періоду, в основі якого, як зазначає В. Бікульчюс, авантюрний роман [2, с. 22]. Авантюрний хронотоп діалогії часто переростає в екстремальний (Консуело у підземеллі Замку Велетнів, втеча Консуело та Гайдна від вербувальників Фрідріха II, втеча Консуело із в'язниці Шпандау, Консуело у залі тортур середньовічного замку), що властиво для поетики романтизму.

Показовим у розрізі соціально-історичного хронотопу є художнє відображення наукових знань, духовності, естетичних смаків, моральності та суспільно-політичних настроїв періоду подій у романах. І, що важливо, «розкривається те із минулого, що визначає теперішнє» [4, с. 132], соціально-історичний час діалогії несе на собі «відбиток» авторського часу. Якщо духовна атмосфера подієвого часу діалогії відтворена наближено до історичної правди (поряд з християнською вірою у Бога, показаний атеїзм та деїзм раціоналістичної філософії просвітителів та їхніх прихильників при дворі пруського короля Фрідріха II, а також ідейно-естетичні засади таємних рухів та організацій), то наукові знання позначені впливом ідей, що розвивалися у другій половині XVIII століття та близько першої половини XIX століття. Такими є відкриття гіпнозу (тваринного магнетизму, сомнамбулізму, месмеризму), художнє осмислення якого у діалогії інтерпретує Нінель Литвиненко [5], а також ідеї метемпсихозу (переселення душ) як вплив учення П'єра Леру. Пов'язані з авторським хронотопом у просторовому відношенні суспільно-політичні настрої, чітко виражені в епілозі: «Cours en France, Spartacus! la France bientôt va détruire (...). J'entends retentir sur la France cette voix d'Isaïe: «Lève-toi, sois illuminée ; car ta lumière est venue, et la gloire de l'Éternel est descendue sur toi ; et les nations marcheront à ta lumière ». Les taborites chantaient cela du Tabor : aujourd'hui le Tabor, c'est la France» [12, с. 576–577] («Біжи у Францію, Спартак! Франція скоро почне руйнувати <...>. «Я чую над Францією гучний голос Ісаї: «Устань, засяй! Зійшло бо твоє світло, слава Господня засяяла над тобою; народи підуть до твого світла». Таборити співали це на Таборі. Нині ж Табор – це Франція»). Тут через проспекцію та ретроспекцію відбувається ще й нашарування часових пластів. Звернемо увагу також на історизми «таборити» і «Табор». Ці слова стосуються ретроспективи стосовно сюжетного часу діалогії, що сягає кінця XIV – початку XV століть і пов'язана з конкретним історичним періодом – гуситськими війнами у Чехії. Реалізується взаємозв'язок віддалених у часі історично локалізованих пластів через:

1) переживання Альбертом подій 300-літньої давнини (відносно до подій у діалогії), оскільки Альберт схильний отожднювати себе із провідником гуситів Яном Жижкою та зі своїм прадідом Братиславом чи іншими, чий імена не конкретизовані (оточуючі видають героєві сучасниками у попередніх його «існуваннях»);

2) розповіді кузини Альберта Амалії про історичне минуле Чехії;

3) пригадування Консуело інформації про гуситство з місцевої хроніки. Так, у главі XXXV зі спогадів Консуело вимальовується окрема сюжетна лінія, яка розкриває один з епізодів періоду гуситських війн.

Поряд з хронологічною у діалогії присутня асоціативна ретроспекція. Гра Альберта на скрипці викликає в уяві слухачів історичне минуле Чехії періоду гуситських війн.

Визначеність та історичність ретроспективного часопростору значною мірою контрастують з перспективним планом художнього твору. Якщо у романі «Консуело» Альберт передбачає близьке майбутнє, те, що має відбутися найближчим часом з художніми персонажами, особами не історичними, а створеними уявою авторки, які мають певне відношення до Альберта (таким є приїзд Консуело у Замок Велетнів), то в епілозі Альбертові відведена роль пророка (prophète). Перед його очима проходять картини радостей та жахів прийдешнього і йдеться вже не про конкретне майбутнє конкретних осіб, а долю народів, долю людства у цілому. На образ Альберта проєктуються біблійні образи пророків Ісуса Христа та автора останньої біблійної книги Йоана. Альберт кількаразово перефразовує слова Ісуса Христа «Істинно кажу вам» і подібно до Йоана герой змальовує «поему майбутнього» («poème de l'avenir»). Через видіння Альберта просторово-часова орієнтація діалогії «відкривається» в майбутнє, не обмежене часом.

В епілозі Альберт визнає, що краще читає у майбутньому, ніж у минулому, тоді як у молоді роки героя турбувало минуле. Над ним тяжіла провина за злочини, скоєні у попередніх його «оболонках». Таке нетрадиційне співвіднесення молодості з минулим, а зрілого віку з майбутнім характеризує художнього персонажа як виняткового героя у виняткових обставинах.

Отже, часопростір діалогії – це простір історичної дійсності XVIII століття, водночас невіддільної від історичного минулого та уявного майбутнього. Така ускладненість просторово-часових відносин суттєво різнить жанрову природу філософського роману епохи романтизму від філософської прози Просвітництва, в якій домінувала часопросторова односкерованість, та сприяє розкриттю питань соціально-історичного, ідейно-духовного та художньо-естетичного розрізів.

Поєднання трьох часових вимірів (минулого, теперішнього та майбутнього) характерне для поетики романтизму, «мімезис сучасного стане прерогативою реалістів, які на нових засадах розвинули започаткований романтиками історизм наукового і художнього мислення і відкинуть романтичну міфологізацію минулого і поетично-утопічне міфологізування майбутнього» [3, с. 253–254].

Література:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 502 с.
2. Бикуньос В.В. Поэтика философского романа: учебное пособие. Вильнюс: Издательско-редакционный совет МНО. Литовский ССР, 1988. 71 с.
3. Копистянська Н. Хронотопний аспект вивчення жанрової системи слов'янського романтизму / Н. Копистянська. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: моногр. Львів: Паїс, 2005. С. 249–265.
4. Копыстьянская Н. Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма. *Zagadnienia rodzajów literackich*. Т. XXXVII. Zeszyt 1 – 2. С. 119–135.
5. Литвиненко Н.А. Идеи месмеризма в диалогии Жорж Санд и «Жозефе Бальзамо» А. Дюма. Влияние науки и философии на литературу. Ростов н/Д., 1986. С. 108–116.
6. Сипа Л.М. Диалогія Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» як художня цілісність: філософська специфіка хронотопу. *Modern Philologie: relevant issues and prospects of research: international research and practice conference (Lublin, 20 – 21 October 2017)*. Lublin: Baltija Publishing, 20017. С. 132–133.
7. Сипа Л.М. Літературно-філософські виміри часу у романі Жорж Санд «Графиня Рудольштадт». Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр (філологічні науки). К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. №5. С. 37–40.
8. Сипа Л.М. Хронотоп дороги у французькому романтичному романі. Мова та література у полікультурному просторі: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 13-14 лютого 2015 року). Львів: ЛОГОС, 2015. С. 10 – 11.
9. Сипа Л.М. Хронотоп культури у діалогії Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт». Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Одеса: Гельветика, 2015. № 4. С. 99 – 101.
10. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 248-249.
11. Sand G. *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt: roman* / G. Sand. Œuvres: à 2 v. V. 1. Paris: Folio classique, 2004. Paris: Folio classique, 2004. V. 1. P. 402; 572.
12. Sand G. *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt: roman* // G. Sand. Œuvres: à 2 v. V. 2. Paris: Folio classique, 2004. 608 p.

Анотація

**Л. СИПА. СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ХРОНОТОП РОМАННОЇ ДИЛОГІЇ ЖОРЖ САНД:
ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ**

Соціально-історичний хронотоп розглянуто як складову філософської специфіки часпросторової організації діалогії Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт». Дослідження здійснено з опорою на твердження М. Бахтіна та Н. Копистянської щодо хронотопу художнього твору. Проаналізовано реалізацію хронологічної та асоціативної ретроспекцій. Конкретизовано та проінтерпретовано взаємозв'язок історично локалізованих часових пластів. Акцентовано увагу на тому, що визначеність та історичність ретроспективного часпростору контрастують з перспективним планом діалогії Жорж Санд.

Ключові слова: філософський роман, соціально-історичний хронотоп, авторський хронотоп, ретроспекція, перспекція.

Аннотация

**Л. СИПА. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП РОМАННОЙ ДИЛОГИИ ЖОРЖ САНД:
ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ**

Социально-исторический хронотоп рассмотрен как составляющая философской специфики временной и пространственной организации диалогии Жорж Санд «Consuelo» и «The Countess of Rudolstadt». Исследование осуществлено с опорой на суждения М. Бахтина и Н. Копыстьянской по хронотопу художественного произведения. Проанализирована реализация хронологической и ассоциативной ретроспекций. Конкретизирована и проинтерпретирована взаимосвязь исторически локализованных временных пластов. Акцентировано внимание на том, что определенность и историчность ретроспективного времени и пространства контрастируют с перспективным планом диалогии Жорж Санд.

Ключевые слова: философский роман, социально-исторический хронотоп, авторский хронотоп, ретроспекция, перспекция.

Summary

**L. SYPA. SOCIO-HISTORICAL CHRONOTOPE OF GEORGE SAND'S NOVELISTIC DILOGY:
PHILOSOPHICAL ASPECT**

Socio-historical chronotope has been analysed as a component of the philosophical specificity of the time-space organization of George Sand's novelistic diology "Consuelo" and "The Countess of Rudolstadt". The research has been carried out on the basis of M. Bakhtin and N. Kopystianska's statement regarding the chronotope of the literary work. The implementation of chronological and associative retrospectives has been analysed. The author has also specified and interpreted the correlation between historically localized layers, remote in time. The emphasis is placed on the fact that certainty and historicity of the retrospective time-space is to a significant degree contrasted with the perspective plan of the works.

Key words: philosophical novel, socio-historical chronotope, author's chronotope, retrospection, prospectation.

**5. Порівняльне
літературознавство**

**5. Сравнительное
литературоведение**

**5. Comparative
literature**

*кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник
Київського літературно-
меморіального музею
Максима Рильського*

ДОМЕСТИКАЦІЯ ЯК ОРІЄНТИР НА РІДНІ НАЦІОНАЛЬНІ АРХЕТИПИ ТА СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ ЧЛЕНІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ Ї ПОЕЗІЇ ШОТЛАНДСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ

Шотландистика як перспективний напрям розвивається у вітчизняних студіях переважно в перекладознавчому аспекті [28], асоціюючись передовсім або з фольклором, або з іменами сера Вальтера (Волтера) Скотта чи Роберта Бернса (Бернза), проте складність і різноманіття багатой традиції шотландської культури вимагає комплексного осмислення. Зокрема, досі немає повного україномовного перекладного корпусу шотландської лірики (натомість є російськомовна науково-перекладна антологія Марини Новикової «Шотландии кровавая луна», 2007), хоча наявна антологія-білінгва з лірики Р. Бернса («Роберт Бернз. Вибране», упорядники: П. Кормило, Г. Дика, 2010). Останнім часом в Україні спостерігається інтерес до письменників з шотландським корінням. Так, В. Казарін та М. Новикова пишуть і про зв'язок киеворуської та шотландської культур, і про британських авторів, які мали інше походження: «... шотландцями – або «напівшотландцями» – були Шекспір (уродженець Прикордоння між Англією і Шотландією), Байрон (шотландець по матері), Т.С. Еліот (нащадок старовинного «прикордонного» шотландського роду...» [34, с. 6] (наведений перелік можна продовжити). Варто зазначити, що шотландська кров була не тільки «субстратом» чи допоміжним «матеріалом» для творення іншою мовою в іншій культурі (насамперед англійській), а й завдяки їй з'явилася самостійна й дуже неоднорідна, проте цікава різномовна література. Шотландське коріння стосується й української культури (про подібність української та кельтської історії вже багато сказано), від поеми Лесі Українки «Роберт Бернс, король шотландський» до обробки сюжету про Томаса Лермонта в поезії Михайла Ореста, а ширше (кельтської тематики взагалі) – у ліриці І. Качуровського, Олени О'Лір та ін. Варто згадати й україномовні переклади з шотландської народної поезії та дослідження, причому особливий інтерес спостерігається до жанру балади (Ігор Качуровський, Олена О'Лір, Максим Стріха, Ольга Смольницька та ін.). Також в українських перекладах помітне зацікавлення шотландською еміграційною поезією, одна з тем якої – збереження на іншому ґрунті й у пограничних ситуаціях власної національної ідентичності. Проте ці переклади переважно накопичуються рукописним корпусом і ще не можуть вважатися комплексними. Варто зазначити про практичний бік шотландистики, зокрема перекладознавчі заходи, як-от: щорічне святкування дня народження Р. Бернса (Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського, 25 січня 2018 р. мало назву «Burns Night») та інші українські фестивалі, що свідчить також про підсилення інтересу до мови скотс і прагнення читати шотландську поезію в оригіналі.

З огляду на паралелі української і шотландської культур і традицію вітчизняної шотландистики з ХІХ ст., цікаво простежити трансформацію українських і шотландських мотивів у творчості вибраних членів Нью-Йоркської групи (далі – НЙГ, аббревіатура О. Астаф'єва) – Віри Вовк (автонім Віра-Лідія-Катерина Селянська, 1926 р. н., Борислав, далі еміграція, Ріо-де-Жанейро) і Патриції Килини (автонім Патрисія Нелл Воррен, ірландсько-німецько-норвезького походження, 1936 р. н., США). Перша письменниця, перекладачка, культуртрегерка – україномовна, хоча поліглот і вільно пише іншими мовами (німецькою, португальською тощо), друга, англійська американка, свідомо вивчила українську, якою створила оригінальні поезії (детальніше про постать цієї авторки [22]).

Творчість В. Вовк у контексті еміграційних студій (як-от мотиви ностальгії, вигнання та деформації в контексті НЙГ) неодноразово привертала увагу українських і зарубіжних дослідників [1; 12–14; 23; 25]. Зокрема, її поезія зіставлялася з віршами етнічних українців, народжених у Франції та Австралії ([25]), поезією Т. Шевченка доби заслання (О. Смольницька), поезією Яна Твардовського й Лесі Українки (Ю. Григорчук), поезією Є. Сверстюка (релігійні мотиви – Т. Карабович, стаття в друці); власне латиноамериканською поезією [26], а також здійснено дискурс творчості й самої В. Вовк, і народженої у Бразилії її колеги Олени Колодій, і прозаїка Клярисе Ліспектор, дослідженої та перекладеної самою пані Вовк [32]. Отже, біографія, тексти, образотворчі шедеври цієї діячки можуть досліджуватись у річищі діаспорознавства або еміграціоністики, хоча сама авторка неодноразово наголошувала й наголошує на тому, що не вважає себе діаспорною письменницею (адже духовно вона ніколи не полишала зв'язку з Україною, як і безпосередніх контактів із залишеною Батьківщиною).

Доместикація, «українізація» іншопольтурних реалій з метою їх наближення власному сприйняттю і сприйняттю реципієнта як творчий прийом В. Вовк уже аналізувався у вітчизняних студіях [10–11; 18]. Наприклад, історичний роман «Книга Естери» (2012) українізований не лише з огляду на подібність змальовуваних

подій (основа – Книга Естер у Старому Завіті й трагедія Есхіла «Перси», докладніше про першоджерела [21]), а й деталями – від вишиванки до національної кухні (що на прикладі господині Естери викликає асоціації й з етнічним, і з народницьким, і водночас із серйозним патріотизмом – на прикладі Айлі; докладніше орієнтальний аналіз твору [27]). Варто зазначити, що аналогічний прийом застосовували ірландські, шотландські та ін. поети (тобто представники постколоніальних літератур).

Попередні дослідження виявили перспективність кельтології [19] і, зокрема, шотландистики [20; 31] в аналізі творів В. Вовк. (Детальніший аналіз джерел вітчизняної шотландистики, у тому числі поетичних перекладів [17].) Спільними виявляються й національна історія, і релігійний контекст (у тому числі життєві паралелі), й увага до несвідомого, зокрема національних архетипів як способу порятунку в іншій реальності.

Мета статті – простежити, як саме реалізується доместикація інокультурних реалій (передовсім релігійних) у поезії В. Вовк і Патриції Килини, зіставивши з шотландською лірикою на подібну тематику. Завдання статті: 1) простежити традицію народного християнства в неопублікованому вірші В. Вовк «Нечемна казка» (2017) та інших творах авторки; 2) дослідити трансформацію образу святого Андрія – покровителя України і Шотландії; 3) проаналізувати мотив непізнання святого смертними, матеріальний відкуп як заміщення духовного й опозицію сакрального/профанного; 4) зіставити генетично кельтське змалювання образу-символу коня в Патриції Килини й вірші Едвіна М'юїра «Коні» (переклад М. Стріхи). Матеріалом дослідження взято вибрані поезії В. Вовк і Патриції Килини, оригінали віршів шотландської літератури кінця XIX – першої половини XX ст. мовою скотс, переклад М. Стріхи і власні недруковані переклади (додатки 1 і 2, зроблені незалежно від російських перекладів М. Новикової [2]). Робота має практичний аспект: значну увагу в перекладі приділено глосарію й тезаурусному аналізу.

Релігійний дуалізм (у випадках і християнства, й ісламу, і буддизму, і юдаїзму), або, вужче, народне християнство (з розгалуженнями: народний католицизм, народне православ'я, народний протестантизм), являє собою інтерес для гуманітарних студій, не лише філологічних, а й філософських, історичних, мистецтвознавчих. Основним принципом такого релігійного сприйняття можна назвати доместикацію – перенесення відомого сюжету (наприклад, біблійного) до власної реальності (української, шотландської тощо), надання монотеїстичному персонажу язичницьких функцій як своєрідних рудиментів. (Докладніший розгляд народного християнства і його відбитку в народному мистецтві, у тому числі галицькій іконографії [23].) Один із аспектів народного християнства – аспект сміхової культури (на якій, зокрема, базується не раз описуваний В. Вовк карнавал – поєднання Еросу й Танатосу, пам'ять про смерть, але й перемога над нею).

В. Вовк у творчості [3–9] неодноразово синтезує українські, бразильські (індіанські, африканські, європейські), германські, кельтські, античні тощо мотиви, архетипи, образи, символи тощо (зокрема, у наших близько 60 публікаціях про українську письменницю в Бразилії більшість присвячена цьому питанню), переносючи інші елементи на ґрунт власної української свідомості для знайдення орієнтиру. Релігійними, але водночас і національними компонентами в цих текстах (як і у фольклорі) є Ісус Христос, Богородиця (Діва Марія, Пречиста в різноманітних іпостасях, у тому числі як скульптура Чорної Мадонни), святий Йосиф, різні святі (Миколай, Франциск Ассізький, свята Єлизавета Тюрінзька, Жанна Д'Арк і багато інших). Найбільше поширені жанри у В. Вовк видіння, молитва, сон (до речі, видіння – популярний жанр у середньовічній літературі). Релігійну домінанту творчості В. Вовк неодноразово досліджували Н. Гаврилюк, Ю. Григорчук, І. Калинець, Т. Карабович, О. Смольницька та ін.

Показовий в аспекті народного християнства, а також у плані сміхової культури вірш «Нечемна казка» (2 грудня 2017 р.), який недарма має приписку: «(Тільки для дорослих з привілеєм гумору)». Текст: «Юний Чорт замотався в сині коси Святої Евлялії, / І тепер порядному дідькові слід одружитися. // Люципер ображений, курить пекельну люльку: / «Скільки тут свійських красунь, а вибрав якраз чужинку...» // Друзі-антипки беруть молодого на смішки: / «У твоєї Евлялії ювілей двох тисячоліттів...» // З гідністю відказує їм товариш забав і розваги: / «У коханні не поступаюь Президентів Франції». // Свята Евлялія замоталася в кучері юного Чорта / Й роздумує, що на вінчання треба верховного дозволу, // Одначе можливо, що Ватикан зацікавиться / Віртуальним союзом з пекельними властями, // Адже на авдієнції в Папи гостював ще недавно / Глава московського православ'я, Патріярх Кирило... // Закохані мріють, що їх чортеня незадовго / Співатиме грегоріянські хорали в Сікстинській капелі, // Учащати ательє богомазів геніяльної Емми / Й писати любовні поезії, як Тарнавський і Карабович» [8].

Святі й чорти – часта архетипова пара у творчості В. Вовк (наприклад, поема «Гріх святости»). Це Анімус (Чорт) і Аніма (свята Євлалія), а також архетип сакрального подружжя (Syzygie). Анімус і Аніма не відторгають одне одного, а взаємодоповнюють, бо без добра (свята Євлалія) не було б зрозуміле зло (Чорт), як і навпаки. Можливо, це повернення до міфу про світотворення (Господь – і аридник, Сатанайл, який за відступництво став Сатаною). Сині коси – ознака неба (а також колір Мадонни). «Євлалія» – вочевидь, одна з перших мучениць Римської імперії, Євлалія Барселонська (Santa Eulalia de Barcelona, 290–304), страчена у віці тринадцяти або чотирнадцяти років. Шанується й у католицизмі, і в православ'ї. Підготований читач вірша побачить асоціативний ряд – Барселонський собор. У тексті закодовано й опозицію віку: Чорт юний – у Євлалії «ювілей двох тисячоліттів» [8], але водночас вона вічно юна та перебуває понад віком, у раю. Обопільне замотування у волосся – доручення до сакрального. (Символ жіночого волосся і його обтинання як забирання сили та інших рис змалювано В. Вовк в «Ораторії хвали».) Іронізування – сама ситуація й оксю-

морон «порядний дідько» [8]. Доместикація: «друзі-антипки» [8] (антипко – різновид чорта в українській демонології, цей герой є в «Зимовому дійстві» В. Вовк як традиція вертепного амплуа), політичні реалії, поєднані із церковними. В останніх двовіршах згадано колег В. Вовк за НІГ (Емму Андіївську, відому і як художниця) та Юрія Тарнавського, а також наукового колегу, поета, перекладача Тадея Карабовича (професора Університету Марії Кюрі-Склодовської, Люблін). Помітно й тонку іронію в слові «геніальна», оскільки сама авторка вірша не любить надмірного вживання цього епітета. Цікаво, що в шотландській поезії (яка часто базується на усній традиції) також наявні експромти на адресу оточення, наприклад, епіграми, тости, подекуди іронічні, але добродушні, оди (Р. Бернс, Дж. Кеннеді та ін.). Отже, проаналізований текст має багато шарів: релігійний, політичний і навіть автобіографічний, має дві площини – вічну та злободенну, а також тут наявні опозиції: сакральне/профанне, рай/пекло, грішне/святе. Сучасна реальність алогічністю вимагає не просто екуменізму, а й злиття двох протилежних аспектів – святого (свята мучениця Євлалія, цнотлива діва) і сатанинського (Чорт). Тобто шлюб можна розуміти й у переносному значенні. Імплицитний протест, прихований за іронією, можна порівняти з шотландським віршем невідомого автора початку XVIII ст. (у перекладі М. Новикової «Молебен противу Англо-Шотландского воссоединения» [35, с. 15–17]), який заперечує нав'язану Британією церковну ієрархію, «унію» та інші реформи як ворожі шотландській ідентичності. Ще більше увиразнюють проблему самоідентифікації поезії шотландських авторів на релігійно-національну тематику (у першому тексті наявні сарказм і чорний гумор, сміх крізь сльози).

1. Джеймс Макінтош Кеннеді (James Mackintosh Kennedy, 1842–1922). Поет, видавець. Писав англійською і скотс. Народився в Аберлемно (Форфершир, Шотландія). Рано емігрував до США, де працював на локомотиві, удосконалював роботу залізниці, здобув фах інженера й досі відомий в Америці спочатку як інженер. З 1875 р. з відзнакою навчався на курсах літераторів у вищій школі (Нью-Йорк), паралельно опановуючи освіту інженера (і цієї діяльності не полишав до кінця життя) [35]. Муза Дж. Кеннеді й лірична, і сатирична. У творчості наявні релігійні, ностальгійні та інші мотиви. Поет і ліричний герой – передусім шотландець. Пропонований вірш «St. Andrew and the haggis» цікавий шотландським колоритом. Хоча там сказано, що святий Андрій (покровитель Шотландії, України та інших країн) – «чесний селянин (простолодин, землероб)» («honest carl» [2, р. 55]) – поневірявся в македонській пустелі («In Macedonia's wilderness» [2, р. 55]), і начебто йдеться за сюжетом життя, але ж у тексті виразно описано Шотландію, тобто наявний прийом доместикації згідно з принципами народного християнства. Хаггіс – знаменита шотландська національна страва, неодноразово оспівувана поетами (наприклад, Р. Бернсом, чие «Звернення до Гагіса» переклала Г. Дика): баранячі тельбухи (серце, печінка та легені), цибуля, сало, порубані, посолені, приправлені та зварені в баранячому шлунку [2, с. 392]. Але у вірші – архетипова ситуація невпізнання в жебраку святого, так само як опис жахливої погоди; також цей сюжет обробляється в притчах та оповіданнях В. Вовк, наприклад, у збірці «Святий гай» наявне невпізнання профанною жінкою Святої Родини в подібі безпритульних (докладніше, порівняння з історіями про Одіна і Христа [29]). У вірші Дж. Кеннеді поміщик-лендлорд наказує святому Андрію зварити хаггіс із зіпсутих продуктів (місива, яке прохач мав узяти з помийного відра) і не каже додати солі [2, с. 393]. Сіль була дорогим продуктом, і її не пропонували. Отже, і так несмачна їжа (також і шкідлива через неякісність) ще менше смакувала святому, який у вірші виявив правдивий стоїцизм – за законами жанру релігійної легенди і за приписами віри. Стоїчно святий Андрій витримує й наклеп – звинувачення у двох із семи головних гріхів – лінивстві й обжерливості («You idle, gangrel crew» [2, р. 55]) – «ледачий волоцюга»; «... you greedy gab» [2, р. 56] – «ненажерливий рот»).

У творі не без іронії наголошується на тому, що груба їжа, хаггіс, ще й приготований з неякісних продуктів, може викликати кольку, завійну, але шотландці терплять це, бо те саме витерпів святий мученик Андрій. Вірш натякає на збереження традиції шотландцями в усьому світі (тобто й у США, де минуло свідоме життя поета). Через те, що вірша написано мовою скотс і реалії там шотландські, у перекладі вжито діалектизм: простибіг – гуцульськ. милостиня (в оригіналі – «alms»).

2. Деніел (Даніель) МакІнтайр Гендерсон (Daniel McIntyre (M'Intyre) Henderson, 1851–1906). Народився у Глазго, здобув освіту в цьому місті. У 1873 р. емігрував до США, Балтимор. За життя вславетнився як автор мелодійної, прозорої лірики. Писав мовою скотс, використовуючи алітерації. Тематика пов'язана з Шотландією та Америкою, великий відсоток являє патріотична, релігійна, ностальгійна лірика. Один із улюблених жанрів – релігійний гімн. Пропонований вірш «Святий Андрію, помилуй мене» («Sanct Andro, pity me» [1, р. 53–57]) – зі збірки «Poems, Scottish and American» (Балтимор, 1888). Про цей твір (прочитаний у нашому перекладі) В. Вовк написала так: він «може відноситись також до нас, емігрантів і поклонників Святого Андрія» [15]. Отже, святий Андрій – підтримка в еміграції та нагадування про власне коріння, хоча християнство, здавалося б, наднаціональне й так і замислювалося.

Історичний контекст. У вірші згадано шотландського військового XVI ст. Джона Чісгольма (відтворення прізвища вельми умовне, є варіант Крісгольм), John Chisholm. Прізвище досить поширене. З етимології видно, що предки були вікінгами (holm – «острів») – часте явище у шотландців. Джон Чісгольм (роки життя невідомі) жив у XVI ст., сучасник Марії I Шотландської Стюарт і її сина – тоді ще Якова VI Шотландського; відомий як солдат, артилерист (дослужився до старшого офіцера), хранитель King's Wark (Leith), довірена особа королеви, її посильний (уперше – з квітня 1564 р., у Перті). Передавав зашифровані послання й сам володів шифрами. У Франції навчився мистецтва феєрверків та організації королівських свят, за що

потім відповідав у замку Марії Стюарт. Виявив блискучі здібності організатора й конспіратора, але впав у немилість, перебував у французькому екзилі (Париж, 1575 р.). У 1576 р. після звернень до Марії Шотландської отримав її офіційне прощення. Останні дані про Чісгольма датуються 1583 р. [36]. Вірш Гендерсона-емігранта присвячений такому самому шотландцю-емігранту, вигнанцю, який умер у Франції, але не втратив національної ідентичності та любові до Батьківщини. Ідентифікатором є святий Андрій – покровитель Шотландії.

3. Едвін М'юїр (Edwin Muir, 1889–1961) – поет, прозаїк (романіст) і перекладач, народився на Оркнейських островах [33, с. 365] (зокрема, цікавих нижньою міфологією, відбитою в баладах і бувальщинах). Його ідентифікували як британського автора, але сьогодні більше схильються до визначення як шотландського оркнейського письменника (і, хоча він не емігрант, цей аспект – визначення належності до різних літератур – мотивував вибір його тексту для аналізу). В англійському вірші «Коні» («The Horses») позірно спокійною мовою синтаксичними періодами розповідається просто про катастрофу, відзвичаєння від нормального життя й порушення психіки: «Війна тривала тиждень. Потім рік / Земля, обпалена війною, спала. / І через рік прийшли надвечір коні. / Ми встигли призвичаїтись до тиші, / Та кілька перших днів була вона / Така страшна, що ми боялись дихать. / На другий день приймач раптово змовк / І марно ми шукали щось в ефірі» [33, с. 365]. Розгортання дії (прийом, який нагадує про жанр поеми, а не про ліричний вірш) показує переляк людства перед цивілізацією (уособленою в зламаніх тракторах, описаних як чудовиська – алюзія Апокаліпсису; часта тема у творах письменників ХХ–ХХІ ст., у тому числі НІГ). Контрастом постають коні (природа), наче міфічна поява: вони прийшли служити людям: «Життя змінилось. / Вони зробили кращими людей» [33, с. 366]. У зіставленні: **Патриція Килина** теж звертається до образу коней. У зіставленні з віршем шотландського поета показовий твір «Чорний і білий кінь», позначений архетиповим дуалізмом (детальніше про згаданий вірш, а також кельтсько-скандинавську образність і тотем коня в цієї авторки [19]). Помітні не лише розгубленість і самотність ліричної героїні, а й очищення свідомості для викликання рідного архетипу, не дарма згадано доісторичні реалії: «Я в поле йду, я, що вже не існую, / зимою, яка вже є давнім льодовиком, / і я, по пустім полі, по безслідному снігу, / кличу молодого коня...» [16, с. 129]. Розірвана свідомість зцілюється завдяки осмисленню власної проблеми і кристалізації образу коня, тобто інстинкту, природи.

Отже, обрані для аналізу тексти об'єднані великою увагою до національного несвідомого та викристалізуванням рідних архетипів, а також у стилі тяжіння до лаконізму; водночас цим творам (особливо в Патриції Килини і шотландських поетів) притаманна епічність, не в останню чергу базована на фольклорі. Виявлено, що у творчості В. Вовк релігія й національне часто є синонімами збереження власної ідентичності в еміграційному просторі. Мистецтво (часто образотворче, від ікон до скульптур і соборів) постає допоміжним чинником у самозбереженні. Символами й архетипами постають християнські святі, часто доместиковані, українізовані. Аналогічний принцип – у проаналізованій шотландській поезії. В обох віршах (Дж. Кеннеді та Д. Гендерсона) святий Андрій фігурує як шотландський символ, ідентифікатор не лише релігії, а й національного. Тобто для шотландців у певних ситуаціях релігія відігравала роль, близьку до національного самовизначення (можна згадати боротьбу Джона Нокса проти ревної католички Марії Стюарт і несприйняття шотландським народом її зокрема та католицизму взагалі; виняток – невеличкий відсоток шотландців-католиків на Гебридських островах). Найчастіше це пресвітеріанство (англіканська церква в шотландців не була так поширена й уважалася церквою для багатих, а ще символом поневолення з боку англійців, у тому числі династії Тюдорів). Водночас святий Андрій наднаціональний, також він милосердний і християнин узагалі, незважаючи на конфесію. Усі названі риси об'єднують сприйняття цього святого з українською рецепцією. Також можна застосувати юнганський аналіз: святий Андрій – конструктивний Анімус українського і шотландського народів, але цей Анімус намагаються асимілювати носії чужого (у тому числі завойовники). Житійна та апокрифічна ситуація з невпізнанням святого наявна у фольклорі різних народів. Спроба відкупитися матеріальним від сакрального зазнає поразки, у героїні В. Вовк помітне й тотожне гріху недіяння (антонім християнському принципу діяння), приховане за безрезультатною метушнею. У Дж. Кеннеді – те саме: лендлорд пропонує ерзац (поміи), присипляючи свою совість і формально виконуючи обов'язок (його «хагіс» – форма без змісту), але святий Андрій виявляється морально вищим за смертного (профанного). Також цікаве простеження кельтського світогляду в поезії Патриції Килини в зіставленні з віршем Е. М'юїра «Коні»: підсилення ідеї гармонії в зруйнованому війною технологізованому світі. Коні – символ природи, ще й тотем, який увиразнюється в несвідомому, а потім у свідомому, нібито на проявленій півці.

У перспективі здійснити компаративний аналіз шотландських віршованих епітафій, еміграційної лірики на мілітарну тематику (Перша світова війна – Дж. Кеннеді) й аналогічних мотивів у поезії НІГ. Також планується зіставити поеми В. Вовк і лірику корінних шотландських поетес ХVIII ст. Історія й література України та Шотландії вимагають більшого виокремлення паралелей, чому сприятиме переклад і аналіз раніше невідомих текстів мовою скотс.

Додаток 1. Джеймс Макінтош Кеннеді «Святий Андрій і хагіс» (поетичний переклад з мови скотс Ольги Смольницької, 2017). Добродій був святий Андрій, / Блукав у прощі світовій. / Страждав у прикрім тягарі, / У македонським пустарі. / Чув муки голоду гризкві, / Від злив по шкірі – дрижаки; / І дув свавільний буревій, / Скидався на вбогого Андрій; / До краю виснажений він, / До різних віявся сторін, / Суцільний морок без заграв / Смиренний мученик долав. // Неначе миша, він змокрів, / Якийсь надивав із домів, / Смиренно руки він простер, / Благов простибігу тепер. / Вдивлявся лендлорд в бурі тій: / Простоволосий був святий, / І каже пан: «Ледащо, ти /

Лиш крихти можеш однайти: / Ось до вогню сідай, сюди, / І їжу в місиві знайди, – / Ось тельбухи, і ось шматки, / Що перетравлять жebraки, – / Просочуй салом кусні ці, / Звари у кендюху вівці; / На писок ненажерний твій – / Ото цибулі шмат гнилий; – / Тобі, мандрюхо, гниль заправ, / Бездонний кендюх щоб напхав». // Безмовний в холоді святий, / Змішав наїдок він густий, / І з казана собі налив, / Подяку зніс у сотнях слів; / І з’їв смиренно баланду, / Не одмінившись на виду! // Як настає Андрія ніч, / То диво ось для наших віч, – / Шотландці в світі, звідусіль, / Готують діжі і таріль, / Мовляв, аж язика лигнеш, / Андрій так харчувався теж. / Хай з плоти й крові люди ці, / Взнаки даються їм рубці, / Хай в серці морок без заправ – / Та біль цей мученик долав!

Додаток 2. Деніел (Даніель) МакІнтайр Гендерсон «Святий Андрію, помилуй мене» (поетичний переклад з мови скотс Ольги Смольницької, 2017–2018). Як милу Францію колись побачиш ти, / І місто проїжджатимеш Аррас, – / Там цвинтар є, і, звісно, Божий дім: / Знайди надгробки, і тоді ураз / Між каменями іншими могил / Узриш славетне різьблене ім’я – / «Джон Чісгольм», а ще – слова під ним: / «Святий Андрію, милуй м’я». // Джон Чісгольм, воїн мужній і стійкий, / Правдивий скот усе життя, / Його мандрівки і дива діянь / Тепер зазнали забуття. / Але правдивий скот і я, / Його запам’ятаємо ім’я: / В чужім повітрі видихнув слова: / «Святий Андрію, милуй м’я». // Та скоти віддані його почули гук, / І кинулись туди, де їхній брат, / На поміч стільки простягнули рук, / Серця їх розділяли братній гарт. / Копали руки їхні яму цю. / І ось прекрасне бачите ім’я, / На камені: «Джон Чісгольм», а внизу: / «Святий Андрію, милуй м’я». // О, сильне слово здвигло нас на путь, / І містить хай воно / Чи славу, чи звитягу, чи можуть, / Земля нехай ця радісна буя, / Та нас жене і з Заходу, й зі Сходу, / Де Матінка моя, / Обнять коліна йї, і в лементі серця: / «Святий Андрію, милуй м’я!» // Ах, є такі, хто лишив рідний дім, / Шлях марних миль дола. / Та страдним усміхнутися таким / Фортуна не змогла. / І шлях тяжкий долають у біді, / На стежці – стільки лих, / Убогої терплять і митарства й мор – / Святий Андрію, милуй їх! // Так, милуй їх, правицю простягни, / Дай милосердя їм, / Щоб розділити рану й братній біль, / Дай встояти слабким! / Святий, що береже шотландські береги, / І дух наш звеселя, / І завдяки тобі в молитві чути нам: / «Святий Андрію, милуй м’я!» // А хто негідний скот, і чує, та ніяк / Не помага одвік / Ні вдовам, ні сиротам, ні братам, / Хай слізний їхній крик; / І хто хова на грудях гаманця, / У кого зір лихий, – / Ще більше, ніж убогих і слабких – / Хай милує його святий Андрій!

Література:

1. Астаф’єв О. Міражний простір модернізму. Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / упоряд. текстів О.Г. Астаф’єва, А.О. Дністрового; передм. О.Г. Астаф’єва. Харків: Веста; Ранок, 2009. С. 3, 31–39.
2. Велилаєва Л.Р. Патриотические мотивы в шотландской эмиграционной поэзии США XIX века: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература стран Западной Европы и Северной Америки, а также ЮАР, Австралии и Новой Зеландии)». Москва, 2017. 446 с.
3. Вовк В. Будова. Ріо-де-Жанейро: Contraste, 2015. 84 с.; іл.
4. Вовк В. Вселенна містерія. Ріо-де-Жанейро: Contraste, 2017. 116 с.
5. Вовк В. Книга Естери. Вовк В. Диптих. Ріо-де-Жанейро – Львів: БаК, 2013.
6. Вовк В. Коляда на Щедрий вечір. Львів: БаК, 2007. 120 с.
7. Вовк В. Напис на скарабею. Львів: БаК, 2007. 124 с.; іл.
8. Вовк В. Нечемна казка. У форматі листа до Ольги Смольницької від 2 грудня 2017 р., 08:41. (З неопублікованого архіву О. Смольницької.)
9. Вовк В. Три поеми. Ріо-де-Жанейро – Львів: БаК, 2016. 128 с.
10. Григорчук Ю. «Книга Естери» Віри Вовк: біблійна інтертекстуальність образів персонажів. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Вип. 24. Київ, 2017. С. 77–82.
11. Григорчук Ю.М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального. Брустурів: Дискурсус, 2016. 364 с.; іл.
12. Гримич М. Бранзолія: подорожні записки. Київ: Дуліби, 2015. 156 с.
13. Карабович Т. Деконструкція мотивів ностальгії та вигнання у творчості поетеси Емми Андієвської. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. 2016. Випуск ІХ. С. 252–258.
14. Карабович Т. Єднання розбитого світу в літературній творчості еміграційних поетів Нью-Йоркської групи. Наукові записки ТНПУ. Серія «Літературознавство». 2016. № 44. С. 111–116.
15. Лист Віри Вовк до Ольги Смольницької від 2 січня 2018 р., 11:58. (З невиданого архіву Ольги Смольницької.)
16. Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / упоряд. текстів О.Г. Астаф’єва, А.О. Дністрового; передм. О.Г. Астаф’єва. Харків: Веста; Ранок, 2009. 256 с.
17. Смольницька О.О. Відтворення багатозначних концептів при перекладі в сучасній українській шотландистиці (на прикладі анонічного ламенту «Quhen Alysandyr oure kung was dede», XIII ст., рання скотс). Тенденції та перспективи розвитку викладання іноземних мов в інноваційному суспільстві: зб. наук. праць IV Регіональної наукової конференції, 25–26 листопада 2016 р. / Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства, кафедра іноземних мов для гуманітарних спеціальностей. Дніпро: ЛІРА, 2016. С. 101–106.
18. Смольницька О. Віра Вовк як представниця сучасного магічного реалізму. Українознавство. 2013. № 2. С. 16–19.
19. Смольницька О.О. Експліцитна та імпліцитна кельтська символіка у творчості вибраних членів Нью-Йоркської групи (Віри Вовк і Патриції Килини). Філологічні трактати. – Т. 9. – № 3. – С. 44–51.
20. Смольницька О. Жінки-святі у поезії Віри Вовк: киеворуський і західноєвропейський контексти з кельтськими паралелями. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія». Ужгород, 2017. Вип. 1(37). С. 83–90.

21. Смольницька О. Історичний роман Віри Вовк «Книга Естери» у неоміфологічному контексті: ad fontes. Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія (літературознавство, мовознавство)»: збірник наукових праць. Переяслав-Хмельницький: «ФОП Домбровська Я.М.», 2015. Вип. 21. С. 54–67.
22. Смольницька О.О. Компаративний аналіз «мерехтливої міфології» у вибраній поезії Віри Вовк і Патриції Килини. Кременецькі компаративні студії. 2016. Вип. VI. Т. 1. С. 254–269.
23. Смольницька О. Культурна самоідентифікація ліричного героя у вибраній поезії Віри Вовк: *aesthetica interior*. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур: матеріали ІХ Міжнародної наукової конференції. (Острог, 20–21 травня 2016 р.). / ред. кол.: І.Д. Пасічник, Д.М. Шевчук та ін. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. Вип. 17. С. 151–160.
24. Смольницька О. Міф про вічне повернення у поезії Віри Вовк. Міфологія і фольклор. 2016. № 3–4. Липень – грудень. С. 78–89.
25. Смольницька О.О. Міфологічні та реалістичні орієнтири вибраної поезії української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк у зіставленні з іншомовними віршами українських поетів у діаспорі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2016. № 24. Т. 2. С. 82–84.
26. Смольницька О. Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського та латиноамериканського магічного реалізму. *Spheres of Culture*. Volume VIII. Lublin, 2014. С. 252–258.
27. Смольницька О.О. Орієнтальний образ жінки у вибраній творчості Віри Вовк і Олега Коверка: зв'язок із першоджерелами. *Development and modernization of philological sciences: experience of Poland and prospects of Ukraine: Collective monograph*. Lublin: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2017. С. 271–287.
28. Смольницька О.О. Порівняння спільних мотивів у вибраних шотландських баладах і малому жанрі пісенного фольклору: проблеми поетичного перекладу. Актуальні проблеми філології та перекладознавства: зб. наук. праць / ред. кол.: Ю.П. Бойко, О.В. Ємець, Л.І. Белехова та ін. Хмельницький: ХНУ, 2017. Вип. 13. С. 82–87.
29. Смольницька О. Проблема асиміляції архетипів (на матеріалі оповідань Віри Вовк «Родина» та «Ангел» зі збірки «Святий гай»). Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць / Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ: Твім інтер, 2009. Вип. 33. Ч. 2. С. 680–692.
30. Смольницька О. Релігійна символіка в поезії Віри Вовк (Ріо-де-Жанейро): проблема ієротопії. Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія»: збірник наукових праць. Вип. 23. Переяслав-Хмельницький: «ФОП Домбровська Я.М.», 2016. С. 138–148.
31. Смольницька О.О. Старозавітний дискурс у вибраній королівській шотландській поезії кінця XVI – початку XVII ст. у зіставленні з українською мистецькою рецепцією XXI століття. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». 2016. Вип. 6. С. 46–53.
32. Смольницька О. Формування творчого методу української мистецької еміграції в Латинській Америці. Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія»: збірник наукових праць. Вип. 24. Переяслав-Хмельницький: «ФОП Домбровська Я. М.», 2016. С. 81–94.
33. Стріха М. Улюблені переклади. 2-ге вид., випр. і доповнене. Київ: Пенмен, 2017. 770 с.
34. Шотландии кровавая луна: Антология шотландской поэзии (с XIII-го века до века XX-го) / сост. и пер. М.А. Новикова; Таврический национальный ун-т им. В.И. Вернадского, Крымский центр гуманитарных исследований. Симферополь: СОНАТ: Крымский Архив, 2007. 320 с.
35. James Kennedy / Scots and Scots Descendant in America / Part V – Biographies. Electric Scotland. URL: <http://www.electricscotland.com/history/descendants/chap71.htm>.
36. John Chisholm (soldier). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Chisholm_\(soldier\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Chisholm_(soldier)).

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. *A Bit Bookie of Verse in the English and Scots Tongues* / by Daniel McIntyre Henderson, author of «Poems, Scottish and American». Baltimore: University Book Store, 1905. 130 p.
 2. *The Complete Scottish and American Poems of James Kennedy*. New York: J.S. Ogilvie Publishing Company, 1920. 268 p.
- © Переклад Ольги Смольницької. 2017.

Анотація

О. СМОЛЬНИЦЬКА. ДОМЕСТИКАЦІЯ ЯК ОРІЄНТИР НА РІДНІ НАЦІОНАЛЬНІ АРХЕТИПИ ТА СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ ЧЛЕНІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ Ї ПООЗІЇ ШОТЛАНДСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ

У статті аналізується питання доместикації на прикладі вибраних поезій українських і шотландських емігрантів. До уваги беруться тексти членів Нью-Йоркської групи – Віри Вовк і Патриції Килини; вірші Джеймса Макінтоша Кеннеді, Денієла МакІнтайра Гендерсона, Едвіна М'юїра. Здійснено практичну роботу з мовою скотс. Більшість перекладів українською не публікувалася.

Ключові слова: поезія, еміграція, переклад, архетип, символ, доместикація.

Аннотация

**О. СМОЛЬНИЦКАЯ. ДОМЕСТИКАЦИЯ КАК ОРИЕНТИР НА РОДНЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ
АРХЕТИПЫ И СИМВОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЛЕНОВ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ГРУППЫ
И ПОЭЗИИ ШОТЛАНДСКИХ ЭМИГРАНТОВ**

В статье анализируется вопрос доместикации на примере избранных стихотворений украинских и шотландских эмигрантов. Во внимание принимаются тексты членов Нью-Йоркской группы – Веры Вовк и Патриции Кылыны; стихи Джеймса Макинтоша Кеннеди, Дэниэла МакИнтайра Гендерсона, Эдвина Мьюира. Осуществлена практическая работа с языком скотс. Подавляющее большинство переводов на украинский язык не публиковалось.

Ключевые слова: поэзия, эмиграция, перевод, архетип, символ, доместикация.

Summary

**O. SMOLNYTSKA. THE DOMESTICATION AS ORIENTATION TO NATIONAL ARCHETYPES
AND SYMBOLS IN THE WORKS BY NEW YORK GROUP MEMBERS
AND THE POETRY BY SCOTTISH EMIGRANTS**

The article deals with the question of the domestication by the example of the selected poems by the Ukrainian and Scottish emigrants. Special attention is paid to the texts by New York group members – Vira Vovk and Patrice Kylyna; James Mackintosh Kennedy, Daniel McIntyre (M'Intyre) Henderson and Edwin Muir. The practical work with the Scots language is made. The most of cited Ukrainian translations were not published.

Key words: poetry, emigration, translation, archetype, symbol, domestication.

6. Загальне мовознавство

6. Общее языкознание

6. General linguistics

*кандидат філологічних наук,
доцент,
доцент кафедри філософії
і суспільних наук
Чернігівського національного
технологічного університету*

ОСОБЛИВІСТЬ ЗАГАДКИ ЯК ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Історично пізнання загадки відбувалося шляхом від накопичення фактів до їх аналізу. Початковий інтерес виник у процесі збирання народної творчості, а оскільки фіксувався матеріал, отриманий із природних джерел – усних народних традицій, то цілком припустимо було обмежуватися лише емпіричними орієнтирами. Однак на сучасному етапі активного теоретичного вивчення загадки її мало визначати лише як послідовність «запитання-відповідь».

Загадка – це, мабуть, один із найскладніших для семантичного аналізу паремійних жанрів. Об'єктивною основою проблем опису базових семантичних категорій і прагматичних смислів загадки є невизначеність її мовного і мовленнєвого статусу, що тісно пов'язана з різноманіттям і суперечливістю виконуваних загадкою функцій. Із позицій когнітивно-прагматичного підходу до опису паремійної семантики найбільш продуктивними нам видаються такі аспекти функціонально-категоріального статусу загадки: 1) виділення провідної прагматичної функції, яка визначає інтенцію загадки як первісний «задум» її утворення; 2) визначення провідної когнітивної функції, яка відповідає конкретним особливостям репрезентації елементів і структур етномовної свідомості за допомогою паремійних одиниць; 3) з'ясування категоріальної сутності загадки в умовах трихотомії «мова – мовлення – текст».

Зазначимо, що проблема визначення категоріальної сутності загадки в умовах трихотомії «мова – мовлення – текст» також зазначається багатьма дослідниками цього паремійного жанру. У роботах Г.Л. Пермякова, В.Н. Топорова, В.А. Лукіна, М.М. Бахтіна, С.Я. Сендерович, О.О. Селіванової, Т.М. Лучечко ми виявляємо аргументи на користь положення про те, що більшість різновидів загадок можуть претендувати на статус тексту. При цьому зазначається їхня (1) формальна специфіка, (2) діалогічна форма, (3) відтворюваність, (4) гіперорганізація, (5) двочасність, (6) описовий характер тощо. Важливим здається і положення про складний текстовий статус, обґрунтоване В.А. Лукіним, який вважає, що не всі загадки можуть претендувати на статус тексту, оскільки питальна частина одних має текстову семантику і піддається інтерпретації, що і дає змогу створити текст (отримати відгадку), а інші загадки не мають текстової семантики зовсім, оскільки їхня питальна частина не може бути логічно інтерпретованою. Між текстовими та нетекстовими загадками В.А. Лукін виявляє ще «невизначену велику кількість проміжних випадків» із відсутністю «загальнотекстового мотивування» [4, с. 443–444].

Нам видається, ще один ключ до розуміння статусу загадки лежить у вирішенні проблеми співвідношення категорій тексту і висловлювання. Так, М. Бахтін у своєму розумінні висловлювання звертає увагу саме на його когнітивний потенціал: «Висловлення ніколи не є тільки відображенням або виразом чогось, поза тим, що вже існує, даним. Воно завжди створює щось абсолютно нове і неповторне, притому завжди має відношення до цінності (до істини, до добра, краси тощо)» [1, с. 320]. Таке розуміння сутності висловлювання підходить для розуміння загальнопаремійної природи загадки і підтвердження її мовного статусу.

Більшість дослідників загадок зазначають їхню поліфункціональність, зумовлену тим, що зі зміною комунікативної функції змінювалася і прагматика цього різновиду паремій. У загальних рисах ця функціональна еволюція загадки, описана в працях Г.Л. Пермякова, В.Н. Топорова, В.А. Лукіна, Н.Б. Мечковської, І.А. Седакової, С.М. Толстой, А.В. Насибуліна, Т.В. Цив'ян, Ю.І. Левіна, може бути представлена таким чином:

1) первісне комунікативне призначення загадки – ритуально-магічне, а прагматика зумовлена необхідністю засвоєння членами спільноти «сакральної ієрархії головних сутностей» [5, с. 237];

2) потім, у процесі взаємовпливу «праслов'янської спадщини <...>, середньовічної слов'янської книжності і через неї античної, біблійної та східної традицій» [8, с. 233] виділяється провідна ритуально-ігрова комунікативна функція, яка визначає прагматику загадок як особливого вербального акту діалогічного характеру, мета якого може, залежно від ситуації, визначатися як навчання, розвиток або організація дозвілля. При цьому для визначення прагматичної функції загадки актуальна і подвійність її ігрової природи: формально-ситуативна (діалог-змагання) і мовна (використання прийому мовної гри);

3) сучасне комунікативне призначення загадки пов'язане з: 1) домінуванням її дидактичної функції, причому предмет навчання істотно змінився за останні століття – сучасна загадка вчить орієнтуватися в загальнонаукових поняттях, а також є методичним прийомом закріплення вивченого матеріалу, у той час як власне фольклорний період її побутування пройшов «під знаком» функції формування образно-логічного мислення; 2) реалізацією прецедентного потенціалу не тільки конкретних текстів, а й стереотипної форми загадки, що призводить до активного утворення паремійного трансформана на базі цього паремійного жанру [6, с. 163–166].

Таким чином, прагматична функція загадки визначається потребою її використання в конкретних комунікативних цілях. При цьому здатність загадки «при збереженні частини функцій втрачати інші,

набуваючи з часом нові» [4, с. 439], на наш погляд, зумовлена тісним зв'язком паремійної прагматики з когнітивною основою самої паремії.

Когнітивна функція загадки має певну специфіку на тлі загального розуміння когнітивної функції мови. Як зазначає Н.Б. Мечковська, «природа загадки пов'язана з однією з фундаментальних властивостей людського мислення – зі здатністю або умінням людини бачити подібність і несхожість різних предметів (явищ, подій) і на цій основі розуміти зв'язок предметів, їхні роди і види, розрізняти в навколишньому світі загальне, часткове та особливе» [5, с. 319]. Таку здатність мислення можна було б охарактеризувати як метафоричність, якби не та помічена автором цитати особливість, яку можна визначити як прагнення, у першу чергу, встановлювати парадигматичну сутність явищ, що належать до якихось макрокатегорій. Власне ж асоціація як механізм «запуску» когнітивної метафори є елементом первісної метафоричної категоризації явища, у той час як метафорика загадок реалізується лише за умов наявності певної сформованої здатності бачити явище в його онтологічній цілісності та зумовленості системою. Як нам здається, таке розуміння специфіки метафоричної природи загадки зумовлене своєрідною «наступністю» її магічної та ігрової функції, а прагнення загадки знайти спільне в непорівняному і є тим «рудиментом» ритуального призначення паремії, який спочатку ускладнює розгадку. Дійсно, розгадка сутності явища в рамках магічного ритуалу – процес своєрідного посвячення в якісь таємниці, і доступ до них не може бути простим і очевидним. Текстовий статус загадки з позиції зазначених вище критеріїв також має свою певну специфіку. Так, В.А. Лукін вважає, що далеко не кожна загадка може вважатися текстом, а тільки та, котра «піддається ретроспективній інтерпретації» [4].

У текстовій загадці питальна (кодована) частина має певну текстову семантику, засновану, насамперед, на зв'язності й ієрархічності (граматичній та семантичній). Дійсно, багато дослідників бачать істотну спільність загадок і прислів'їв як зразків народної мудрості, при цьому відокремлюючи загадки-питання, питання-жарти, загадки-завдання від власне загадок як фольклорних текстів зі складною метафоричною або метонімічною структурою, що втілює «згорнутий» сюжет. А.В. Насибуліна, характеризуючи семантичні особливості загадки, звертає увагу на визначення загадки як тексту, яке дає Ю.І. Левін: «Із семантичної точки зору загадку можна визначити як текст, денотатом якого служить деякий об'єкт, у самому цьому тексті явно не названий» [3, с. 286]. На думку Л.І. Тараненко, загадкою варто вважати особливий фольклорний жанр, текст мікродіалогу, який має креативно-повчальну спрямованість та розважально-тренувальне функціональне призначення, що реалізується на основі асоціативно-креативного механізму переосмислення знання, наявного у свідомості реципієнта [9, с. 246].

Таким чином, у тексті загадки все підпорядковано основній меті – вибудовуванню ієрархічного ланцюжка ознак, за якими можна співвіднести текст із предметом номінації. Безсумнівно, в результаті текст загадки буде виражати закономірності зовсім іншої властивості, ніж прислів'я: використовуючи прислів'я, ми не просто посилаємося на народну мудрість, а співвідносимо її текст із певним дискурсом, проникаючи в глибину прагматичного змісту паремії. Прислів'я покликані сформулювати в носія мови, представника національної культури, необхідний для успішного існування в соціумі «життєвий розум» і співвіднести його пріоритети з релігійною мораллю і суспільною ідеологією. Загадки ж, на думку багатьох дослідників, в їхніх ентропічній і логіко-гностичній функціях [8, с. 435–439] вчать бачити основне, найбільш характерне, сприймати нерозривність всіх елементів дійсності. При цьому здебільшого відгадка слабо мотивована.

Аналізуючи цю семантичну особливість загадки, В.А. Лукін твердить, що «знати й пам'ятати відгадку важливіше, ніж міркувати, догадуватися й розгадувати», уміти розшифрувати весь її алгоритм [4, с. 443].

Отже, загадка – один із найдавніших різновидів паремій, дискурсивна природа якої пов'язана з «особливим видом ритуально-ігрової поведінки, вербальним актом» [8, с. 233]. Ігрова природа загадки – одна з найяскравіших її характеристик, що зумовила як розвиток жанру, так і особливу роль, яку відіграють ці паремії в репрезентації елементів і структур етномовної свідомості. Діалогічна форма якнайкраще виражає ігрову сутність загадок, разом із тим є ідеальною формою втілення паремічної одиниці зі складним функціональним статусом. Спроба виділення всіх аспектних функцій загадки видається проблемною, оскільки, з одного боку, необхідний облік всіх основних прагматичних функцій паремій (тільки Г.Л. Пермяков виділяє сім провідних прагматичних функцій паремій); з іншого боку, функціональна природа загадки, як вже було зазначено, характеризується помітною специфікою, зумовленою когнітивною основою цього паремічного жанру, а також складністю і мінливістю комунікативного статусу загадки. При всьому різноманітті функцій загадки варто зазначити і той факт, що не всі виділені функції рівнозначні в конкретний момент часу. В.А. Лукін твердить: «І кількість функцій загадки, і їхня ієрархія нестабільні в діахронії» [4, с. 438]. Причину здатності загадки зберігати «у резерві» великий функціональний потенціал можна виявити як у високому ступені аморфності і неспецифічності загадки, які дають змогу «використовувати загадку без зміни її семантичної структури» [7, с. 439], так і в самому принципі організації її смислового простору.

Цей принцип, на наш погляд, визначається саме когнітивною функцією загадки – функцією утворення нового знання, що спирається на чітко категоризовані в етномовній свідомості елементи. Дійсно, кодова частина загадки «оперує» тими денотатами, змістова частина яких відома носію мови в обсязі всіх її функцій і властивостей, актуальних для людини. Наприклад: *Два брати дивляться, а разом не зійдуться (Підлога і стеля)*. Розглядаючи загадку на тлі загального пареміологічного простору, варто визначити деякі загальні тенденції при збігу і специфікації прагматичних функцій загадок та інших видів паремій. У першу чергу, для загадок актуальна моделююча функція, яка характеризується Г.Л. Пермяковим як притаманна «усім без винятку пареміологічним типам кліше». Ця функція інтерпретується як здатність представляти «словесну (або розумову) модель (схему) тієї чи іншої життєвої (або логічної) ситуації» [7, с. 36].

Зокрема, у процесі моделювання ситуації в загадках ми спираємося не на типові життєві ситуації, а на вигадані (потенційні), довільно співвідносні з потенційними функціями денотата відгадки. Наприклад: *Чотири ноги, та не звір, душа і тіло, та не людина, має пір'я й пух, але не птах (Ліжко)*. У наведеній загадці моделюється ситуація, коли людина стикається з денотатом, що містить метафорично описані властивості.

Ці властивості характеризуються за допомогою прийому метафоричного «заперечення», коли суть зіставлення полягає не в уособлюванні метафори, а в запереченні її можливості у разі наділення сутності «псевдовластивостями». Відсутність у структурі загадки вираженого предиката все ж дає змогу його «відновити», зважаючи на «заперечуваний» метафорою образ: *Не звір, бо «не бігає», не людина, бо «не живе», не птах, бо «не літає»*. Зрештою, ми маємо справу з досить чіткою репрезентацією ситуації, але її характер складно визначити як типовий. Типовим є якраз те, що звір бігає, людина живе, а птах літає, у той час як загадка всім своїм метафоричним потенціалом формує образ статичний, «безрезультативний» [8, с. 131]. Відповідно, мета моделювання ситуації полягає не в її типізації, як у прислів'ях, а в демонстрації унікальності денотата, що висувається серед інших з такими ознаками, але ситуативно.

Повчальна, або дидактична, функція паремій, притаманна їм як фольклорним утворенням, полягає в загальнофольклорній «виховній» традиції слова [2].

Разом із тим подібність за художніми принципами, манерою побудови загадки виявляється в трьох особливостях її будови: «<...> щоб не припинити бути загадкою, вона має: 1) так побудувати образ, щоб не назвати прямо предмет, який загадується; 2) обов'язково мати відгадку; 3) бути гранично короткою, хоча може й відрізнитися одна від іншої композиційно».

Як ми вже зазначали, те, що предмет, який загадується, не може бути названий прямо, є істотною жанровою особливістю загадки. В образній частині загадки має бути якась підказка, що допоможе її відгадати. У статті російського мовознавця Ю.І. Левіна «Семантична структура російської загадки» [3, с. 283] дослідження загадок відбувається із застосуванням структурно-лінгвістичних методів. Із семантичної точки зору загадка визначається як текст, денотатом якого служить деякий об'єкт у самому тексті, явно не названий. Свідома зашифрованість співвідношення знака (тексту загадки) до денотата (відгадки), що є принципом існування загадки, дає підстави для вивчення загальносеміотичної проблеми співвідношення знака та денотата. Будучи навмисно трансформованим описом реальності, загадка дає змогу порушити питання про принципи художнього перетворення дійсності й розглянути його на найбільшому прикладі такого перетворення. У цьому аспекті загадка видається авторіві об'єктом, на якому з найбільшим успіхом можуть бути апробовані методи формального опису семантики. На прикладі загадки можна виразно розглянути весь простір людського мислення, зокрема мовного, і його небажання укладатися в певні рамки та рубрики [6, с. 283–284].

У той же час, не заглиблюючись в аспект зіставлення всіх паремійних функцій загадки та інших провербіальних жанрів, варто зазначити, що однією з найбільш показових для характеристики функціонального потенціалу загадки є образно-номінативна функція, яка, крім загадки, є тільки у приказках [6, с. 283–284]. Але якщо приказка реалізує свій образно-номінативний потенціал за допомогою експресивної характеристики якоїсь якості, ознаки, наприклад: *Він такий добрий, що у ложці води утопив би. Що міг би, то він би ніж у мене встроїв би – «про ворога», Годувати сніданками. Як топився, так сокиру обіцяв, а як витягли – то й топорюща не дав – «нескінченно обіцяти»* тощо. У той час як загадка здійснює образну номінацію в процесі логічного співвіднесення семантичних ознак слова-відгадки та алегоричної частини.

Відповідно, основою більшості реалізованих функцій є висловлювана загадкою логіка – логіка відбору ознак «суміщення» денотатів, логіка вибору образної основи номінації, логіка наділення денотатів предикативними ознаками тощо. Так, В.Н. Топоров, характеризуючи найбільш важливі функції загадки, виділяє цілий логіко-прогностичний блок, пов'язаний із пізнанням та його логічною структурою, а Г.Л. Пермяков зазначає, що загадки, насамперед, «вчать думати».

В аспекті характеристики цієї загальної логічної функції надзвичайно цікаві положення, висловлені В.А. Лукініним щодо суперечливих здібностей загадок різної структури, які не тільки «вчать думати» або «думати не вчать», але навіть і «вчать» не думати [4, с. 442–443].

Разом із тим одним зі способів побудови образу в загадці є заміщення. Предмети заміщення найчастіше належать до того ж кола явищ, що й предмети загадування. Світ предметів заміщення більш широкий і різноманітний, ніж світ предметів загадування. Так, наприклад, сімейні, родинні взаємини людей набагато ширше представлені в образній частині загадок. Небагато загадок про предмети, які вийшли з вжитку, практично немає загадок про історичні події.

Вибираючи предмети заміщення, загадка прагне до контрасту, наприклад, звичайна миска перетворюється на яму (*Коло ями б'ються хлопці з киями. Кругом ями всі з киями.*), спиці в колесі (*Жило чотири брати, всі чотири Кондрати, два біжать, два доганяють і ніяк не доженуть*) – на братів.

Варто сказати, що закономірністю, властивою для всіх загадок, є співвіднесеність тексту загадки і відгадки. Відгадка – друга відповідна репліка загадкового діалогу. Крім мотивації на семантичному рівні – кодування/розкодування загадкового тексту, відгадка визначає семантичні риси тексту, формує певний лексико-фонетичний комплекс: алітерацію, риму, звуконаслідування, оноματοпоею, вибір власних імен.

Отже, як показало проведене дослідження, у світлі когнітивно-прагматичного підходу актуальні всі визначені позиції, оскільки активність трансформаційних «вправ» із загадками в сучасному дискурсі актуальна (1) в плані аналізу виконавця (автора трансформацій), (2) з погляду одержувача – важливий прагматичний комплекс

паремічного значення, оскільки саме він впливає на адресата мовлення, а (3) позиція спостерігача є традиційною для дослідника паремійної семантики. Тому виправданим здається виділення образно-логічної функції загадки, яка дає змогу не тільки актуалізувати важливість поєднання таких провідних паремійних функцій, як образно-номінативна і дидактична, але і підкреслити нерозривність когнітивної та прагматичної функцій паремій. Дійсно, у пареміях все підпорядковано завданню формування у носіїв мови важливих для членів спільноти стереотипів і звичок, тому паремії не просто вчать щось робити, робити в певних обставинах, а й мислити відповідно до зафіксованих у них логічних кліше.

Література:

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
2. Гаценко І.О. Мовна картина світу в жанрі загадки. Науковий журнал «Молодий вчений». 2017. № 3 (43). С. 302–306.
3. Левин Ю.И. Семантическая структура загадки. Паремииологический сборник: Пословица. Загадка (структура, смысл, текст). М.: Наука, 1978. С. 283–313.
4. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Издательство «Ось-89», 2005. 560 с.
5. Мечковская Н.Б. Язык и религия. Лекции по филологии истории религий. М.: Изд-во ГРАНД, 1998. 352 с.
6. Насыбулина А.В. Загадка. Русские паремии: новые формы, новые смыслы, новые аспекты изучения / Под ред. Т.Г. Никитиной. Псков: ПГПУ, 2008. 256 с.
7. Пермяков Г.Л. К вопросу о структуре паремииологического фонда. Языковая природа афоризма (очерки и изречения): Пособие / Составитель Е.Е. Иванов. Могилёв: МГУ им. А.А. Кулешова, 2001. С. 297–320.
8. Седакова И.А., Толстая С.М. Славянские древности: Этнолингвистический словарь по ред. Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2. С. 233–237.
9. Тараненко Л.І. Узагальнена дефініція та функціональні ознаки англійської фольклорної загадки. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна. 2014. Вип. 48. С. 245–247.

Анотація

I. ГАЦЕНКО. ОСОБЛИВІСТЬ ЗАГАДКИ ЯК ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

У статті з'ясовано природу мовленнєвого жанру загадки як складової частини дискурсу, охарактеризовані складові елементи мовного жанру загадки, а саме: ситуація, контекст, соціальні ролі. Зроблений аналіз семантичної структури загадок. Аналіз семантики номінацій денотатів подається в широкому фольклорному і культурно-етнографічному контексті. Вивчено функціональні особливості народних і сучасних загадок. Виявлено композиційні складові частини загадок, розглянуто національно-культурологічний аспект загадок.

Ключові слова: загадка, дискурс, жанр, семантична структура.

Аннотация

II. ГАЦЕНКО. ОСОБЕННОСТИ ЗАГАДКИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В статье выяснено природу речевого жанра загадки как составляющей дискурса, охарактеризованы составляющие речевого жанра загадки, а именно: ситуация, контекст, социальные роли. Проанализирована семантическая структура загадок. Анализ семантики номинаций денотатов подается в широком фольклорном и культурно-этнографическом контексте. Изучены функциональные особенности народных и современных загадок. Выявлено композиционные составляющие загадок, рассмотрен национально-культурологический аспект загадок.

Ключевые слова: загадка, дискурс, жанр, семантическая структура.

Summary

I. HATSENKO. FEATURES OF THE RIDDLE AS AN ARTISTIC TEXT

The article clarifies the nature of the speech genre of the riddle as a component of discourse, describes the components of the speech genre of the riddle, namely: situation, context, social roles. The semantic structure of riddles is analyzed. The analysis of the semantics of denotate nominations is given in a broad folk and cultural-ethnographic context. The functional features of folk and modern riddles are studied. Composite components of mysteries are revealed, national-cultural aspects of mysteries are considered.

Key words: mystery, discourse, genre, semantic structure.

*викладач кафедри
англійської філології
факультету іноземної філології
Ужгородського національного
університету*

ПРО ПРИРОДУ ІНСТИТУЦІЙНОГО ДИСКУРСУ

Однією з найскладніших проблем дискурсознавства є диверсифікація дискурсу, оскільки є можливість застосувати різні параметри. Взаємодія різних типів дискурсів спричиняє формування складних інтертекстуальних зв'язків. У фокусі уваги сучасних лінгвістів опиняється комунікативна інтеракція, що відбувається в межах та поза межами різних закладів. Актуальність проблеми статті викликана розмитістю меж різних типів дискурсів та недостатньою вивченістю критеріїв їх виокремлення.

Процеси глобалізації також впливають на соціальні інститути місцевого, національного та міжнародного значення. Об'єкт дослідження – інституційний дискурс. Предмет дослідження – з'ясування питань про визначення меж інституційного дискурсу та складнощів, пов'язаних із цим. Мета дослідження – детально проаналізувати та узагальнити особливості інституційного дискурсу. Завдання дослідження полягає в окресленні меж інституційного дискурсу, визначенні характеристик інституційного дискурсу, розгляді його функціональної парадигми.

Існують різні типології дискурсів. На думку І. Шевченко та О. Морозова, до провідних критеріїв виділення типів дискурсу належать формальні, функціональні, змістовні критерії. Таким чином, увесь загал дискурсу можна згрупувати за тим чи іншим критерієм [1, с. 232]. Г. Почепцов запропонував одну з найповніших класифікацій дискурсів. Він виділяє теле- і радіодискурси, газетний, театральний, кінодискурс, літературний дискурс, дискурс у сфері публік рілейшнз, рекламний дискурс, політичний, фідейстичний дискурси [2].

Прагмалінгвістична модель дискурсу висуває на перший план ознаки способу чи каналу спілкування. За каналом спілкування розрізняють усний і письмовий, контактний і дистанційний, віртуальний і реальний типи дискурсу, за способом спілкування – інформативний і фасцинативний, змістовний і фактичний, серйозний і несерйозний тощо [3, с. 295]. У рамках соціально-демографічного критерію виділяють дитячий, підлітковий, чоловічий, жіночий, дискурс мешканців міста та села тощо. За умов різних загальних настанов, комунікативних принципів реалізується аргументований, конфліктний та гармонійний типи дискурсу. Деякі вчені, до яких належить В.В. Красних, вважають, що на статус дискурсу можуть претендувати лише національні дискурси: англійський, український тощо [4].

У межах соціо-лінгвістичного підходу до вивчення дискурсу за адресатним критерієм В.І. Карасик вирізняє особистісно-орієнтований (персональний) та статусно-орієнтований (інституційний) дискурси. Якщо говорити про особистісно-орієнтований дискурс, то у спілкуванні беруть участь комуніканти, що добре знають один одного, а в рамках статусно-орієнтованого дискурсу – представники тієї чи іншої соціальної групи [5, с. 5–20].

Різні види дискурсів вступають у взаємодію один з одним і зумовлюють складний діалогічний процес інтердискурсивності. Будь-яке спілкування зумовлене певними функціями. Галузева комунікація є спілкуванням, що зумовлене соціальними функціями партнерів, а також регламентоване за змістом і за формою; це спілкування, в якому принаймні один з учасників – представник соціального інституту. Соціальний інститут відрізняється від таких утворень, як соціальна група, колектив, мала група, тим, що комуніканти, які належать до нього, мають певний статус, сукупність ролей, а також їхня комунікативна поведінка визначається стандартами та соціальними нормами.

Статусно-зорієнтований дискурс – мовленнєва взаємодія представників соціальних груп чи інститутів один з одним, з людьми, які реалізують свої статусно-рольові можливості в рамках усталених суспільних інститутів [3, с. 193].

В.І. Карасик коментує: «Інституційний дискурс є спеціалізованою клішованою різновидністю спілкування між людьми, які можуть не знати один одного, але мають спілкуватися відповідно до норм цього соціуму». Звісно, будь-яке спілкування має багатовимірний характер і його типи виділяються з відомим ступенем умовності. Повне усунення особистісного начала перетворює учасників інституційного спілкування на манекенів, разом із тим існує інтуїтивно відчутна учасниками спілкування межа, вихід за яку підриває основи існування того чи іншого суспільного інституту [6, с. 45–46].

Всередині інституційного дискурсу виділяють такі підтипи, як юридичний, адміністративний, політичний, військовий, медичний, релігійний, містичний, науковий, педагогічний, рекламний, медійний, сценічний. Інституційний дискурс історично мінливий – коли зникає суспільний інститут як особлива культурна система, він розчиняється в суміжних типах дискурсу. Інституційний дискурс виділяється на основі двох системоформуючих ознак: цілей та учасників спілкування.

В інституційному дискурсі виділяють комунікативні діади «агент – клієнт», тобто представник інституту та люди, які до них звертаються (клієнти) для вирішення своєї проблеми: викладач і студент, політик та виборець, лікар і пацієнт. Учасники інституційного дискурсу різні за своєю поведінкою, якостями. В.І. Карасик звертає увагу на різні ступені відкритості дискурсу. Протиставлення персонального та інституційного дискурсу є умовним. Для кожного виду інституційного дискурсу характерна своя міра співвідношення між статусним та особистісним

компонентами. За словами В.І. Карасика, в науковому та діловому дискурсі особистісний компонент виражений значно менше, ніж, наприклад, у педагогічному дискурсі, де частка особистісного компоненту достатньо висока.

Моделюючи інституційний дискурс, В.І. Карасик виокремлює чотири групи ознак: 1) конститутивні ознаки дискурсу; 2) ознаки інституційності; 3) ознаки типу інституційного дискурсу; 4) нейтральні ознаки. Конститутивні ознаки включають учасників, умови, організацію, способи та матеріали спілкування, тобто людей в їх статусно-рольових та ситуативно-комунікативних амплуа, сферу спілкування та комунікативне середовище, мотиви, цілі, стратегії, канал, режим, тональність, стиль та жанр спілкування, тексти чи невербальні знаки. Конститутивні ознаки дискурсу висвітлювалися в працях Фішмана, Белла, Богданова, Макарова. Ознаки інституційності закріплюють рольові характеристики агентів та клієнтів інститутів, типові хронотопи, символічні дії, трафаретні жанри та мовленнєві кліше. Інституційне спілкування – це комунікація в своєрідних масках. Саме трафаретність спілкування принципово відрізняє інституційний дискурс від персонального. Специфіка інституційного дискурсу розкривається в його типі, себто в типі суспільного інституту, який у колективній мовній свідомості позначений особливим іменем, узагальнений у ключовому концепті цього інституту (політичний дискурс – влада, педагогічний дискурс – навчання, релігійний – віра, юридичний – закон тощо), пов'язаний із певними функціями людей, спорудами, що побудовані для виконання цих функцій, суспільними ритуалами та поведінковими стереотипами, а також текстами, що творяться в цьому соціальному формуванні.

Для опису конкретного типу інституційного дискурсу В.І. Карасик пропонує розглядати такі компоненти: 1) учасники; 2) хронотоп; 3) цілі; 4) цінності; 5) стратегії; 6) матеріал (тематика); 7) різновиди та жанри; 8) прецедентні (культурогенні) тексти; 9) дискурсивні формули (своєрідні звороти мовлення). Комунікативні кліше в рамках інституційного дискурсу є своєрідними ключами до розуміння всієї системи відносин у відповідному інституті [7].

Межі різновидностей інституційного спілкування не є чіткими. Нині проходить швидка зміна жанрів дискурсу, зумовлена, перш за все, активною експансією масово-інформаційного спілкування у повсякденному житті людей. Телебачення та комп'ютерне комунікативне середовище стрімко стирають межу між щоденним та інституційним спілкуванням. Дискусійним є питання про те, до якого типу дискурсу належить спілкування в групах, що створюються стихійно: покупці в черзі, пасажери автобусу. Ці види дискурсу можна кваліфікувати як персональні чи інституційні. Або ж це зумовлює появу напівінституційного дискурсу. Дослідники погоджуються, що інституційність має градуальний характер, тобто говорити про «власне» особистісні чи статусні види спілкування навряд чи можливо. Реальному спілкуванню може бути притаманна девіантність. Е. Гоффман описує сукупність умовностей, завдяки яким певна діяльність, що має значення в певних обставинах, отримує нове осмислення з боку її учасників. [8, с. 43–44].

Різні види персонального та інституційного дискурсу просякнуті особливою тональністю спілкування. В.І. Шаховський зазначає, що різні види емоційного ставлення учасників спілкування до ситуації, один одного визначають тип спілкування загалом. Така комунікація дає людям змогу гнучко встановлювати адекватність значення та смислу [10, с. 72–78]. На думку В.І. Карасика, виділення персонального та інституційного дискурсу дає змогу встановити релевантні ознаки соціокультурних ситуацій спілкування, типів комунікативних особистостей та способів організацій тексту та відкриває перед мовознавцями нові перспективи вивчення людини в мові.

Інституційний дискурс характеризує комунікативну ситуацію в рамках суспільних інститутів. М. Фуко розуміє дискурс як загальнокультурне інституційне явище. Він описує дискурс як соціальну практику, що складається з висловлювань. Послідовності висловлювань формують дискурсивні формації, що співвідносяться з областями людських знань, такими як медицина, політика тощо. Дискурсивні формації розуміють як суспільну практику, що має власні форми зчеплення та послідовності. Опис різних типів інституційних дискурсів, що обслуговують суспільні інститути сучасного суспільства, знаходяться на початковій стадії [11].

Дослідники співвідносять поняття «соціальний інститут» та «дискурс». Кожен мовленнєвий випадок складається з 3 вимірів: тексту (мовлення, письмо, візуальне зображення чи їх поєднання), дискурсивної практики (створення та сприйняття текстів), соціальної практики. Дискурсивна практика виступає своєрідним посередником між текстами та соціальною практикою. М. Стабс вважає, що лінгвістичний аналіз інституційного дискурсу полягає у розкритті механізму складних взаємовідносин між соціальним інститутом, пізнанням, мовленням та поведінкою. В рамках власне лінгвістичних досліджень розмежовують два підходи до аналізу комунікації в різних соціальних інститутах: дескриптивний та критичний [12].

Дескриптивний підхід полягає в класичній методиці риторичного аналізу публічних виступів. У сучасній лінгвістиці один з аспектів цього підходу пов'язаний із вивченням мовної поведінки в рамках певного соціального інституту: лінгвістичних засобів, риторичних прийомів та мовленнєвих стратегій [13]. В.А. Дуалетова зазначає, що інституційність є «системоформуючою ознакою» будь-якого типу дискурсу. Аналіз змістової сторони інституційних дискурсів є іншим напрямом дескриптивного підходу [14]. У своїй концепції «конструювання соціальної реальності за допомогою мови» Дж. Серль стверджує, що риси мови є суттєвими для конструювання інституційних фактів. Оскільки інституційні факти існують тільки відповідно до людської згоди, здебільшого вони вимагають офіційної репрезентації – тобто індикатора статусу [15]. У цьому аспекті мова втілює свою символічну програму як системоформуючий феномен, тому що культура є комплексом взірців, моделей, схем тощо, якими обмінюються носії культури в різних інтеракційних площинах.

Дж. Бломаерт зазначає: «Інституційний дискурс – це те, що трансформує світ навколо нас в соціально та культурно значущі поняття. Але створення цих понять не відбувається у вакуумі, воно продиктовано суворими лінгвістичними та соціокультурними умовами» [16].

Критичний підхід спрямований на критичне вивчення соціальної нерівності, вираженої в мові чи дискурсі. Т. Ван Дайк стверджував, що дискурс – це соціальна практика. Тут розглядається проблема використання мови як засобу влади та соціального контролю [17]. Особливість сучасного суспільства полягає в тому, що домінування однієї соціальної групи відбувається не через примус, а за згодою, через ідеологію, мову. Як зазначають критичні лінгвісти, дискурс є невід’ємною частиною суспільних відносин, адже, з одного боку, формують ці відносини, а з іншого боку, формуються ними. Тут дискурс розглядається трояко: як використання мови, як «закарбування» в суспільну свідомість певних уявлень, як взаємодія соціальних груп та індивідів. Аналіз мовних елементів допомагає виявити імпліцитно виражені установки в системі соціальних відносин показати приховані ефекти впливу дискурсу на цю систему.

Говорячи про інституційну природу дискурсу, Дж. Суейлз визначив дискурсивні товариства як соціориторичні інституційні групи, що об’єднані спільними комунікативними цілями. Ті, хто входять до дискурсивного товариства, не утворюють мовне товариство, вони можуть бути дистанційно віддалені один від одного, належати до різних етнічних прошарків. Проте вони володіють знаннями спеціальної термінології, і загальний рівень компетентності в певній вибраній сфері спілкування достатньо високий. Члени дискурсивного товариства добре знають особливості жанрової організації інформації та механізми її обміну. М.Ю. Олешкова вказує на те, що головною характеристикою інституційного дискурсу є організуюча функція спілкування [18].

Інституційний підхід до функціонування будь-якого типу дискурсу дає змогу краще пояснити некеровані спонтанні соціальні процеси в умовах зростаючого впливу діяльності людей на навколишній світ.

Проблема сутності дискурсів ускладнюється комплексним характером поняття інституту. Інституційність розглядають із двох позицій: соціальної та дискурсивної. Під інститутом у соціальному площині розуміють «сукупність норм права в якій-небудь області суспільних відносин, та чи інша форма суспільного ладу» [19, р. 39–58]. Соціальний інститут – це історично складені стійкі форми взаємовідносин людей, організації їх суспільної діяльності в найважливіших сферах суспільного життя. Суть інституціоналізації полягає в типізації повторюваних дій та пов’язаних із ними очікувань. Поведінка людей в інститутах стає взаємно передбачуваною. Ця передбачуваність фокусується в рольовій поведінці і притаманні тому чи іншому інституту нормам. Виконуючи соціальну роль, людина зберігає свою нерольову (метафункціональну) ідентичність, але ця ідентичність тимчасово відходить на другий план, то порушуються звичні норми інституційного спілкування. Соціальні інститути виникають у суспільстві для виконання найважливіших функцій суспільства – організації соціуму як цілісного утворення з ієрархічною структурою, захисту суспільства, соціалізації нових членів суспільства, отримання нових знань, поширення інформації тощо.

Можна виділити три модули спілкування стосовно інституційного дискурсу: спілкування між агентами (внутрішній інституційний дискурс), спілкування агента з клієнтом (стандартний інституційний дискурс) та спілкування між клієнтами у зв’язку з їх потребами, які має задовольнити інститут (зовнішній інституційний дискурс).

На думку Н. Феєрклоффа, є жанри дискурсу, що мають ціль і такі, які позбавлені цілі (інтерв’ю та дружня бесіда). Він стверджує, що багато дослідників, моделюючи дискурс, як прототипне комунікативне утворення розглядають комунікативну дію з яскраво вираженою метою. Саме це і становить суть інституційного дискурсу [20, р. 71].

Розрізняють такі головні функції інституційного дискурсу: 1) перформативна, що полягає у виконанні дій, які визначають суть того чи іншого інституту (встановлення істини, боротьба за владу); 2) нормативна, що полягає в установленні та збереженні норм і правил поведінки міжнародним інститутом та суспільством, між агентами та клієнтами і між агентами всередині інституту; 3) презентаційна, що полягає у створенні іміджу інституту та його агентів; 4) парольна, що полягає у встановленні межі між агентами та клієнтами.

Виділені функції певною мірою співвідносяться з чотирма типами дій, про які пише Ю. Габермас: 1) стратегічна дія (агент організує послідовність операцій з урахуванням реальних обставин); 2) нормативна дія (йдеться про поступки агентів, які співвідносять свої дії із системою норм); 3) драматургічна дія (стилізація своєї поведінки, яка організовується у вигляді ролі, що розігрується перед учасниками дії); 4) комунікативна дія (акцентується вербальна та невербальна взаємодія між учасниками дійства) [21, р. 85–86].

Отже, інституційний дискурс – особливий тип спілкування, його конститутивною ознакою є задоволення соціальної потреби, необхідної для існування усього суспільства і яка виражається як система дій, рольових приписів та норм поведінки. Огляд літератури демонструє, що важко визначити межі інституційного дискурсу, оскільки комунікацію неможливо віднести до чітко статусно-зорієнтованої чи чітко особистісно-зорієнтованої. Ми зіштовхуємося з явищем градуальності. Розуміння сутності дискурсів утруднюється комплексним характером поняття інституту та інституційності. Суспільство функціонує завдяки низці соціальних інститутів. Однак свої правила диктує глобалізація і пов’язані з нею наслідки. На місцевому, національному та міжнародному рівнях відбувається внутрішня та зовнішня трансформація соціальних інститутів та ролей комунікантів, їхньої мовленнєвої поведінки. Спостерігається зміна поведінкових норм. Подальше вивчення інституційного дискурсу є перспективним, адже виникає потреба повніше охарактеризувати лінгвістичні та культурні особливості інституційного дискурсу на різних рівнях. Майбутні розвідки стосовно інституційного дискурсу дали б змогу удосконалити функціонування інститутів, а отже, і життя суспільства.

Література:

1. Шевченко І.С. Проблеми типології дискурсу. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен / За заг. ред. Шевченко І.С.: Монографія. Харків: Константа, 2005. 356 с.
2. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації. К.: ВЦ «Київський університет», 1999. 308 с.
3. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
4. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.
5. Карасик В.И. О типах дискурса. Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград, 2000. С. 5–20.
6. Карасик В.И. Этнокультурные типы институционального дискурса. Этнокультурная специфика речевой деятельности: Сб. обзоров. М., 2000. С. 45–46.
7. Карасик В.И. Структура институционального дискурса. Проблемы речевой коммуникации. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. С. 25–33.
8. Goffman E. Frame analysis An Essay on the Organization of experience. Cambridge, 1974. P. 45–46.
9. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
10. Дементьева М.К. Языковая личность политика. Вестник МГОУ. Серия «Русская филология», 2011. № 2. С. 72–78.
11. Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная Академия, 2004. 416 с.
12. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: дис. ... канд. Филол.наук: спец. 10.02.01, 10.02.19. Волгоград, 2000. 440 с.
13. Бейлинсон Л.С. Характеристики медико-педагогического дискурса: дис. ...канд. филол. Наук: 10.02.19 «Теория языка». Волгоград, 2001. 178 с.
14. Даулетова В.А. Вербальные средства создания автоимиджа в политическом дискурсе (на материале русской и английской биографической прозы): автореф. дис. ...канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 22 с.
15. Searle J. The Construction of Social Reality. New York, Free Press, 1995. 256 p.
16. Blommaert J. Discourse: A Critical Introduction. Cambridge University Press, 2005. 299 p.
17. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.
18. Олешков М.Ю. Моделирование коммуникативного процесса: монография. Нижний Тагил, 2006. 336 с.
19. Singh P. Institutional Discourse and Practice: A case study of the social construction of technological competence in the primary classroom. British Journal of the Sociology of Education. 1993. № 14. P. 39–58.
20. Fairclough N. Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research. London: Routledge, 2003. 288 p.
21. Habermas J. The Theory of Communicative action. Vol. 1. Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984. 562 p.

Анотація

А. ЛИТАК. ПРО ПРИРОДУ ІНСТИТУЦІЙНОГО ДИСКУРСУ

У статті з'ясовуються особливості інституційного дискурсу, який набуває особливої ваги в рамках міжкультурної комунікації. Увага приділяється труднощам щодо окреслення меж цього типу дискурсу. порушується питання стосовно ознаки напівінституційності. висвітлено функціональну парадигму інституційного дискурсу.

Ключові слова: інституційний дискурс, комунікант, діада, галузева комунікація, інтеракція.

Аннотация

А. ЛИТАК. О ПРИРОДЕ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА

В статье выясняются особенности институционального дискурса, который приобретает особое значение в рамках межкультурной коммуникации. Внимание уделяется трудностям по определению границ этого типа дискурса. Затрагивается вопрос о признаке полунституциональности. Освещена функциональная парадигма институционального дискурса.

Ключевые слова: институциональный дискурс, коммуникант, диада, отраслевая коммуникация, интеракция.

Summary

A. LITAK. ON THE NATURE OF INSTITUTIONAL DISCOURSE

The article explores the peculiarities of institutional discourse whose role gains in importance within the framework of intercultural communication. Attention is drawn to difficulties in outlining the boundaries of this type of discourse and the consequent emergence of semi-institutional discourse. The functional paradigm of institutional discourse is described.

Key words: institutional discourse, communicant, dyad, industrial communication, interaction.

аспірант кафедри германської
та слов'янської філології
філологічного факультету
ДВНЗ «Донбаський державний
педагогічний університет»

СИСТЕМНІ ВЛАСТИВОСТІ МОВИ У СТУДІЯХ УЧЕНИХ ЛЕЙПЦИЗЬКОЇ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ШКОЛИ

У лінгвістичних дослідженнях містяться важливі твердження про системні властивості мови у студіях учених компаративістів кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст. Утім, бракує спеціальних праць, присвячених вивченню системного характеру мови у працях учених Лейпцизької школи. Тож, розглянемо системне трактування мовних явищ, які відбулися з достатньою повнотою у працях учених молодогограматиків, бо розв'язання проблеми впливу молодогограматизму на розвиток наукової думки в українському мовознавстві – одна з важливих і цікавих проблем лінгвістичної історіографії.

Тема статті пов'язана з держбюджетною темою кафедри германської та слов'янської філології Донбаського державного педагогічного університету «Порівняльно-історичний метод в українському мовознавстві (ХІХ ст. – 30-і рр. ХХ ст.)», № держреєстрації 0115U003183.

Відома монографія В.А. Глуценка «Принципи порівняльно-історичного дослідження в українському і російському мовознавстві (70-і рр. ХІХ ст. – 20-і рр. ХХ ст.)» присвячена розгляду принципів порівняльно-історичного дослідження в історико-фонетичних студіях українських і російських мовознавців зазначеного періоду. Проаналізовано їхні теоретичні погляди на системність мови, реалізацію принципу системності у процесі виконання вченими прийомів і процедур порівняльно-історичного методу та у трактуванні ними мети дослідження. Дослідник зосереджує увагу тільки на історико-фонетичних студіях тільки українських і російських мовознавців, досліджує системні властивості мови у студіях учених Харківської лінгвістичної школи та Московської лінгвістичної школи. Окремо про системні властивості мови у студіях учених європейських компаративістів кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст., а також про розгляд мови як системи у працях учених Лейпцизької лінгвістичної школи мова не йдеться. Цю «прогалину», сподіваємося, буде частково заповнено у пропонованій публікації.

Метою статті є розкриття поглядів учених Лейпцизької лінгвістичної школи на системний характер мови та аналіз практичного втілення цих поглядів.

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) розкрити погляди вчених Лейпцизької лінгвістичної школи на системний характер мови та дослідити практичне втілення цих поглядів; 2) показати, що принципово нове було внесене лінгвістами у дослідженні еволюції системності мови; 3) дослідити відповідні питання максимального повно й об'єктивно з урахуванням еволюції поглядів учених; 4) виявити, які твердження вчених виявилися перспективними для мовознавства ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Системність є однією з найважливіших характеристик мови. Тож, слід констатувати актуальність досліджень, предметом яких є саме системний характер мови. Це повною мірою відноситься до представників Лейпцизької лінгвістичної школи.

За періодизацією В.А. Глуценка [6], другий період європейського порівняльно-історичного мовознавства охоплює 70-ті рр. ХІХ ст. – 30-ті рр. ХХ ст. Системний підхід компаративістів цього періоду до історико-фонетичних явищ виявився у ході застосування вченими прийомів і процедур порівняльно-історичного методу – генетичного ототожнення фактів, реконструкції архетипу та фонетичного закону, хронологізації й локалізації мовних явищ і їх системно пов'язаних сукупностей. Таке усвідомлення системності мови включено у контекст явищ різних індоєвропейських мов; ці явища розглянуто у різнобічних зв'язках, як елементи динамічних систем.

Значну увагу у цьому періоді необхідно приділити Лейпцизькій лінгвістичній школі, що з кінця 70-х рр. ХІХ ст. об'єднувала таких німецьких мовознавців, як Август Лескін (1840–1916), Карл Бругман (1849–1919), Герман Остгоф (1847–1909), Бертольд Дельбрюк (1842–1922), Герман Пауль (1846–1921).

Ця група мовознавців називали себе *молодограматиками*. Назва «молодограматики» була запроваджена германістом Фрідріхом Царнке, що був представником старшого покоління й таким чином хотів вирізнити молодше покоління науковців Лейпцизької школи. Ця назва могла виникнути під впливом назви літературно-революційного руху «Молода Німеччина». Під час захисту дисертації Царнке висловом «молодограматики» іронічно відгукнувся на недосвідченість та войовничість у відстоюванні своїх ідей молодшого покоління. Згодом цією назвою стали послуговуватися самі представники молодшого покоління.

У лінгвістичній історіографії склалося широке та вузьке трактування молодогограматизму. При використанні терміну молодогограматизм у широкому сенсі до молодогограматиків поряд з ученими Лейпцизької лінгвістичної школи відносять досить широке коло лінгвістів, у тому числі вчених Московської та Казанської шкіл тощо (Т.А. Амірова, Б.А. Ольховіков, Ю.В. Рощевський [3], М.С. Чемоданов [20]).

Слідом за такими дослідниками, як А.В. Десницька [8], Ф.М. Березін [4], К.Р. Янковскі [1], В.А. Глуценка [6], ми вживаємо термін *молодограматизм* у вузькому сенсі, називаючи молодогограматиками лише вчених Лейпцизької школи.

Становлення молодогограматизму зумовлене внутрішніми чинниками розвитку мовознавства, пошуком шляхів подолання кризи, в якій опинилася компаративістика 60-х років XIX ст. (заперечення глотогонічної теорії Гумбольдта і критика ідеалізованої прамови Шлейхера та його теорії двох етапів розвитку мови). Молодограматики прагнули уточнити основні принципи та завдання науки про мову й удосконалити методіку лінгвістичного дослідження.

Молодограматична течія остаточно оформилася у 80-х роках XIX ст. і була панівною протягом 50 років.

Ідеї молодогограматизму викладені у «Передмові» Остгофа й Бругмана до першого тому «Морфологічних досліджень у галузі індоєвропейських мов» [13], яка вийшла 1878 р. і стала маніфестом молодогограматиків, а також у працях Пауля «Принципи історії мови» (1880) [14] та Дельбрюка «Введення у вивчення індоєвропейських мов» [7], «Вступ до вивчення мови. З історії й методології порівняльного мовознавства» (1880) і «Основні питання дослідження мови» (1901).

Основним для концепції молодогограматизму є уявлення про мову як про індивідуальну психофізичну діяльність. Всі мовні зміни відбуваються у звичайній мовній діяльності індивіда. Звідси їх особливий інтерес до живих мов, які легше, ніж мертві мови, піддаються спостереженню. Розуміння мови як постійно змінюваного явища зумовило вимогу вченими історичного підходу до його вивчення. Увага дослідників була націлена на встановлення новоутворень за аналогією, на формулювання мовних системних законів. До такого напрямку (його називають психологічним [11]) слід віднести зазначених учених.

Мовлення, на погляд учених Лейпцизької школи, має два аспекти: психічний і фізичний. Тому для дослідження ролі психічних механізмів у звукових змінах і утвореннях за аналогією необхідно залучити психологію. Лінгвістичний психологізм – важлива частина методології молодогограматиків.

На думку Пауля, у дійсності існує лише індивідуальна психологія. Поняття, що виражаються мовою, виникають у надрах душі індивіда і ніде більше. Усі мовні зміни також відбуваються у звичайній мовленнєвій діяльності індивіда: «будь-яка мовна творчість завжди індивідуальна» [14, с. 209], «жодних мов, крім індивідуальних, не існує» [там же], а те, що звичайно називають загальнонародною мовою, «є просто абстракцією, яка не має відповідника у реальній дійсності» [там же], і «на світі стільки ж окремих мов, скільки індивідів» [там же]. Другою складовою частиною методології молодогограматизму є історизм як єдино можливий науковий підхід [11]. «Дехто, – пише Пауль, – заперечуючи мені, вказував, що, крім історичного, існує ще й інший спосіб наукового вивчення мови. Ніяк не можу погодитися з цим <...>. Таким чином, мені загалом невідомо, як можна з успіхом розмірковувати про мову, не добуваючи відомостей про її історичне становлення» [14, с. 215]. На думку дослідників, реконструкція індоєвропейської прамови, за оцінкою вчених Лейпцизької школи, – несерйозне заняття, оскільки, по-перше, індоєвропейська прामова не представляла тієї єдності, яка демонструється у реконструкціях Шлейхера (тобто складалася з різних діалектів), і, по-друге, вона мала тривалий історичний розвиток, через що її неможливо реконструювати у вигляді єдиного горизонтального зрізу (іншими словами, реконструйовані форми можуть належати до різних історичних епох) [11]. Виходячи з цих положень, Остгоф і Бругман роблять такий висновок: «<...> тільки той компаративіст-мовознавець, який покине душну, повну туманних гіпотез атмосферу майстерні, де куються індоєвропейські праформи, і вийде на свіже повітря реальної дійсності та сучасності <...>, тільки такий учений зможе досягти правильного розуміння характеру життя й перетворення мовних форм і виробити ті методичні принципи, без яких у дослідженнях з історії мови взагалі не можна досягти достовірних результатів і без яких проникнення у періоди дописемної історії мов подібне до плавання морем без компаса» [13, с. 109].

Мовознавство, за переконанням молодогограматиків, повинно оперувати фактами, істина яких точно встановлена, і, отже, стати точною наукою [11, с. 84]. Однак всупереч своїм заявам вони нерідко займались реконструкцією прамови. Молодограматики, акцентуючи на історичному аспекті дослідження мови, історію мовних явищ розглядали ізольовано, несистемно. Такий підхід до вивчення мовних фактів, що отримав назву «атомізму», згодом інтерпретували як недолік концепції молодогограматизму [11, с. 108]. Як вважають лінгвоісторіографи, важливим аспектом у концепції молодогограматиків є питання методів історичного вивчення процесів розвитку мови, які зводилися до двох процедур: а) встановлення новоутворень за аналогією, яка ґрунтується на психічних явищах асоціації, і б) розкриття фонетичних законів, що зумовлені фізіологічними чинниками [3], [10], [11]. Але ж у працях молодогограматиків перше місце займає фонетична система мови.

Фонетичні закони молодогограматиків – це ще одне з їхніх прагнень перетворити лінгвістику на точну, закономірну науку. Фонетичні закони, за переконанням Остгофа і Бругмана [13], мають певні причини і не знають винятків, тому поняття спонтанних змін є умовним. Однак фонетичні закони слід відрізнити від законів природи. Оскільки мова функціонує у мовленні людей, то, відповідно, фонетичні закони належать не до вчення про закономірності явищ природи, а до вчення про закономірності людських дій.

На думку молодогограматиків, у системі звуків мови можна встановити належний порядок. Звукам властиві такі явища, як заміщення, зміна. Заміщення бувають регулярними і нерегулярними. Нерегулярні заміщення не означають, що у звуковому складі мови панує хаос. Як регулярні, так і спорадичні, або нерегулярні, зміни звуків підпорядковані законам звукових змін. Закон системних звукових змін формулюється молодогограматиками на основі визначення конкретної мови, певних умов і певного періоду [11]. Наприклад, зміна *o*, *e* давнього походження у новозакритому складі на *i* відбулася в українській мові; у позиції перед складом з голосним повного творення у слабкій позиції; у період після диференціації східнослов'янських племен (*коть*, *столь* – *кїнь*, *стїл*) або у слов'янських мовах палаталізація задньоязикових у позиції перед голосними переднього ряду у праслов'янський період тощо [11].

Закон системних звукових змін проявляється у сфері часткових і загальних явищ мови, а також у тенденції звукових змишень. Молодограматики визначають ці тенденції. Суть їх полягає у спрощенні звукової системи, у спаді, «вивітрюванні» звуків [15, с. 241]. «Вивітрювання» звуків вони пояснюють не зовнішніми факторами. Причина цього процесу вбачалася попереднім мовознавством у самих носіях мови, зокрема в їхньому прагненні зробити процес мовлення зручним і легким. Саме тенденція до зручності, полегшення і є основною причиною змін у системі фонетики. Молодограматики висловили інший погляд на причину спаду, а саме: усі ці змищення, «вивітрювання» звуків відбуваються за твердими законами звукових змін, які не знають винятків і аналогії. Молодограматики протиставляли системні звукові закони фонетичній і морфологічній аналогії, хоча її значення вони оцінювали по-різному. Пауль [14], наприклад, вважав, що аналогія має виняткове значення для розвитку мовної діяльності і мови взагалі, а Бругман і Остгоф [13] дотримувалися думки, що використовувати аналогію можна тільки тоді, коли до цього спонукають звукові закони. Поряд з цим, вони пояснювали, чим відрізняються закони звукових змін від аналогії. Якщо зміна звука передбачає зміну творення звука і ця зміна виявляється скрізь за однакового збігу звуків, то аналогія зв'язана зі зміною старої форми новоутвореною. Наприклад, в українській мові слова *кілок*, *кінець* уживаються за аналогією форм більшості відмінків (*кілка*, *кінця*, *кілком*, *кінцем* тощо). За етимологічними даними ці слова у називному відмінку однини повинні б мати форму *колок*, *конць* [11].

З часом молодогограматики переглянули поняття фонетичного закону. Якщо спочатку вони визначали фонетичні закони як «закони, що діють абсолютно сліпо, зі сліпою необхідністю природи» [11, с. 345], то згодом сферу їх дії було обмежено деякими чинниками, зокрема хронологічними й просторовими межами, зустрічно дією аналогії (звуковий закон і аналогія – процеси, що діють у різних напрямках), іншомовними запозиченнями, певними фонетичними умовами. У пізніших працях Дельбрюк заперечує закономірність звукових змін, оскільки «мова складається з людських дій і вчинків, які, очевидно, довільні» [7, с. 224], що засвідчує кризу молодогограматичної концепції.

Чимало нового в утвердження поглядів на системний характер мови, поглиблення та втілення системності у практику на конкретному мовному матеріалі внесли вчені Лейпцизької лінгвістичної школи.

Уведення молодогограматиками нових методів дослідження мови, сформульовані ними емпіричні конкретні системні закони на основі узагальнення багатого матеріалу численних мов відіграли значну роль у розвитку лінгвістичних знань. Порівняльно-історичний метод доведено ними до логічної досконалості. Є всі підстави стверджувати, що зміни, внесені до порівняльно-історичного методу лінгвістами ХХ ст., не порушили головних принципів, сформульованих молодогограматиками.

Найбільшою заслугою молодогограматиків, вважав Ф. де Соссюр, є те, що вони правильно визначили об'єкт лінгвістичної інтерпретації – мови, а також те, що порівнювані факти вони розглядали як у ретроспективному, так і у перспективному планах, тобто у тій хронологічній послідовності, яка диктувалася природою мовотворчих явищ або тенденціями подальшого їх розвитку [15, с. 174].

Перспективи подальших розвідок ми вбачаємо у поглибленому вивченні мови як системи в європейській компаративістиці 70-х рр. ХІХ ст. – 30-х рр. ХХ ст.

Література:

1. Абрамичева О.М., Глушенко В.А. Молодограматики: школа чи напрям? *Studia metodologica* / гол. ред. О. Лещак. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. Вип. 26. С. 60–66.
2. Абрамичева О.М. Прийоми та процедури порівняльно-історичного методу в студіях молодогограматиків. *Вісник Черкаського ун-ту: філологічні науки* / відп. ред. В.П. Мусяк. Черкаси, 2004. Вип. 59. С. 15–29.
3. Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В. *История языкознания: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. М.: Академия, 2005. 672 с.
4. Березин Ф.М. *История русского языкознания: учеб. пособие для филол. специальностей*. М.: Высш. шк., 1979. 223 с.
5. Глушенко В.А., Долгова О.М. Лейпцизька, Казанська та Московська школи про фонетичний закон і аналогію. Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах: 36 наукових праць / Відп. ред. В.Д. Каліущенко. Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2004. Вип. 9. С. 86–97.
6. Глушенко В.А. Принципи порівняльно-історичного дослідження в українському і російському мовознавстві (70-і рр. ХІХ ст. – 20-і рр. ХХ ст.). Донецьк, 1998. 222 с.
7. Дельбрюк Б. Введение в изучение индоевропейских языков (Извлечения). *История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях*. Ч. I. М.: Просвещение, 1964. С. 218–228.
8. Десницкая А.В. *Сравнительное языкознание и история языков*. Л.: Наука, 1984. 352 с.
9. Долгова О.М. Вплив молодогограматизму на українське і російське мовознавство (постановка питання та огляд літератури). Теоретические и прикладные проблемы русской филологии: Научно-методический сб. / Отв. ред. В.А. Глушенко. Славянск: СГПУ, 2002. Вип. X. Ч. 1. С. 86–96.
10. Иванова Л. П. *Общее языкознание. Курс лекций. Научное пособие*. К.: Освіта України, 2010. 432 с.
11. Кочерган М.П. *Загальне мовознавство: підруч. для студ. філол. спец. вищих навч. закл. освіти*. К.: Академія, 2006. 464 с.
12. Левицький В.В. *Основи германістики*. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 528 с.
13. Остгоф Г., Бругман К. Предисловие к книге «Морфологические исследования в области индоевропейских языков». *История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях*. Ч. I. М.: Просвещение, 1964. С. 16–193.

14. Пауль Г. Принципы истории языка (Извлечения). История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. I. М.: Просвещение, 1964. С. 194-218.
15. Постовалова В.И. Историческая фонология и ее основания: Опыт логико-методологического анализа. М.: Наука, 1978. 203 с.
16. Реформатский А.А. Введение в языковедение. М.: Аспект Пресс, 2000. 536 с.
17. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. М.: Просвещение, 1975. 271 с.
18. Солнцев В.М. Язык как системно-структурное образование. М.: Наука, 1977. 341 с.
19. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. 372 с.
20. Чесноков Н.С. Сравнительное языкознание в России. М.: Учпедгиз, 1956. 95 с.
21. Чикобава А.С. Проблема языка как предмета языкознания. М.: Изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1959. 178 с.

Анотація

**В. СВЯТЧЕНКО. СИСТЕМНІ ВЛАСТИВОСТІ МОВИ У СТУДІЯХ УЧЕНИХ
ЛЕЙПЦИЗЬКОЇ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ШКОЛИ**

У статті розкрито погляди вчених Лейпцизької лінгвістичної школи на системний характер мови та досліджено практичне втілення цих поглядів. Відзначено, що увага дослідників була націлена на встановлення новоутворень за аналогією, на формулювання мовних системних законів.

Ключові слова: порівняльно-історичне мовознавство, молодограматизм, фонетичний закон, Лейпцизька лінгвістична школа.

Аннотация

**В. СВЯТЧЕНКО. ЯЗЫК КАК СИСТЕМА В ИССЛЕДОВАНИЯХ УЧЕНЫХ
ЛЕЙПЦИГСКОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ**

В статье раскрыты взгляды ученых Лейпцигской лингвистической школы на системный характер языка и исследовано практическое применение этих взглядов. Отмечено, что внимание исследователей было нацелено на установление новообразований по аналогии, на формулировку языковых системных законов.

Ключевые слова: сравнительно-историческое языкознание, младограмматизм, фонетический закон, Лейпцигская лингвистическая школа.

Summary

**V. SVIATCHENKO. LANGUAGE AS A SYSTEM IN THE RESEARCHES
OF SCIENTISTS OF LEIPZIG LINGUISTIC SCHOOL**

The article reveals the views of scientists of Leipzig Linguistic School on the systemic nature of the language and explores the practical application of these views. It is noted that the attention of the researchers was aimed at the establishing of new formations by analogy and the formulation of linguistic system laws.

Key words: comparative historical linguistics, younggrammatism, phonetic law, Leipzig linguistic school.

**7. Порівняльно-історичне,
Типологічне мовознавство**

**7. Сравнительно-историческое,
типологическое языкознание**

**7. Comparative historical,
typological linguistics**

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри міжкультурної
комунікації та перекладу
Львівського національного
університету імені Івана Франка*

ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРВ'Ю У МЕДІЙНІЙ ЖАНРОЛОГІЇ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА НІМЕЦЬКОЇ МОВ

До головних напрямів дослідження інтерв'ю у лінгвістиці належать комунікативно-прагматичний, функціональний, лінгвокогнітивний, структурно-семантичний, жанрово-стилістичний і зіставно-контрастивний підходи, серед яких однозначно домінує перший [11]. Досліджуваний феномен розглядають як жанр публіцистики (О. Голік, І. Горбова, А. Мозолєвська, М. Штельмах), медіажанр (Г. Крижанівська), мовленнєвий жанр (Т. Кітаєва, О. Кузьменко, О. Саламатіна), тип дискурсу (С. Куранова, І. Шевченко) чи тип тексту (Г. Апалат, Н. Гапотченко, К. Серажим). Однак усі наявні в Україні дослідження, за винятком дисертації Г. Денискої про жанр вільного інтерв'ю на матеріалі телепередач і О. Борисова про український і британський діалог-інтерв'ю і Т. Шальман, ґрунтуються на публіцистичних інтерв'ю. Ми ж пропонуємо аналіз власне телеінтерв'ю в обох лінгвокультурах, що відповідає потребі сучасного суспільства контрастивно досліджувати відеоматеріал, дослідження якого є більше на часі, аніж публіцистика.

Тому метою статті є виокремлення саме телеінтерв'ю як комунікативного або мовленнєвого жанру, визначення головних векторів його дослідження.

Стаття складається з таких частин: 1. Категорійний статус телеінтерв'ю як комунікативного vs. мовленнєвого жанру. 2. Етоди дослідження і конвєрсаційний аналіз. 3. Аналіз телеінтерв'ю в українській та німецькій мовах з огляду на комунікативні девіації. 4. Висновки.

Категорійний статус телеінтерв'ю як комунікативного vs. мовленнєвого жанру. Поняття комунікативного жанру запропонував Т. Люкманн у соціології для опису сталих форм комунікативних дій [8, S. 202]. У німецькомовній лінгвістиці цим питанням займалися П. Ауер, Г. Шмітт і Й. Бергманн. С. Гюнтнер і Г. Кнобляух [7] і С. Гюнтнер [5, S. 92] розробили застосування цієї концепції в конвєрсаційному аналізі, і її основною тезою є те, що усна комунікація не є «неструктурованою та без форми», а відображена у «сталих комунікативних формах» [5, S. 193].

Т. Люкманн визначає комунікативні жанри як «історично та культурно специфічні, соціально закріплені та формалізовані рішення комунікативних проблем» [8, S. 256]. Отже, комуніканти знають, як взаємодіяти в цій схемі, які завдання вони повинні мати, як оцінювати перебіг дій (наприклад, розмова під час іспиту та співбесіди, запитання як добратися, замовлення в ресторані тощо). Такі моделі поведінки полегшують, за С. Гюнтнер [5, S. 197], «комунікацію, при чому вони координують синхронність дій комунікантив за допомогою більш-менш заданої схеми, скеровуючи на досить надійний, добре відомий і знайомий шлях». Комунікативні жанри є певними зразками дій, за допомогою яких комуніканти можуть як у продуктивній, так і в рецептивній фазах висловлювання краще орієнтуватися, тобто вони полегшують спілкування.

Розрізняють такі структурні рівні у комунікативних жанрах: зовнішньоструктурний, внутрішньоструктурний і ситуативний рівень реалізації [5, S. 201], які нижче розглянемо детальніше.

1. До зовнішньої структури зараховують соціальне середовище, в якому відбувається комунікація, конкретну групу (наприклад студенти), установу (наприклад університет), гендерну належність (наприклад розмова серед жінок), тобто всі фактори, пов'язані з контекстом, які не утворені в інтеракції. Це може бути як місце і час зустрічі, так і одяг. Тобто комунікативні жанри відіграють центральну роль у конструюванні специфічних інституційних контекстів, тому, радше, вони впливають на середовище, а не навпаки [5, S. 205], оскільки опанування правильними комунікативними жанрами визначає (не)успіх у відповідній інституції [5, S. 206]. На зовнішньоструктурному рівні важливою є роль саме комунікативно-соціального середовища.

2. Внутрішня структура включає в себе вербальні та невербальні внутрішньотекстові компоненти комунікативної події. До вербальних належать фонологічні варіанти, лексико-семантичні феномени, морфосинтаксичні елементи, діалекти, стилістичні і риторичні фігури, структури членування текстів, ідіоми, тематичні блоки тощо, а до невербальних – просодика, специфіка голосу, жести та міміка [5, S. 201].

3. До ситуативного рівня реалізації належать «феномени, які стосуються інтерактивного контексту діалогічного обміну між комунікантами і секвенційного характеру висловлень» [5, S. 203]. Це – інтерсуб'єктивно-ситуативна проміжна структура, яку називають «ситуативним рівнем реалізації» [7] або «рівнем взаємодії» [5, S. 16]. На цьому рівні мова йде про послідовність окремих висловлень і про поділ права говорити, про зміни тем, але і про те, в яких стосунках комуніканти з особами, про яких говорять. Тобто йдеться про класичні питання конвєрсаційного аналізу, як-от: секвенційність, зміна мовців, парні секвенції, переважаючі структури, формат висловлювання і статус комунікантив та реакції реципієнтів [6, S. 17].

Також С. Гюнтнер підкреслює, що жанри – це інтерактивно сформовані, діалогічні конструкції в реальному процесі взаємодії [6, S. 19]. Йдеться першочергово про усну комунікацію. Тому методи дослідження

конверсаційного аналізу тут є ключовими [1]. Спочатку загальна концепція призначалася лише для аналізу природних розмов у контексті спілкування особистого характеру, а засоби масової комунікації залишалися поза увагою. Опираючись на лінгвістично-антропологічний підхід, де ЗМІ належать до внутрішньоструктурного рівня [5, S. 202; 6, S. 16], підтримуємо думку К. Дюршайд стосовно того, що чи спілкування здійснюється медіально, ця функція спочатку створює рамки, в яких відбувається взаємодія. Тому медіа належать до зовнішнього структурного рівня [4]. Форми спілкування утворюють зовнішню структуру комунікативної події, а комунікативні жанри – це закономірності дій, побудовані у спілкуванні, що дає учасникам орієнтацію.

У лінгвістиці тексту комунікативна функція має ключове значення для присвоєння класу (= тип тексту), а в антропологічно-лінгвістично спрямованій жанрології це взаємодія внутрішніх і зовнішніх структурних елементів та інтерактивної реалізації, яка враховується для встановлення комунікативного жанру. За допомогою аналізу комунікативних жанрів можна довести, що комунікативні практики учасників інтеракції створені специфічним інтерактивним орієнтуванням на типи текстів [5, S. 194].

Безумовно, це дослідження є продовженням ідей семотиків М. Бахтіна [2; 10] і В. Волошинова [3]. Вивченню мовленнєвих жанрів як одиниці комунікації, термінології лінгвістичної генології, класифікації мовленнєвих жанрів, їх зв'язків з іншими категоріями комунікації присвячено праці низки російських, польських, австралійських дослідників [12].

Поняття мовленнєвого жанру було введено у сучасну лінгвістику російським філологом М. Бахтіним ще у 1953 р. [10]. За М. Бахтіним, «мовленнєві жанри – це порівняно стійкі тематичні, композиційні і стилістичні типи висловлень [10, с. 255], форми індивідуальних висловлень, але не самі висловлення» [10, с. 282]. Аналіз теоретичних праць із проблем комунікативної лінгвістики та лінгвістичної прагматики дає підстави стверджувати: типові одиниці, які використовує мовець у процесах спілкування для досягнення бажаних результатів комунікації, – це мовленнєві жанри. Вони перебувають у тісному зв'язку з іншими категоріями комунікації, передусім, із мовленнєвими актами і дискурсом, тобто утворюють проміжну категорію між дискурсом та мовленнєвими актами.

Мовленнєвим жанрам характерні такі критерії для його визначення: 1) фіксованість у свідомості носіїв мови, 2) комунікативно-прагматична організація, 3) певний об'єм інформації, переданий за допомогою релевантних для конкретного його типу мовних засобів [12, с. 49]. Ці ознаки характерні і для мовленнєвого жанру інтерв'ю, що його організують у будь-якій мові, зокрема і в тих, що досліджуються. Існує низка варіацій у межах одного жанру, що надає йому індивідуального і гнучкого характеру.

У слов'янській науці про мову лінгвістична генологія, або жанрологія, здобула прихильність багатьох лінгвістів. Є розвідки про взаємодію мовленнєвих жанрів з іншими категоріями системної організації мовлення, зроблено спроби виділити основні спільні та відмінні ознаки мовленнєвих жанрів та мовленнєвих актів і розмежувати ці поняття з метою встановлення співвідношення між ними. Лінгвісти висвітлювали питання, пов'язані з типологією і виокремленням мовленнєвих жанрів із соціальними, психологічними та культурними чинниками їхнього використання, породженням та сприйняттям мовленнєвих жанрів комунікантами та з виникненням девіацій у вживанні мовленнєвих жанрів.

Надалі вважаємо перспективним поєднати інтерпретацію жанрів (комунікативних=мовленнєвих) у східно- і західноєвропейській лінгвістичних традиціях і екстраполювати її на дослідження тележанрів у різних лінгвокультурах. Саме це і демонструємо на жанрі відеоінтерв'ю в українській та німецькій мовах. Проте маємо на меті аналіз інтерв'ю за виокремленими рівнями з огляду на виявлені у них девіації.

Зважаючи на те, що досліджуємо інтерв'ю як комунікативний або – що звично для української лінгвістичної традиції – мовленнєвий жанр, релевантними у дослідженнях вважаємо типології, запропоновані М. Федосюком, Т. Шмельовою та Ф. Бацевичем, які пояснюють типологію МЖ найбільш переконливо [12, с. 65]. За таким принципом телеінтерв'ю – це складний вторинний інформативний мовленнєвий жанр теледискурсу зі специфічними внутрішньожанровими стратегіями і тактиками.

Матеріал дослідження і конверсаційний аналіз. У дослідженні ми опираємося на працю А. Депперманна «Gespräche analysieren», який стверджує, що для аналізу інтерв'ю, розмов під час терапії, групових дискусій тощо записаними й інвентаризованими мають бути 5–10 ситуацій, з яких хоча б 3 підлягають транскрипції та аналізу [3, S. 29]. До аналізу не залучено інтерв'ю монологічного типу, де вирізані запитання журналістів, а також інтерв'ю повністю російською або англійською мовами. У дослідженні проаналізовано по 6 коротких (тривалістю до 4 хв.) телеінтерв'ю українською та німецькою мовами (перелік інтерв'ю подаємо у списку джерел ілюстративного матеріалу [13–24]).

Матеріал дослідження передбачає такі передумови: 1) досліджувані ситуації є усталеними у плані форми, інформації і журналістського підходу; 2) первинні дані є автентичними, обмеженими у часі і просторі висловленнями у конкретній минулій ситуації; 3) вторинні дані – відеофрагмент, багаторазовий перегляд якого уможливує якнайдетальніше спостереження певних феноменів, які не так виражені для глядача через тиск різносторонніх синхронних подій; 4) третинні дані – мінімальний транскрипт з якомога меншою кількістю аналітичних даних у ньому, який принагідно можна деталізувати.

Вважаємо, що найдоцільніше застосовувати конверсаційний аналіз та аналіз бесід, які полягають в емпіричному дослідженні автентичних мовленнєвих даних, реконструюють зміст інтеракції. Конверсаційний аналіз ґрунтується на загальному смислі, як-от: конституювання ролей, імідж, модальність, дійсність, створення нарративних світів, межі інтеракції. Для аналізу девіацій у телеінтерв'ю зупиняємося на трьох рівнях, запропонованих С. Гюнтер у п. 1.

Аналіз телеінтерв'ю в українській та німецькій мовах з огляду на комунікативні девіації. Під комунікативними девіаціями у цих телеінтерв'ю маємо на увазі відмінності в очікуваннях глядачів щодо тих чи інших структурних елементів в інтерв'ю, тобто тих елементів, які є нетиповими для телеінтерв'ю як жанру.

Особливості телеінтерв'ю в українській та німецькій мовах, з огляду на девіації у них, виявлені на таких вищезгаданих структурних рівнях:

1. *Девіації на зовнішньоструктурному рівні.* Щодо соціального середовища, в якому відбувається комунікація, і конкретної приналежності до групи, то проаналізовані найпопулярніші короткі телеінтерв'ю як в українській, так і німецькій мовах – це ті інтерв'ю, які найчастіше переглядають в YouTube. Вони присвячені розмовам переважно з футболістами, зірками загалом, на політичну тематику або з політиками.

В інтерв'ю-пародії на інтерв'ю з футболістом Пером Мертзакером, змінено місце і установу, де відбувається інтерв'ю, тобто не на полі після матчу, а в супермаркеті. Однак вербальне наповнення інтерв'ю загалом збережено, але поняття переможної, але не блискучої гри замінено поняттям покупок, що створює ще більшу недолугість ситуації, як в оригінальному інтерв'ю (далі у всіх прикладах Ж – журналіст, Р – респондент):

Ж *Ja... ganz schön viel eingekauft*

Р *Na gut... aber ich verstehe jetzt hier die Frage einfach nicht... nee*

Ж *Es ist Dienstag und der Einkaufswagen ist voll.*

Р *Ja. Wat sagen Sie denn?! Letztendlich wursch... Hauptsache ich habe hier was eingekauft eigentlich...*

Ж *Gut. Jetzt ist Dienstagnachmittag der Einkaufswagen ist voll. Es ist nicht mal Feiertag.*

Р *Was erwarten Sie denn?... [22]*

Як місце, так і час зустрічі належать до зовнішньоструктурного рівня. «Найкоротше інтерв'ю в історії» за часом триває лише 80 с, що абсолютно ошелешує політика, який налаштувався на бесіду, а не на привітання, одне питання і прощання:

Ж *Пані Катерина просила, щоб я довго не затримував Вас, бо, я розумію, графік є.*

Р *Eee (махнув рукою як знак байдужості і розчарування)*

Ж *То як в Вас справи?*

Р *Ну, в нас дуже сьогодні такий період напружений, тому що вже місяць осталося..*

Ж *Ну якщо...*

Р *Вибори.*

Ж *...ми вже довго не можемо Вас затримувати, тоді дякую Вам, мені цієї відповіді достатньо.*

Р *He... Я не поняв... Шо, шо, шо, шо*

(Пауза у відео...)

Ж *Я бажаю Вам добра. Дякую. Щасливо [14].*

2. *Девіації на внутрішньоструктурному рівні.* Вербальні особливості комунікантів спричиняють, напевно, найчастотніші девіації в аналізованих інтерв'ю. Фонетика не-носіїв мови є ще одним фактором, який додає популярності аналізованим інтерв'ю. Перш за все, це стосується іноземних футболістів, які не завжди зрозуміло говорять німецькою. Такі лексико-семантичні феномени, як пейоративи та інвективи і їх повтори у мовленні, емоційно забарвлена лексика (Скрябін, усі спортсмени і тренери в українських і німецьких інтерв'ю) є найбільш типовими девіаціями, переважно у мовленні тренерів і спортсменів в обох мовах.

Морфосинтаксичні елементи (наприклад граматичні структури) у мовленні іноземних футболістів створюють незрозумілість, але є також наслідком емоційності адресатів:

Р *...Ich muss 35 Jahre alt, ich habe lange gespielt Fußball. Aber ich noch nie gesehen eine Spiel genau heute. Für mich das ist nicht Profimannschaft, das ist nicht Profifußball - unglaublich. Und ja, für mich musse ungefähr eine Stunde keine schieß ein Tor, keine Ball für mich, keine Pass. Die Mannschaft weiß nicht welche Position in Platz, keine Systeme, gar nichts - Ich habe noch nie gesehen eine Fußball genau heute.*

Ж *Wie schwierig wars, sie hatten ja nicht einmal die Chance gehabt überhaupt aufs Tor zu schießen?*

Р *Ja, das ist schwer, für die Stürmer spiel genau so diese System oder musse diesen Fußball ist schwer. Hier musse; oder die beste Stürmer der Welt spiel genau in eine Mannschaft genau hier oder spiel genau heute ist kein Tor - es ist unglaublich. Nur long Ball, nur long Ball - das ist kein Fußball, das ist kein Fußball [21].*

До невербальних засобів належать надто емоційні жести та міміка як зірок, так і тренерів, і футболістів, поливання себе водою в магазині (пародія на Мертзакера), обійми з журналісткою (Дан Белан) тощо.

3. *Девіації на ситуативному рівні реалізації.* В аспекті поділу права говорити спостерігаються часті перебивання з боку адресата в обох мовах, коли питання журналістів їх дратують або незрозумілі.

Щодо зміни тем, то наявні різні висловлювання однієї особи, які демонструють її контрверсійні політичні позиції:

Р *Я не знаю, що це за люди були... вони намагалися цей пам'ятник скинути на ту сторону. Я думаю, що не настільки тут організовані були прості люди, думаю, що можливо це були провокатори... тому що...*

... *Давайте Україні не бійтеся йдіть сюда!!!...*

Ж *А навіщо валити Леніна?*

Р *Ленін – це символ цієї влади, Ленін – це символ... шиш того всього, що відбувається в нас, в Росії, в Білорусії. Це якщо сьогодні цього не зробити, то це ніхто не зробить, розумієте, ніколи... [13]*

У преференційних структурах спостерігаємо вибір тієї відповіді, яка для журналіста є неочікуваною, оскільки його розуміння питання не збігається з розумінням респондента:

Ж ...*War gut im Kindergarten*

Р *Ja*

Ж *Sind da auch Ausländer?*

Р *Nein da sind Kinder* [19]

Формат висловлювання і статус комунікантів та реакції реципієнтів часто не відповідають заданому жанру, через що виникають девіації переважно з боку реципієнта:

Ж ...*Was hat das deutsche Spiel so schwerfällig und anfällig gemacht?*

Р *Ist mir völlig wurscht. Wir sind unter den letzten Acht - nur das zählt.*

Ж *Aber das kann ja nicht das Niveau sein...*

Р *Was wollen Sie jetzt von mir? Wat wolln Sie kurz nach dem Spiel? Ich kann ja nicht verstehen.*

Ж ...

Р *Was wollen Sie? Wollen Sie eine erfolgreiche WM oder sollen wir wieder ausscheiden und haben schön gespielt? Ich verstehe die ganze Fragerei nicht. Wir sind weitergekommen, wir sind superhappy. Wir haben heute alles gegeben und bereiten uns jetzt auf Frankreich vor.* [20]

У статті розглядається телеінтерв'ю як комунікативний і мовленнєвий жанр. З огляду на аналіз українсько- і німецькомовних досліджень визначено телеінтерв'ю як мовленнєвий (комунікативний) жанр із певною усталеною структурою, тобто телеінтерв'ю – це складний вторинний інформативний мовленнєвий (або ж комунікативний) жанр теледискурсу зі специфічними внутрішньожанровими стратегіями і тактиками. Популярність телеінтерв'ю визначено за кількістю їх переглядів в YouTube, що зумовлено актуальністю теми або події, релевантністю особистості респондентів і комічністю або недолугістю висловлювань і ситуації як такої (тематично це – інтерв'ю з футболістами, зірками і на політичну тематику). В українських коротких телеінтерв'ю однаково популярними є спортивна і політична тематика, а в німецьких домінує спортивна.

Під комунікативними девіаціями маємо на увазі порушення або відмінності в очікуваннях глядачів щодо тих чи інших структурних елементів в інтерв'ю, тобто це певні елементи, які є нетиповими для цього жанру. Виявлено девіації на зовнішньоструктурному (часопросторова заміна створює комічний ефект в інтерв'ю обома мовами), внутрішньоструктурному (заміна окремих структурних складових елементів, характерних для телеінтерв'ю, повтори, особливо повтори інвектив, емоційно забарвлена лексика, типові в телеінтерв'ю обома мовами, специфіка фонетичних і морфосинтаксичних елементів не-носіїв мови у німецькій мові, перехід з української на російську в українських телеінтерв'ю) і на ситуативному рівні реалізації (перебивання зі сторони адресата в обох мовах, домінують неpreferenційні структури, тобто відповідь не та, яку, швидше за все, очікує почути адресант, в інтерв'ю обома мовами, як і порушення формату висловлювання і статусу комунікантів).

У перспективі – дослідження жанру телеінтерв'ю та комунікативних девіацій у ньому залежно від тематики, походження, соціальних ролей та лінгвокультури комунікантів.

Література:

1. Ayaß R. *Konversationsanalytische Medienforschung. Medien & Kommunikationswissenschaft.* 2004. 52, 1. S. 5–29.
2. Bachtin M. *The problem of Speech Genre.* 1986. S. 60–102.
3. Deppermann A. *Gespräche analysieren.* Opladen: Leske und Budrich, 2008. 125 S.
4. Dürscheid C. *Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen.* *Linguistik online* 2005. 22, 1/05. URL: http://www.linguistik-online.de/22_05/duerscheid.html.
5. Günthner S. *Gattungen in der sozialen Praxis. Die Analyse kommunikativer Gattungen als Textsorten mündlicher Kommunikation.* *Deutsche Sprache.* 1995. 25/1. S. 193–218.
6. Günthner S. *Vorwurfsaktivitäten in der Alltagsinteraktion. Grammatische, prosodische, rhetorisch-stilistische und interaktive Verfahren bei der Konstitution kommunikativer Muster und Gattungen.* Tübingen. (= Reihe Germanistische Linguistik 221). 2000. 404 S.
7. Günthner S., Knoblauch H. *Forms are the Food of Faith – Gattungen als Muster kommunikativen Handelns.* *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 46, H. 4. 1994. S. 693–723.
8. Luckmann T. *Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen.* In: Neidhardt, Fritz, et al. (eds.): *Kultur und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 27.* Opladen. 1986. S. 191–211.
9. Volosinov V. *Marxism and the Philosophy of Language.* Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1986. 205 P.
10. Бахтин М.М. *Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества.* М.: Искусство, 1986. 431 с.
11. Дяків Х.Ю. *Інтерв'ю як об'єкт філологічних досліджень в Україні: перспективи в девіації. Іноземна філологія: укр. наук. зб.* Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2016. Вип. 129. С. 103–109.
12. Дяків Х.Ю. *Мовленнєвий жанр застереження та засоби його реалізації в українській і німецькій мовах: дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.17.* Львів, 2012. 241 с.

Список джерел ілюстративного матеріалу:

1. Як якийсь Олег дав інтерв'ю 2 різним каналам. Події біля Леніна. 2 точки зору. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qDiVBx08yts>.
2. «Чим живеш, Україно?» – Випуск 3 (найкоротше інтерв'ю в історії). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vu3THq1Zr-o>.
3. Ексклюзивне інтерв'ю з Dan Balan – ТСН. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q107ZZZwCeQ>.
4. Останнє інтерв'ю Скрябіна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zqn3o7otgpQ>.
5. Емоційне інтерв'ю Кварцяного після матчу. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YR5g5CT8s8>.
6. Металіст – Карпати. Емоційне інтерв'ю Кополовця. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y3dyWn7V818>.
7. Es gibt 1.000 Antworten auf die Flüchtlingsfrage. Die einzig wahre liefert ein 4-Jähriger! Hiphop.de. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TjsI5EkDZCU>.
8. FIFA WM 2014 - Per Mertesacker im ZDF-Interview nach dem Algerien-Spiel (30.06.2014). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=imOcy4w30lg>.
9. Armin Assinger gibt etwas entnervt ein Interview. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rC8pnK2my3w>.
10. Das Per Mertesacker Interview – Oliver Pocher. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pi4OQyPy-1g>.
11. Ailton: Das ist kein Fußball. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=09d-kIEvaNM>.
12. Matze Knop im Interview mit Luca Toni (Knops Kult Liga). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PmC9D2NjIFc>.

Анотація

Х. ДЯКИВ. ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРВ'Ю У МЕДІЙНІЙ ЖАНРОЛОГІЇ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА НІМЕЦЬКОЇ МОВ

У статті розглядається телеінтерв'ю як комунікативний і мовленнєвий жанр. Виокремлено особливості телеінтерв'ю в українській та німецькій мовах на зовнішньоструктурному, внутрішньоструктурному рівнях і на ситуативному рівні реалізації. За допомогою конверсаційного аналізу досліджено комунікативні девіації та їх роль в телеінтерв'ю.

Ключові слова: телеінтерв'ю, комунікативний жанр, мовленнєвий жанр, конверсаційний аналіз, комунікативна девіація (невдача), українська мова, німецька мова.

Анотация

Х. ДЯКИВ. ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРВЬЮ В МЕДИЙНОЙ ЖАНРОЛОГИИ НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОГО И НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКОВ

В статье рассматривается телеинтервью как коммуникативный и речевой жанр. Выделены особенности телеинтервью в украинском и немецком языках на внешнеструктурном, внутривструктурном уровнях и на ситуативном уровне реализации. С помощью конверсационного анализа исследованы коммуникативные девиации и их роль в телеинтервью.

Ключевые слова: телеинтервью, коммуникативный жанр, речевой жанр, конверсационный анализ, коммуникативная девиация (неудача), украинский язык, немецкий язык.

Summary

K. DYAKIV. PRAGMALINGUISTIC ASPECTS OF INTERVIEW IN THE THEORY OF MEDIA GENRES ON THE MATERIAL OF THE UKRAINIAN AND GERMAN LANGUAGES

The article examines television interview as a communicative and speech genre. The features of television interviews in the Ukrainian and German languages at the levels of external structure, internal structure, and the situational level of realization are singled out. Communicative deviations and their role in television interviews are studied by means of the conversation analysis.

Key words: television interview, communicative genre, speech genre, conversation analysis, communicative deviation (failure), Ukrainian language, German language.

НОТАТКИ

Наукове видання

ПІВДЕННИЙ АРХІВ
PIVDENNIY ARKHIV

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

Випуск — LXXII
Issue

Том — I
Volume

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 18,37. Замов. № 0418/28. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105.
Телефон +38 (0552) 39-95-80
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.