



ALFRED NOBEL UNIVERSITY JOURNAL OF PHILOLOGY

ВІСНИК

УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ ■ Заснований у жовтні 2010 р. ■ Виходить 2 рази на рік

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ
ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ
СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ
ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ЛІНГВОДИДАКТИКИ

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

Програмні цілі – висвітлення результатів новітніх досліджень та досягнень філологічної науки за всіма напрямками і аспектами її розвитку та практичного застосування.

Для наукових працівників, фахівців-лінгвістів, літературознавців, перекладознавців, студентів, широкого кола науковців і дослідників всіх напрямів розвитку філології.

Матеріали публікуються змішаними мовами.

Журнал затверджено до друку і до поширення через мережу Інтернет за рекомендацією вченої ради Університету імені Альфреда Нобеля (протокол від 31 травня 2022 р. № 4).

Журнал «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки» затверджено у Переліку наукових фахових видань за категорією «Б» рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України (наказ від 24.09.2020 р. № 1188).

Журнал «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки» зареєстровано у міжнародних наукометричних базах і директоріях Ulrich's Periodicals Directory, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Index Copernicus та індексується в інформаційно-аналітичній системі Національної бібліотеки України імені Вернадського та Google Scholar.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 22576-12476/ПР від 20.02.2017 р.

1 (23) 2022

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Голова редакційної ради

С.Б. ХОЛОД, доктор економічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Заступник голови редакційної ради

А.О. ЗАДОЯ, доктор економічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Члени редакційної ради

С.Б. ВАКАРЧУК, доктор фізико-математичних наук,
професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
В.А. ПАВЛОВА, доктор економічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
А.А. СТЕПАНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
О.Б. ТАРНОПОЛЬСЬКИЙ, доктор педагогічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор серії

А.А. СТЕПАНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Відповідальний секретар

В.В. КАЛІНІЧЕНКО, старший викладач
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Члени редакційної колегії

Н.О. ВИСОЦЬКА, доктор філологічних наук,
професор (Київський національний лінгвістичний
університет).
Я.В. ГАЛКІНА, кандидат філологічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
А.А. ЗЕРНЕЦЬКА, доктор філологічних наук, професор
(Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова, м. Київ).
Н.В. ЗІНУКОВА, доктор педагогічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
О.О. КОРНІЄНКО, доктор філологічних наук, професор
(Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова, м. Київ).
А.В. ЛЕПЕТЮХА, доктор філологічних наук,
доцент (Харківський національний
педагогічний університет імені Г.С. Сковороди).
О.І. МОРОЗОВА, доктор філологічних наук, професор
(Харківський національний університет
імені В.Н. Каразіна).
В.Г. НІКОНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Київський національний лінгвістичний університет).
Л.К. ОЛЯНДЕР, доктор філологічних наук, професор
(Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки, м. Луцьк).
І.В. ПРУШКОВСЬКА, доктор філологічних наук, доцент
(Київський національний університет
імені Тараса Шевченка).
Л.І. ТАРАНЕНКО, доктор філологічних наук, доцент
(НТУУ «Київський політехнічний інститут
імені Ігоря Сікорського»).
О.Б. ТАРНОПОЛЬСЬКИЙ, доктор педагогічних наук,
професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
О.М. ТУРЧАК, кандидат філологічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
Т.В. ФІЛАТ, доктор філологічних наук, професор
(ДЗ «Дніпропетровська медична академія
МОЗ України»).
Н.Л. ЮГАН, доктор філологічних наук, професор
(Київський національний університет
імені Тараса Шевченка).

EDITORIAL COUNCIL

Head of Editorial Council

SERGIY KHOLOD, Doctor of Economics, Associate Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).

Deputy Head of Editorial Council

ANATOLI ZADOLA, Doctor of Economics, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).

Members of Editorial Council

SERGIY VAKARCHUK, Doctor of Physical and Mathematical
Sciences, Full Professor (Alfred Nobel University, Dnipro).
VALENTYNA PAVLOVA, Doctor of Economics, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).
ANNA STEPANOVA, Doctor of Philology, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).
OLEG TARNOPOLSKY, Doctor of Pedagogy, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).

EDITORIAL BOARD

Chief Editor

ANNA STEPANOVA
Doctor of Philology, Full Professor (Alfred Nobel University, Dnipro).

Executive Assistant

VALERIYA KALINICHENKO
Senior Lecturer (Alfred Nobel University, Dnipro).

Editorial Board Members

NATALIIA VYSOTSKA
Doctor of Philology, Full Professor (Kyiv National Linguistic
University).
YANA GALKINA
PhD in Philology, Associate Prof. (Alfred Nobel University, Dnipro).
ALLA ZERNETSKAYA
Doctor of Philology, Associate Prof. (National Pedagogical
Dragomanov University, Kyiv).
NATALIIA ZINUKOVA
Doctor of Pedagogy, Associate Prof. (Alfred Nobel University, Dnipro).
OKSANA KORNIYENKO
Doctor of Philology, Full Professor (National Pedagogical
Dragomanov University, Kyiv).
ANASTASIIA LEPETIUKHA
Doctor of Philology, Associate Professor (H.S. Skovoroda Kharkiv
National Pedagogical University).
OLENA MOROZOVA
Doctor of Philology, Full Professor (V.N. Karazin Kharkiv National
University).
VERA NIKONOVA
Doctor of Philology, Full Professor (Kyiv National Linguistic University).
LUIZA OLIANDER
Doctor of Philology, Full Professor (Lesya Ukrainka Eastern
European National University, Iuts'k).
IRYNA PRUSHKOVSKA
Doctor of Philology, Associate Prof. (Taras Shevchenko National
University of Kyiv).
LARYSA TARANENKO
Doctor of Philology, Professor (NTUU "Igor Sikorsky Kyiv
Polytechnic Institute").
OLEG TARNOPOLSKY
Doctor of Pedagogy, Full Professor (Alfred Nobel University, Dnipro).
OLENA TURCHAK
PhD in Philology, Assistant Prof. (Alfred Nobel University, Dnipro).
TATYANA FILAT
Doctor of Philology, Full Professor (Dnipropetrovsk Medical
Academy of Health Ministry of Ukraine).
NATALIIA YUHAN
Doctor of Philology, Full Professor (Taras Shevchenko National
University of Kyiv).

МІЖНАРОДНА РЕДАКЦІЙНА РАДА

Н.Л. БЛИЩ, доктор філологічних наук, професор
(Білоруський державний університет,
Білорусь).
О.Ю. ВІЛЛІС, PhD з філології, доцент
(Гарвардський університет, США).
Г.Б. МАДІЄВА, доктор філологічних наук, професор
(Казахський національний університет
імені Аль-Фарабі, Казахстан).
Г.Л. НЕФАГІНА, доктор філологічних наук, професор
(Академія Поморська в Слупську,
Польща).
КЬОКО НУМАНО, магістр філології, професор
(Токійський державний університет
міжнародних досліджень, Японія).
Л. СІРИК, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Марії Склодовської-Кюрі у Любліні,
Польща).
А.Б. ТЕМІРБОЛАТ, доктор філологічних наук, професор
(Казахський національний університет
імені Аль-Фарабі, Казахстан).
Т. ЯНСЕН, PhD з філології
(Університет Уельсу Трінті Сент Девід,
Велика Британія).

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

NATALIA BLISHCH
Doctor of Philology, Full Professor, Belarusian State University
(Belarus).
OKSANA WILLIS
PhD in Philology, Assistant Professor, Harvard University (USA).
GULMYRA MADYIEVA
Doctor of Philology, Full Professor, Al-Farabi Kazakh National
University (Kazakhstan).
GALINA NEFAGINA
Doctor of Philology, Full Professor, Pomeranian University
in Slupsk (Poland).
KYOKO NUMANO
Master in Philology, Full Professor, Tokyo State University
of Foreign Studies (Japan).
LUDMILA SIRYK
Doctor of Philology, Full Professor, Maria Curie-Skłodowska
University in Lublin (Poland).
ALUA TEMIRBOLAT
Doctor of Philology, Full Professor, Al-Farabi Kazakh National
University (Kazakhstan).
THOMAS JANSEN
PhD in Philology, Associate Professor, University of Wales
Trinity Saint David (United Kingdom of Great Britain).

Усі права застережені. Повний або частковий передрук і переклади
дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні
поширення на «**Вісник Університету імені Альфреда Нобеля**».
Серія «Філологічні науки» обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє
точку зору автора і не відповідає
за фактичні або статистичні помилки,
яких він припустився.

Редактор *А.А. Степанова*
Комп'ютерна верстка *А.Ю. Такій*

Підписано до друку 21.06.2022. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 18,06.
Тираж 300 пр. Зам. № .

Адреса редакції та видавця:
49000, м. Дніпро,
вул. Січеславська Набережна, 18.
Університет імені Альфреда Нобеля
Тел/факс (056) 720-71-54.
e-mail: rio@duan.edu.ua

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».
49052, м. Дніпро, вул. В. Ларіонова, 145.
Тел. (056) 794-61-05, 04
Свідоцтво ДК № 4765 від 04.09.2014 р.

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Родный О.В.

Таксономия смехового дискурса в литературном сознании эпохи Возрождения

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-1 8

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

Білик Н.Л.

Паратекстуальність роману М. Продановича «Колекція»: авторська концепція, історико-культурний контекст

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-2 24

Івлева Ю.О.

Поетика збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains Libres»

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-3 36

Semerenko L., Pliushchai A.

Pictorial as Readable: Ekphrasis in a Literary Work and Reader's Perception

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-4 50

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Боровская Е.Н.

Образы стихий в художественной картине мира Н.А. Львова

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-5 60

Ковальова Н.А.

Жанрові особливості постмодерністського роману П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-6 69

Корниенко О.А.

Релятивность универсума и мифопоэтическая парадигма «земного мира» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-7 78

Кулакевич Л.М.

Особенности трансформации образу Великой Матери в новелле Д.Г. Лоренса «Прекрасна дама»

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-8 91

Силантьева В.И.

Постмодернистская реальность Джона Фаулза («Женщина французского лейтенанта»)

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-9 99

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

Рижкова А.В.

Трансформація чань-буддистських мотивів у чернечій поезії династії Сун (гендерний аспект)

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-10 107

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Доценко О.О.

Лексико-семантичні поля словотвірних рядів слів із суфіксом -ment

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-11 118

Колеснікова І.А.

Акцентуаційна помилка як феномен сучасного спілкування в інформаційному просторі

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-12 127

Лепетюха А.В.

Апозитивні структури як синонімічні мовленнєві інновації у французькій художній прозі ХХ – початку ХХІ століть

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-13 133

Пініч І.П. Вербальний, соціо- та біогенетичний коди екстеріоризації емоцій: афективно-дискурсивний підхід DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-14	142
Турчак О.М. Дієслівні неолексеми індивідуально-авторського характеру в мові газет кінця ХХ століття: семантичний та словотвірний аспекти DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-15	153

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Берестень О.Є., Юрченко К.В., Савельєв П.С. Проблеми мотивації студентів на заняттях з іноземної мови DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-16	161
Куньч З.Й. Найважливіші аспекти вивчення терміної лексики зі студентами інженерно-технічних спеціальностей DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-17	175

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Талан Н.І. Модальність та переконання у рекламі: перекладацький аспект DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-18	184
--	-----

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

Городнюк Н. Реабілітований історією. Рецензія на колективну монографію: Славетні постаті Придніпров'я: імена, повернені з минулого: у 5 т. Т. 3: Один із тих, хто не зламався / уклад. Н.І. Заверталюк, Ю.В. Пшеничний. Житомир: ТОВ «505», 2021. 240 с.	194
Куньч З.Й. Мудрість, що надає сили. Рецензія на словник: Микитюк О.Р. Щастя – бути сильним. Афоризми та сентенції Дмитра Донцова. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2021. 388 с.	198
Харчук Л.В. Мовна гармонія звукової упорядкованості української мови. Рецензія на монографію: Куньч З.Й., Наконечна Г.В., Ментинська І.Б. Позиційне чергування у/в як елемент милозвучності: норма і практика. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2021. 216 с.	201

НАШІ АВТОРИ	204
OUR AUTHORS	206

CONTENTS

TOPICAL ISSUES OF LITERARY THEORY AND CRITICISM

- Oleg V. Rodnyi**
Laughter Taxonomy Discourse in the Renaissance Literary Consciousness
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-1 8

COMPARATIVE STUDIES: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

- Nataliia L. Bilyk**
Paratextuality of M. Prodanovych's Novel "Collection": Author's Concept, Historical and Cultural Context
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-2 24
- Yuliia O. Ivlieva**
Poetics of Collection "Free Hands" by Paul Eluard and Man Ray
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-3 36
- Lubov I. Semerenko, Oleksandr O. Pliushchai**
Pictorial as Readable: Ekphrasis in a Literary Work and Reader's Perception
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-4 50

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

- Elena N. Borowska**
Images of the Elements in N.A. Lvov's World Artistic Picture
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-5 60
- Nataliia A. Kovalova**
Genre Features of the Postmodern Novel "Perfume: The Story of a Murderer" by P. Süskind
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-6 69
- Oksana A. Kornienko**
Universe Relativity and Mythopoetic Paradigm of the "Earthly World" in M. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-7 78
- Lyudmyla M. Kulakevych**
Specifics of the Great Mother Image Transformation in the Short Story "The Lovely Lady" by D.H. Lawrence
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-8 91
- Valentina I. Silantyeva**
John Fowles's Postmodern Reality ("The French Lieutenant's Woman")
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-9 99

ASPECTS OF SOCIOCULTURAL PROBLEMATICS OF ORIENTAL LANGUAGES AND LITERATURE

- Anna V. Pyzhkova**
Transformation of Chan-Buddhist Motifs in Monastery Poetry of the Song Dynasty (Gender Aspect)
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-10 107

TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND LINGUOCULTUROLOGY

- Olena O. Dotsenko**
Lexical-Semantic Fields of Word-Formation Rows with the Suffix -ment
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-11 118
- Iryna A. Kolesnikova**
Accentuation Error as a Phenomenon of Modern Communication in the Information Space
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-12 127
- Anastasiia V. Lepetiukha**
Appositive Structures as Synonymic Discourse Innovations in French Fiction of the 20th – Early 21st Centuries
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-13 133

Iryna P. Pinich Verbal, Social and Biogenetic Codes of Emotion Externalization: an Affective-Discursive Account DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-14	142
Olena M. Turchak Verbal Neolexems of Individual Author's in the Newspaper Language of the Late 20th Century: Semantics and Word Formation DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-15	153
Oksana B. Kolesnyk, Svitlana P. Karychkovska	

MODERN LINGUODIDACTIC ASPECTS

Olena Ye. Beresten, Karyna V. Yurchenko, Pavlo S. Saveliev Issues of Students Motivation in Foreign Language Classes DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-16	161
Zoriana Y. Kunch The Most Important Aspects of Studying Term Vocabulary with Students of Engineering and Technical Specialties DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-17	175

TRANSLATION STUDIES

Natalliia I. Talan Modality and Persuasion in Advertising: The Translation Aspect DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-18	184
---	-----

REVIEWS, SCIENTIFIC LIFE CHRONICLES

Nataliia A. Horodnyuk Rehabilitated by History. Review of the monograph: Glorious Figures of the Dnieper Region: Names Returned from the Past: in 5 vols. Vol. 3: One of Those Who Did Not Break / ed. by N.I. Zavertalyuk, Yu.V. Pshenichny. Zhytomyr: "505" Publ., 2021. 240 p.	194
Zoriana Y. Kunch Wisdom that Gives Strength. Dictionary Review: Mikityuk O.R. Happiness – to Be Strong. Aphorisms and Maxims by Dmytro Dontsov. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House, 2021. 388 p.	198
Liliia V. Kharchuk Language Harmony of the Sound Order in Ukrainian. Review of the monograph: Kunch Z.I., Nakonechna G.V., Mentinska I.B. Positional Alternation of U/V as an Element of Euphony: Norm and Practice. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House, 2021. 216 p.	201

OUR AUTHORS	204
--------------------------	-----

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82.221

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-1

О.В. РОДНЫЙ

*доктор философских наук,
профессор кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

ТАКСОНОМИЯ СМЕХОВОГО ДИСКУРСА В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Статтю присвячено аналізу комічного у літературі епохи Відродження через призму окремих творів XIV–XVII ст. з метою виявлення основних функцій комічного у художній творчості епохи.

Мета нашої роботи та продиктовані нею завдання – у контексті «сміхового слова» епохи Відродження розкрити основні соціальні функції комічного в літературі цього періоду, які були сформовані новим світоглядом та новими стосунками між людьми. Поставлена мета визначає необхідність використання герменевтичного (аналіз художніх текстів), типологічного (порівняння різних функцій комічного), історичного (вирішення літературознавчої проблеми в контексті історичної епохи) *методів дослідження*.

Характерне для Відродження «відкриття світу та людини» відбувалося й у художній літературі. Ренесансний реалізм повернувся обличчям до повсякденного життя, і література охоче сприйняла нову тематику, зокрема і комедійну. Початкова та найдавніша функція сміху – *рекреаційна*. Сміх – це свідчення насолоди, розслаблення, відпочинку. Фабліо, шванки, фацеції, «Гаргантюа та Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» Сервантеса, комедії В. Шекспіра основним своїм завданням ставили насамперед розважальне. Сміх – суспільне явище, і тому він має відповідати відомим вимогам спільного життя людей. Отже, одна з основних функцій сміху – *суспільна*. Сміх має бути виглядом суспільного жесту, він позбавляє людство механічної відсталості. Цю функцію ми виділяємо у поемі Луїджі Пульчі «Морганте». Онтологічні аспекти сміху тісно пов'язані з *пізнавальними*. Ця функція сміху представлена в поемі Себастьяна Бранта «Корабель дурнів», у сатирі Еразма Роттердамського «Похвала Дурості», романі Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Сміх як ефективна громадська санкція (тобто *санкціонуюча* функція сміху) представлений у романі Сервантеса.

Різноманітні функції сміху, представлені у літературі Відродження, стали дієвим інструментом боротьби з пережитками Середньовіччя та встановлення нового світогляду.

Ключові слова: Відродження, література, твори, комічне, сміх, таксономія, амбівалентність, карнавал, сміхова література, функції комічного, сміхове слово.

Формирование смехового поля ренессансной культуры составляет одну из актуальных и малоразработанных проблем современной гуманитаристики, обращенной к изучению Возрождения. Немногочисленные культурологические концепции Ренессанса, сложившиеся в русле его нововременного освоения (М. Бахтин, Я. Бурхарт, Э. Кассирер, А. Ф. Лосев, Л. М. Баткин и др.), акцентируют учено-гуманистический характер и самого движения за возрождение античной древности, и соотносенных с ним в мировоззренческом и эстетическом аспектах художественных феноменов XIV–XVII вв. В русле создания новейших моделей исторического движения культуры ее смеховая сфера, конституирующаяся в эпоху Возрождения, осмысливается как одна из составляющих «расшатывания» структуры средневековой культуры.

Цель нашей работы и продиктованные ею задачи – в контексте «смехового слова» эпохи Возрождения раскрыть основные функции комического в литературе данного периода, которые были сформированы новым мировоззрением и новыми отношениями между людьми и которые, в свою очередь, способствовали дальнейшему их развитию.

Поставленная цель определяет необходимость использования герменевтического (анализ художественных текстов), типологического (сопоставление различных функций комического), исторического (решение литературоведческой проблемы в контексте исторической эпохи) методов исследования.

Характерное для Возрождения «открытие мира и человека» происходило и в художественной литературе. Ренессансный реализ повернулся лицом к повседневной жизни человека. Секуляризация литературы привела к тому, что на страницах произведений эпохи Возрождения появился разнообразный и многокрасочный мир, хозяином которого стал тесно связанный с окружающей действительностью и полный земных желаний новый человек.

Корректирующая функция литературы становится очевидной. С другой стороны, литература представляет собой симуляцию человеческой деятельности. То же касается и категории комического. Главной функцией смеха в кризисные эпохи является содействие радикальному обновлению социальной системы. Но не всегда следствием такого рода смеха является позитивное обновление социальной жизни. Смех Лукиана в свое время был воспринят как святотатство. Обновленческая функция смеха по отношению к недостаткам действительности реализована в творчестве Эразма Роттердамского, Мишеля Монтеня, Мигеля Сервантеса, Вольтера, Антона Чехова, Сергея Довлатова, Ярослава Гашека и др. В периоды появления культовых произведений смехового порядка не всегда существует готовность социальной системы к новациям, однако, появление данных произведений выступает отражением определенной культурной динамики.

Смех зачастую выступает в роли оценочного суждения, который направлен на достижение определенного эффекта. Можно отметить, что под воздействием смеха объект претерпевает существенные изменения, поскольку поведение в данном случае направляется в социально приемлемое русло. Эффект подобной коммуникации в смехе связан с позитивной результативностью диалога, и при этом свойствами диалогичности отличаются и субъект, и объект коммуникации.

Комическое основано на функции отсылки, т.е. должен быть определенный контекст, чтобы понять суть комического в данный момент. В свою очередь, его эффект зависит от знания культурных, социальных или литературных кодов, привычных моделей поведения, доминирующих или традиционных отношений, литературных персонажей, событий или стилей.

Но смех – это вовлечение людей в конкретно-историческую систему ценностей, к другим «Я», к диалогу, способность оценки ситуации и адекватной реакции на нее. Смех – активный участник диалога, взаимодействие с другой личностью. Можно с уверенностью сказать, что смех – выражение полноты бытия личности.

Смеховая культура как социокультурное явление, выполняющее коммуникативную функцию, отражающее многообразие действительности, мировоззренческие позиции человека, его отношение к миру, вызывает интерес литературоведов, лингвистов, философов, социологов. Классическую теоретическую модель народной смеховой культуры разработал М.М. Бахтин в 30–50 гг. XX в. Ученый ввел в научный оборот понятие «карнавальная культура Средневековья и Возрождения» [Бахтин, 1990].

Смеховой дискурс карнавальной культуры необычайно широк: смеховое высказывание, юмористический диалог, комическая ситуация, ироническая насмешка, сатирическая поддевка, пародийное действо – все эти составляющие смеховой народной культуры способствовали созданию различных форм комического повествования, в том числе и литературного.

По мере развития общества смех становится органичной частью традиционных праздников, обычаев, верований. Смех обеспечивает функции социальной консолидации, интеграции, идентификации социальной группы. В массовых выражениях смех выполняет функции утверждения важнейших ценностей человеческого существования – победы жизни над смертью, живой этики над формализмом. Элитарные свойства смеховой культуры направлены на критическое отношение к действительности, утверждение в ней позитивных ценностных начал, определяющих поведение человека.

Начиная с XIII в., смех постепенно пробивает себе дорогу в культуре Западной Европы. Зародившись в Средневековье, смеховая культура приходит к своему расцвету в эпоху Возрождения. Именно смеховая культура способствовала тому, что у «официального», узаконенного мира появился «неофициальный», не признающий общепринятых законов смех. М.М. Бахтин называет это явление термином «двумирность», показывая, что без его изучения невозможно осознание культурного слоя Средневековья и Ренессанса.

Ренессанс вскрыл внутренние, стихийные механизмы карнавальской культуры; смех предстал как осознанное действие против человеческих бед, несправедливости, угнетения. Проникновение и понимание сути карнавала уничтожает его природу; смеховые символы, образы и формы теряют универсальное, амбивалентное значение и приобретают частный смысл, «...осознание карнавала неотвратимо ведет к его исчезновению. Ибо в последнем счете это значит воспринимать площадную атмосферу как откровение, помогающее противостоять плану жизненных условностей и стесненности. ... Понять мудрость карнавала значит рефлексировать там, где рефлексия неуместна» [Баткин, 2001, с.400].

Для того, чтобы представить смеховую культуру Возрождения через призму ее литературной составляющей, достаточно, на наш взгляд, сосредоточиться на именах, которые не нуждаются в специальном представлении. Эразм Роттердамский, Франсуа Рабле, Вильям Шекспир, Мигель Сервантес – вершины гуманизма, воплотившие его в своих художественных произведениях. Именно в их творчестве предстают разнообразные грани комического, а также его функции, которые в немалой степени повлияли на формирование мировоззрения человека XVI–XVII вв.

Безусловно, такие сложные, неоднозначно трактуемые произведения вышеназванных авторов не укладываются в «прокрустово ложе» однозначных оценок с точки зрения комического. Эти произведения, каждое по-своему, представляют, образно говоря, многогранник, ядром которого является комическое, но его векторы неравнозначны и разнонаправлены. В данной статье мы сделаем попытку показать, какими сторонами своей поэтики смеховая литература Возрождения соответствовала требованиям времени.

Изначальная и древнейшая функция смеха – *рекреационная*. Смех – это свидетельство удовольствия, расслабления, отдыха. Эта функция смеха необходима для нормальной жизнедеятельности не только отдельного человека, но и общества в целом. И в античности (радостно смеялись и на Олимпе, и на земле, наслаждаясь комедиями Аристофана), и в средние века и тем более в эпоху Возрождения общество не могло обойтись без шутников, мимов, бродячих актеров-комиков, клоунов, шутов. Такой смех направлен на эмоциональную разрядку, получение эстетического наслаждения, ухода от проблем, снятие агрессии. Беззаботно смеются герои романа Ф. Рабле и «Декамерона» Дж. Боккаччо, персонажи комедии dell'arte и народ на карнавальской площади. Их смех – яркое свидетельство внутренней свободы и здоровых жизненных сил.

Проявления юмора в эпоху позднего Средневековья и Возрождения в значительной степени отличаются от тех, что будут привычны в Новое время. Жестокие побои, бессовестный обман, утрированные образы – все это типично для комического того времени. Подобные сцены, зачастую наполненными скатологическими подробностями (как, например, рассуждения о гульфиках в романе Ф. Рабле), широким потоком входят в литературу. «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса, комедии В. Шекспира изобилуют комическими ситуациями, не несущими какой-либо серьезной идейной нагрузки, а лишь свидетельствующими о веселом нраве народа, вступившего в новую эру социальных отношений. Можно с уверенностью сказать, что именно рекреационный маркер смеха является основным при переходе от Средневековья к Возрождению.

Юмор выступает как преемник самого древнего типа комического – обрядового и праздничного смеха. Несмотря на то, что комическое в эпоху Возрождения – это новый и высший этап его развития, тем не менее, в литературе этого периода прослеживается генетическая связь с архаическим смехом. Это показывает, что новая эпоха не отбрасывала все достижения предыдущих, а переносила лучшие из них в свое культурно-историческое пространство.

Какие же жанровые изменения охарактеризовали наступление нового направления в литературе?

Французские фавлю, сложившиеся к XII–XIII вв., стали одним из первых литературных жанров, в которых раскрылся рекреационный потенциал смеха. Это были небольшие, главным образом, развлекательные рассказы на городскую тему. Они оказали большое влияние на европейскую культуру и литературу, в частности, на итальянскую и немецкую, где аналогичными жанрами становятся соответственно фацетии и шванки.

Существуют различные определения этих первых юмористических литературных жанров. Но в любом случае существенными характеристиками и фавлю, и фацетий, и шванка являются шутливость, грубость, непристойность. Главными персонажами в них являются плуты, шуты, глупцы, обманщики, обжоры, пьяницы, шарлатаны, взяточники, хитрые жены, нерадивые слуги, грубые крестьяне. Характерной чертой юмористических жанров является их направленность прежде всего на развлечение читателя, не затрагивая социальные проблемы. Однако уже в эпоху Возрождения к развлекательным задачам малых юмористических жанров присоединяются и сатирические, главным образом нацеленные на духовенство.

«Во всей литературе новелл, фавлю, шванков перед нами целая картина глубочайшего социального смеха, вполне отвечающего созревшему социальному сознанию горожан. Это отходная старому средневековому миру» [Дживелегов, 1973, с. 13].

Когда процесс отхода этих групп приближается к своему завершению, зрелый Ренессанс раздражается своими двумя наиболее крупными шедеврами смеха – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле и «Дон Кихот» М. Сервантеса.

Л. Пинский, говоря о смехе Рабле, олицетворяющем особенности новой культуры Ренессанса, указывает, что его юмор «поражает не менее метко, чем сатира, но достигает этого эффекта иным путем и как бы шутя, подобно Гаргантюа, который, забавляясь, уносит колокола с Собора Парижской богородицы. По-своему Рабле достигает и высокого эффекта юмора – широкого и универсального взгляда на жизнь, в котором сливаются смех и серьезность» [Пинский, 2015, с. 173].

В предисловии к четвертой части «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле определяет пантагрюэлизм как «глубокую и несокрушимую жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно» [Рабле, 2005, с. 155]. Не одно лишь бессилие преходящего, но и жизнерадостность человека – основа комических ситуаций и характеров у Рабле. «Ибо, – как глаголет заключительный стих вступительного стихотворения, – смеяться свойственно человеку» [Рабле, 2005, с. 5], и только здоровому, нормальному человеку.

Роман Рабле рассчитан на массового, демократического читателя, и завоевать его Рабле хотел именно смехом. «Поэтому смех его особенный. Так смеяться, как он, не умел никто. Это оглушительный, раскатистый смех во все горло, который понятен каждому, и потому обладает огромной заразительностью, от которого рушится все, над чем он раздражается, смех здоровый, освежающий и очищающий атмосферу. Так смеялся у Чосера Мельник, у Пульчи – Морганте. Так будет смеяться Санчо Панса. Так смеются люди из народа. И Рабле знает, чем можно вызвать такой смех у народа» [Дживелегов, 1973, с. 9].

Но далеко не только роман Ф. Рабле соответствовал рекреационной функции смеха. Произведение Сервантеса примыкает к популярному в Испании в XV–XVI вв. жанру пикарески. Главный герой плутовского романа не отличается глубиной характера, он полностью подчинен воле рока и испытывает на себе многочисленные приключения и злоключения. Так же, как в малых юмористических жанрах, художественный мир пикарески – это городские низы общества с их бытовыми условиями. Основной конфликт романа Сервантеса – столкновение возвышенного идеала рыцарства с новой действительностью, и в поле этого противодействия создается комический вектор повествования.

Идальго, еще не осознавший своей исторической обреченности, демонстрирует механистичность и застывшие клише в подходе к жизненным явлениям. А это неизбежно приводит к комизму, который раскрывает несоответствие между сознанием и возможностями субъекта. Полный желаний творить добро, дон Кихот зачастую совершает зло, а главное – мешает людям жить. И все молят его, чтобы он освободил их от своих благодеяний и своей защиты. И все это потому, что он чужд современной жизни. «Механическое, – по сло-

вам А. Бергсона, – заслонило живое, и живое застыло в машину» [Бергсон, 1992, с. 36], которая автоматически продолжает повторять движения, некогда действенные, а сейчас уже бессмысленные. Роман Сервантеса чрезвычайно многогранный, но мы пока отметим его юмористическую сторону, начиная от внешнего портрета заглавного героя и его оруженосца, и заканчивая рассуждениями о «золотом веке».

Неоднократно оговаривалось исследователями разных времен, что человеческое существование немислимо без чувства радости, что, в свою очередь, свидетельствует о здоровой человеческой натуре. В эпоху Возрождения театр охотно перенял комические средневековые жанры, адаптируя их для новых условий. Является аксиомой, что одной из вершин культуры Возрождения является творчество Вильяма Шекспира, в том числе, его комедии. Оптимистическое, радостное настроение безраздельно властвует в «Комедии ошибок» (1592), «Укрощении строптивой» (1593), «Двух веронцев» (1594), «Сне в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь» (1599).

«Шекспировская комедия – игра интеллектуальных сил, дающая человеку ощущение внутренней свободы. В этом вообще суть радости, которую доставляет искусство. Оно пробуждает дремлющие духовные способности, возбуждает их активность, поднимает человека над уровнем будничного существования, дает огромные заряды душевных сил для труда и борьбы» [Аникст, 1974, с. 46]. В комедиях Шекспира царит дух непринужденного веселья; две стихии определяют их содержание – добродушная ирония и радость бытия. Шекспир широко использует приемы древнейшего шутовства, комические методы римского театра, средневековую смеховую культуру, юмор Ренессанса. В комедиях английского драматурга, пишет исследователь А. Бартошевич, представлен «человек Ренессанса во всей его духовной и телесной красоте, во всем благородстве его побуждений» [Бартошевич, 1987, с. 47].

Шутовство и неосознанный самими персонажами комизм их действий одинаково содействует созданию общего комического эффекта в комедиях Шекспира. Исследователи отмечают карнавальную характер многих шекспировских комедий. «Жизнь изображается в комедиях Шекспира не в повседневно будничном своем течении, – подчеркивал Л. Пинский, – как в карнавалах, она схвачена в необычайно праздничном своем периоде» [Пинский, 1989, с. 106]. Комическая судьба идей Ренессансными комедии Шекспира являются и в том отношении, что они свободны от поучительности. С веселым юмором и иронией изображаются люди и недоразумения, происходящие с ними. В действии комедий значителен элемент случайности и игры. Идеи, попавшие в круговорот комедии, делают судьбу персонажей – они тоже становятся элементом комедийной игры.

Для гуманизма шекспировских комедий характерно отсутствие в них плутовских мотивов, столь обычных в литературе того времени. Целью комедийного обмана у Шекспира является не достижение эгоистических материальных интересов, а победа в любви или шутка ради шутки, ради веселья. Встречаются в комедиях и сатирические образы, но сатира не занимает доминирующего положения. Главное в комедиях В. Шекспира – жизнеутверждающее начало.

Как указывал М. Бахтин, для средневекового смеха характерной и даже определяющей чертой является его карнавализация. В средневековой западноевропейской литературе она представлена достаточно широко, расчищая путь для новых отношений как в обществе, так и в искусстве. В свою очередь, для русской литературы, переживающей Предвозрождение со своими особенностями (и не знающей Возрождения в силу своих национальных и религиозных особенностей), такое своеобразное этнографическое, культурологическое явление, как карнавал, не характерно. Но, поскольку русская литература развивалась в русле западноевропейской, то отдельные мотивы карнавала нашли в ней место.

Так, для древнерусского юмора характерно такое явление рекреационного смеха, как балагурство. Многочисленные анонимные смеховые повести XVII в. основной своей задачей ставят не исправление нравов, а создание хорошего настроения. Балагур умышленно употребляет слова в неправильном их значении, дает неверную этимологию, связывает слова, схожие по звучанию. В балагурстве значительную роль играет рифма. Удачно подобранная рифма акцентирует внимание на значении слова, особенно если оно – «смехо-

вое» слово. Рифма «оглупляет» и «обнажает» слово. Именно на балагурстве основан юмор таких анонимных произведений, как «Калязинская челобитная», «Роспись о приданом», «Лечебник на иноземцев», «Повесть о Фоме и Ереме». Еще ярче балагурство выражено в «Повести о Фоме и Ереме»: «Захотелось им, двум братом, за охотою походить:

Ерема с сетми, а Фома с теньяты,
Ерема за зайцы, Фома за лисицы,
Ерема кричит, а Фома болше зычит,
Ерема хватает, Фома перенимает»
[Повесть о Фоме и Ереме, 1987, с. 342].

Опираясь на опыт народной смеховой культуры (и прежде всего скоморохов), авторы демократических повестей нередко использовали формы деловой письменности, церковной литературы. Основными художественными комическими средствами можно назвать юмор, пародию, преувеличение, иносказание. Безымянные герои смеховых повестей несли в себе широкое художественное обобщение. Правда, они еще лишены индивидуальных черт, это лишь собирательные образы той социальной среды, которую они представляли, но они действовали в будничной, повседневной обстановке, и, что особенно важно, их внутренний мир раскрывался впервые в комических характерах.

Напомним, что средневековое православие считало смех греховным, в том числе потому, что, как отметил еще Иоанн Златоуст, Христос никогда не смеялся. Однако во второй половине XVII в, в эпоху расцвета русской демократической сатиры, ее смех подрывал основы государственности, уже не соответствующей новым условиям жизни.

Рекреационная функция смеха оказалась самой распространенной как в обществе, так и в литературе позднего Средневековья и Возрождения. Умение шутить, вызывать веселье способствовало преодолению трудностей жизни, коммуникации и сплочению людей.

В социальном взаимодействии посредством смеха достигается взаимопонимание, утверждаются важнейшие ценности социальной интеракции. В результате возможно достижение оптимального социального взаимодействия. Таким образом, смех содействует единению членов общности в достижении определенных целей.

Смех – общественное явление, и поэтому он должен отвечать известным требованиям совместной жизни людей. Следовательно, одна из основных функций смеха – *общественная*.

Смех должен быть видом общественного жеста, он избавляет общество от механической косности. А. Бергсон в свое время указывал: «Исходящее от него (от смеха – О.Р.) опасение подавляет центробежные тенденции, держит в напряжении и взаимодействии известные виды активности побочного характера, рискующие обособиться и заглохнуть, – словом, сообщает гибкость всему тому, что может остаться от механической косности на поверхности социального тела» [Бергсон, 1992, с. 20]. Одними из составляющих реальной жизни, по Бергсону, являются напряженность и эластичность. А если проявляются косность характера, ума, тела, то это должно настораживать общества как признак того, что в неммирает активность, созидание к новому.

С формами народно-праздничного смеха прямо или косвенно связана и громадная пародийная литература средневековья. Она полностью соответствовала общественной, т.е. исправляющей в широком смысле функции комического. Если современная пародия направлена на что-то отрицательное в окружающем мире, то в отличие от современной, средневековая пародия менее всего направлена на что-то отрицательное, более того, это – вторая (и обнажающая) правда о мире. Можно сказать, что средневековая культура в целом вела всеохватывающую пародийную игру.

М. Бахтин подчеркивал, что средневековая пародия не знает запретных тем. В первую очередь и с особым размахом пародировались наиболее серьезные и, казалось бы, не допускавшие ни малейшей насмешки явления средневековой культуры – культ, литургия, когда, например, деву Марию представляла нетрезвая девица, а торжественное бого-

служение проводили над богато украшенным ослом. В скабрёжном духе снижались церковные тексты, включая Библию, вышучивались святые, которых наделяли непристойными именами вроде св. Колбаски, пародировались слова самого Иисуса на кресте («Посему Господь велел и наказал нам крепко пьянствовать, изрекши свое слово: «Жажду»), пародировались государственная власть, двор, судопроизводство.

Все это значит, что объектом пародийного осмеяния были отнюдь не отжившие или периферийные моменты средневековой культуры, но, наоборот, моменты самые главные, высокие, даже священные. Тем не менее средневековая пародия, как правило, не только не навлекала на себя гонений, но даже поддерживалась многими церковными и светскими властителями.

Причина лояльного отношения официальной жизни Средневековья к ее смеховой параллели заключалась, на взгляд М. Бахтина, в том, что средневековая пародия стремилась не к дискредитации и обесценению пародируемого объекта, а к его комическому удвоению. Рядом с этим объектом возникал его сниженный двойник; рядом с величавым епископом – кривляющийся мальчишка в епископской митре, рядом с настоящим Credo – Credo пьяницы, рядом с любовной песней – «дурацкая песня». Таким образом, основу средневековой пародии, переводившей на язык буффонады любые общепринятые представления и нормы, М. Бахтин связывает отнюдь не с кощунством и даже не со скепсисом, а, наоборот, с глубокой верой в эти представления и нормы. Средневековая пародия не отстранялась и не освобождала от существующих культурных и поэтических ценностей, она доказывала их жизненность.

Литературная пародия представляет собой остранение высокого. Ее основное назначение – не расшатывать, не снижать идеал, а на время очуждать его, снимать дистанцию между реальностью и этим идеалом, тем самым подчеркивая от противного его величие. В Средние века «осью» человеческого определения была утверждение дистанции между реальным и идеальным, вовлекающее в поле ее осознания и ее пародийное – временное – преодоление, предполагающее воссоздание различия между жизненной действительностью и ее ценностными проекциями в «серьезной» сфере культуры.

Пародирование отражает ту сферу этических и эстетических исканий Ренессанса, в которых происходит отдаление от идеала, обеспечивающее его осуществление. Этот процесс наглядно прослеживается в преобразовании жанровой организации рыцарского романа, в частности, в поэме Луиджи Пульчи «Морганте» (1478).

Следя сюжету «Песни о Роланде», ренессансный автор сознательно трактует его в комическом ключе. Смешное и серьезное, вера и неверие, наивность и научность уживаются рядом в этом произведении, определяя его героико-комический характер. Совмещение героического и комического начал, задающее многосоставность жанрового облика «Морганте», формируется пародийным остранением топоса рыцаря в образе заглавного героя, который принадлежит к племени добродушных, но недалеких великанов. Его огромная сила не пропорциональна его умственным способностям. И тем не менее Морганте наделяется рыцарскими качествами: он храбр, тверд в дружбе, защищает слабых. Пародийный элемент, приравнивающий великана к рыцарю, способствует разрушению и средневековой ценностной иерархии, и ее проекции на литературу, воплощенной в поэтике «высоких» жанров и стилей.

Отъявленный циник, богохульник, вор и обжора, издевающийся над всем и даже умирающий от смеха, Морганте привлекает к себе сочувствие своим остроумием и откровенностью. Так обозначается пародийное воссоздание того уравнивания индивидуального и всеобщего, которым определяется ренессансное «расшатывание» средневековой ценностной иерархии. Утвержденная в ее пределах дистанция между идеальным и реальным, духовным и телесным, естественным и противоестественным обретает смеховую проблематизацию в образе любезного дьявола Астаротте, которого Пульчи заставляет проповедовать христианские догматы и защищать истинность католической веры.

Пародия, и, в частности, литературная, является краеугольным камнем общественной функции смеха. Пародируемые и осмеянные явления жизни представляются уже анахронизмом, тормозящим развитие общества и требующими их замены.

Онтологические аспекты смеха тесно связаны с *познавательными*. Со времен Аристофана смех часто представляется как разоблачение иллюзии, фикции, предрассудка, заблуждения, т.е. в гносеологическом аспекте.

Познавательная функция смеха имеет большое значение в раскрытии социальных негативных моментов, в доведении их до абсурда и тем самым вскрывая их несостоятельность и обязательность их устранения. Познавая мир, человек посредством смеха сначала выделяет, а затем «отсеивает» неконструктивное, отжившее, консервативное.

Эпоха Возрождения с ее гуманистическими идеями, провозглашением стремления человека к свободе, раскрытием его творческих способностей создала условия для взаимодействия двух противоположных форм жизни: смеховой и серьезной. Именно поэтому, как справедливо замечает Л.Е. Пинский, «в литературе эпохи Возрождения – переходной, переломной поры в развитии европейского общества – гротеск как метод впервые обрел исторический смысл» [Пинский, 2002, с. 119–20].

Взаимопроникновение, переходность и сосуществование (гротескное) двух мировоззрений, ранее противопоставленных друг другу, является неизменным атрибутом всех кризисных, переломных эпох, времен смены приоритетов. Однако переход от одной формы жизни, одной ментальности к другой имеет промежуточную фазу, которая является «питательной средой» гротесковости. Когда ломается официальное мировоззрение, доминирующую роль начинает играть неофициальное, «роевое», мифологизированное представление о мире с тем, чтобы проложить дорогу новому официальному мировидению. Таким образом, гротеск фиксирует или моделирует не переход, а точку соприкосновения, момент сосуществования, самую промежуточную фазу перехода.

Гротеск резко смещает «формы самой жизни», создавая особый гротескный мир, не допускающий ни буквального понимания, ни однозначной (как в аллегории) расшифровки. Гротеску свойственно стремление к целостному выражению кардинальных противоречий бытия, что и предопределяет резкое совмещение в нем полярностей. Сама форма гротеска таит в себе многозначительную содержательность: освящает вольность вымысла, обнаруживает «противоречивое единство» разнородного, разрушает общепринятые предрассудки.

Смех, вызываемый гротескным образом, двуедин: веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий; он отрицает и утверждает, чем отличается от чисто сатирического смеха Нового времени. Ренессансный гротеск выразил смеющуюся вольность народа, ощущение веселой относительности и вечной «неготовности» бытия, его единства и неисчерпаемости, а также чувство исторических перемен. Он был также проникнут реабилитацией плоти, земной жизни и демонстративным антиаскетизмом.

Гротескный тип образности – это метод построения образов, основанный, по мнению М.М. Бахтина, на амбивалентности, то есть одновременном проявлении противоположных начал, или совмещении полюсов контрастных парадигм: старого и нового, умирающего и рождающегося, начала и конца.

Функцию смеха и, следовательно, гротеска М.М. Бахтин видит в освобождении от старого, надоевшего, устоявшегося, и в возрождении нового. Причем возрождающая функция ренессансного смеха в последующие эпохи утрачивается, т. к. (по причине измельчания народной смеховой культуры) смех в литературной традиции редуцируется и приобретает форму юмора, иронии и сарказма. Гротеск, по мнению М.М. Бахтина, в постренессансные эпохи чаще всего используется, а также осмысливается теоретиками как средство сатирического отождествления окружающей действительности [Бахтин, 1990].

Отношение к времени, становлению – необходимая конститутивная черта гротескного образа. Другая связанная с этим его необходимая особенность – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся. «Гротеск, порожденный народной смеховой культурой, в сущности, всегда – в той или иной форме, теми или иными средствами – разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, живую возможность его возврата. ... Относительность всего существующего в гротеске всегда веселая, и он всегда проникнут радостью смен, пусть эти веселье и радость редуцированы до минимума» [Бахтин, 1990, с. 59–60].

Функции карнавалльно-гротескной формы состоят в вольности замысла, сочетании разнородного, сближении далекого, умении по-новому, нетрадиционно взглянуть на мир. Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются основными признаками гротескного стиля.

Вершиной возрожденческого гротеска, безусловно, является роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Исходя из положения Аристотеля о том, что смех свойствен человеку, Рабле приходит своим путем к «очищению», которое, по тому же Аристотелю, составляет цель трагического. Но смех Рабле приводит читателя к очищению от страха, минуя «страх и сострадание». Рабле не доверяет трагическому восприятию жизни, которое он, по-видимому, склонен считать состоянием болезненным и упадочным. И в этом – своеобразная мудрость пантагрюэлизма и смеха Рабле. Новая жизнь, пропущенная сквозь привычные представления, сначала кажется причудливым созданием фантазии, шутовством парадоксальной мысли. «При этом у Рабле исходная точка отношения к миру – человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе» [Борев, 1970, с. 40].

В романе Рабле гротеск имеет не только сатирическую окраску, материально-телесная стихия в «Гаргантюа и Пантагрюэле» носит положительный, жизнеутверждающий характер. Гротеск у Рабле выполняет важную эстетическую функцию: он помогает воспроизведению универсальной картины мира, создавая для этого высокую степень образного обобщения, которую не мог бы достичь еще не развитый натуралистический реализм. Формы и характер фантастической образности Рабле были обусловлены целым рядом внутренних и внешних, объективных и субъективных факторов.

«Жизнь в цвету, в бурном росте – основа раблезианского гротеска» [Пинский, 1959, с. 173]. Это освоение мира проходит часто в форме случайного и алогичного. Отсюда комизм языка, где такую большую роль играют эвфония, ритмика, морфология, этимология и семантические связи слова, его внешняя и внутренняя форма. Рабле питает явное пристрастие к бесцельной, казалось бы, игре словами, к обнажению жизни языка, но, как и в апологии природы «Похвального слова» Эразма, отправным пунктом развития для Рабле является жизнерадостная, скорее нерассудочная, чем неразумная, природа.

Концепция Рабле, как и М. Монтеня и всех подлинных гуманистов Возрождения, враждебна прежде всего догматике окончательных решений в системе. Смех играет в мудрости Рабле роль здравого смысла. История отделила в учении Рабле и в ситуациях его произведения глубокую мудрость от шутовства, предвосхищение будущего от веселого дурачества, высокий комизм парадоксов развития от забавной игры слов.

Книги, полные «пантагрюэлизма», обращены к тем, кого «горе точит и снедает». Они не только разоблачают воинственную реакцию, но и «облачают» чудовище в такие смехотворные одежды, которые должны изгнать страх перед ним, вернуть людям бодрость. «На дне ее живет надежда», – замечает Рабле о своей «бочке» смеха. Своим современникам автор «Пантагрюэля» напоминает известную истину: «Мертвый хватает живого». Врач Рабле придает этому отнюдь не веселому изречению обратный смысл – в духе предписания. Жизнь – это здоровье. «Без здоровья жизнь не есть жизнь живая, без здоровья жизнь есть лишь томление духа. Так вот, когда вы свое здоровье утратите, иными словами, будете мертвы, хватайте живое, то есть здоровье» [Пинский, 1959, с. 192]. И прежде всего смех, приносящий здоровье, бодрость и новые открытия.

Гротеск, форма которого заимствована из народного творчества, представляет собой неотъемлемую черту образного мышления не только Рабле, но и многих других художников Возрождения. «Чудовищные несоразмерности, несурзаицы, диспропорция роста, веселые нелепости, курьезы и неразбериха, разрывы в логической цепи, резкие переходы и неожиданные следствия – все это характеризовало формы художественного мышления в эпоху начавшегося великого брожения, ломки векового уклада, когда жизнь быстро рванулась вперед, и гротеск старого, на каждом шагу рождающего новое, как образная концепция бытия, вошел в литературу из самой действительности» [Черная, 1972, с.112].

Огромный успех «Корабля дураков» (1494) Себастьяна Бранта в значительной мере обусловлен тем, что его сатира в максимальной степени соответствовала требованиям времени. Во второй половине XV в. Германия, как и некоторые другие европейские страны,

вступала в эпоху Возрождения. Под влиянием гуманизма схоластика утрачивает свое влияние, как и многие средневековые воззрения. Приближалась Реформация, изменившая политическое состояние Германии. В немецкой художественной литературе все явственнее звучат голоса о необходимости коренных изменений в обществе, избавлении от многих социальных пороков, оставшихся в наследство от Средневековья. Именно тогда появился социальный «заказ» на сатирическую литературу, и на него откликнулась немецкая литература созданием сатирико-дидактических поэм. К этим произведениям примыкает и «Корабль дураков».

Для немецкой сатиры Средневековья характерна теологическая проблематика, рассматривающая социальные явления либо с точки зрения их греховности, либо благочестия. Себастиан Брант значительно расширил рамки сатирического изображения. Следуя гуманистическим принципам, он искал корни социальных бедствий. И нашел их в человеке. Возрождение требовало изменение мировоззрения, а косность, консерватизм, необразованность тех, кого Брант называет «глупцами», «дураками», препятствовали эволюции общественного сознания. И автор становится обличителем человеческой глупости, при помощи смеха раскрывая людям глаза на их же недостатки. Его книга – это обширное «зерцало», в котором каждый может увидеть свою глупость и ужаснуться. И здесь на помощь исправлению нравов приходит смех. Люди смеются над собой же и встают на путь исправления.

Стихотворная сатира Бранта – блестящая компиляция материала, рассеянного в бесчисленных духовных и светских сочинениях морализаторского содержания. Став «зерцалом» многообразнейшей и всеобщей человеческой глупости, книга положила конец жанру средневековой «сословной сатиры». Автор сознательно использовал прием имитации фольклорного жанра, оживив текст множеством остроумных речевых оборотов.

Книга Бранта – это сборище «дураков». Автор скрупулезно собрал все известные ему виды глупости. А чтобы избавить общество от их влияния, отправил дураков на корабль, направляющийся в страну Глупости – Глупландию. Автор (и делает все, чтобы читатели разделяли его мнение) презирает эту публику, а потому наделяет себя правом осмеивать ее, хотя признает, что безгрешных людей нет, и сам он – тоже дурак. Брант делает закономерный вывод, что смех – это единственное оружие, способное привести корабль глупцов в гавань мудрости.

Основные признаки «народности» и национального характера поэмы: смеховая «низменность» стиля, разговорный язык, маскарадные приемы, обряжение, шутовство, дурачества и непристойности, обращение ко всем слоям населения, фольклорные приемы, обилие народных пословиц и поговорок («не видеть бревна в своем глазу», «держат плащ по ветру», «загонять свинью в котел», «с волками жить – по-волчьи выть», «гнаться за двумя зайцами», «рыть другому яму» и многие другие).

На рубеже XV–XVI вв., в преддверии Реформации, книга Бранта была воспринята как большое событие литературной и общественной жизни. Задача писателя – найти и высмеять все новые образцы «глупости». Он использует различные виды смеха – насмешливый, негодующий, сатирический, угрожающий. В завершении автор подводит итог:

Я все сорта глупцов назвал,
Чтоб каждый их распознавал [Брант, 1984, с. 242].

Брант создает германскую «человеческую комедию», в художественной системе которой бытовые зарисовки (ссоры между супругами, измены, недостойные священнослужители и т.д.) соседствуют с социальной сатирой – в дурацких колпаках изображаются богачи, стремящиеся стать еще богаче, нищие, среди которых монахи нищенствующих орденов, накопивших уже таким путем огромные богатства. «Но комедия Бранта, в отличие от «Божественной комедии» Данте, разыгрывается в посюстороннем жизненном пространстве и дураки подаются не как грешники, заслужившие Божью кару, а просто как люди, сама природа которых неминуемо влечет их к ошибкам и самым разным глупостям. Религиозный критерий сменяется гуманистическим» [Карабегова, 2009, с. 18].

В центре «дурачествующей литературы» (а на самом деле скрывающей под «дурацкой» маской серьезные проблемы) как ее наиболее значительное произведение в латинской форме стоит книга Эразма «Похвала глупости» (1511). «Не только содержанием, но и манерой освещения она передает колорит своего времени и его угол зрения на жизнь» [Пинский, 1959, с. 112].

«Похвала Глупости» – одно из центральных произведений Эразма Роттердамского. Эта сатира создана в жанре иронического панегирика. Этот жанр полностью отвечал художественным требованиям Возрождения, поскольку сочетал античный вектор (панегирик) и критическое отношение к современной действительности. Кроме того, Эразм использует широко распространенный в средневековой литературе образ глупца (дурака). Но если Брант показал глупость как отдельное отрицательное человеческое качество, то в «Похвале глупости» автор приписывает это качество человеческой природе в целом. Это свидетельствует о масштабах необходимых преобразований в мировоззрении людей. Эразм словами Глупости доказывает власть этого свойства над всеми людьми: «Но мало того, что во мне вы обрели рассадник и источник всяческой жизни: все, что есть в жизни приятного, – тоже мой дар... Обыщите все небо, и пусть имя мое будет покрыто позором, если вы найдете хоть одного порядочного и приятного Бога, который обходился бы без моего содействия» [Роттердамский, 1960, с. 47]. То есть, речь идет о человеческой природе. А это уже область не только литературы, но и философии, что также было характерно для мыслителей и художников Возрождения.

Смех и здесь выполняет действенную функцию обнажения пороков. Даже образ некогда уважаемого мудреца, антипода Глупости, не избежал этой участи, поскольку уже олицетворяет собой схоластические знания. Отталкивающий и дикий внешний вид, волосатая кожа, дремучая борода, на лице печать преждевременной старости. Средства комического налицо и на лице. Строгий, глазастый, на пороки друзей зоркий, в дружбе пасмурный, неприятный. На пиру угрюмо молчит и смущает неуместными вопросами. Одним своим видом портит публике всякое удовольствие. В результате такого разлада с жизнью рождается у него ненависть ко всему окружающему. В эпоху Возрождения не только многовековая мудрость прошлого теряет свой авторитет, поворачиваясь «глупой» своей стороной, но и складывающаяся буржуазная культура еще не успела стать привычной и естественной.

В противовес этому символу отжившей науки Мория в первой части – это сама Природа. Угрюмый «мудрец», которого посрамляет красноречивая Мория, – «это в своем роде весьма развитый псевдорационализм средневековой схоластики, где рассудок, поставленный на службу вере, педантически разработал сложнейшую систему регламентации и норм поведения. Старческому рассудку схоластов, скудеющей мудрости невежественных опекунов жизни, почтенных магистров теологии противостоит Мория – новый принцип Природы, выдвинутый гуманизмом Возрождения» [Пинский, 1960, с.815]. Мория, как мудрость природы, – это доверие жизни к самой себе, противоположность отвлеченной мудрости схоластов, которые навязывают жизни свои предписания. «Пафос произведения Эразма направлен прежде всего против культа формальных предписаний, против всякого рода самоуверенного доктринерства. Вся первая часть речи построена на контрасте живого древа жизни и счастья и сухого древа отвлеченного знания [Пинский, 2015, с. 21].

Тема Глупости, царящей над миром, – не случайный предмет восхваления, как обычно бывает в шуточных панегириках. Любимое зрелище позднесредневекового и ренессансного города – это карнавальные «шествия дураков», «беззаботных ребят» во главе с князем Дураков, Папой-Дураком и Дурацкой Матерью, процессии ряженных, изображавших Государство, Церковь, Науку, Правосудие, Семью. Девиз этих игр – «число глупцов неисчислимо».

Очевидно, что созрели условия для радикальных изменений, и ощущается потребность в положительной программе действий. Мория, защитница природы в первой части речи, была в единстве с объектом своего юмора. Во второй части Мория, как разум, отделяется от предмета смеха. Противоречие становится антагонистическим и нетерпимым. В «Похвале Глупости», как ни в каком ином произведении Эразма Роттердамского, выразились его гуманистические взгляды. Резкая критика современных ему общественных поряд-

ка и доминирующих мировоззренческих установок и предлагаемый им выход из сложившейся ситуации – переосмысление жизненных ценностей и приоритетов – являются типичными для гуманизма.

Эту философию пронизывает диалектика мысли, в которой дает себя знать объективная диалектика исторического переворота во всех сферах культуры. Все начала перевернуты и обнаруживают свою изнанку: «Любая вещь имеет два лица... и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь – увидишь жизнь, и наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой – безобразие, под изобилием – жалкая бедность, под позором – слава, под ученостью – невежество, под мощью – убожество, под благородством – низость, под весельем – печаль, под преуспеванием – неудача, под дружбой – вражда, под пользой – вред» [Рабле, 2005, с. 114]. Официальная репутация и подлинное лицо, видимость и сущность всего в мире противоположны. Мория природы на самом деле оказывается истинным разумом жизни, а отвлеченный разум официальных «мудрецов» – это безрассудство, сущее безумие. Мория – это мудрость, а казенная «мудрость» – это худшая форма Мории, подлинная глупость.

Познавательную функцию смеха трудно переоценить. Именно она наиболее радикально расширяет пространство для новых социальных отношений, сводя до «нуля» уже отжившие.

М. Бахтин в своей знаменитой монографии [Бахтин, 1990] пишет о том, что в эпохи великих переломов и переоценок, смены правд, вся жизнь, в известном смысле, принимает карнавальное характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность; границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду. В обществе ширится хаос, а значит – и антиповедение, которое обязательно сопровождается смехом. Поскольку речь идет об упразднении существующего порядка, то, соответственно, рушатся и иерархические смыслы культуры – социальная иерархия, ценностная, смысловая. И в этих условиях конвенциональные формы смеха распадаются. Смех становится частью социальной жизни людей эпохи Возрождения. В переходные эпохи, которой является Возрождение, сакральные ценности предаются осмеянию, что дает основание продвижению общества вперед.

«Смех нарочито искажает мир, экспериментирует над миром, лишает мир разумных объяснений, причинно-следственных связей и т.п. Но разрушая, смех одновременно созидает – творит свой фантастический антимир, который несет в себе определенное мировоззрение, отношение к окружающей действительности» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 48].

О правах и статусе смеха в качестве эффективной общественной санкции (т.е. *санкционирующей* функции смеха) впервые начинают говорить еще в античности. Происходит это, прежде всего, применительно к комедии и сатире. Аристофан подчеркивает действенность комедийного смеха в деле обличения социального зла и воспитания зрителей. Предложенный античностью тезис об исправлении нравов общества посредством комедийного смеха был востребован всей позднейшей философской и литературной критикой. В отличие от комедии, которая, при всем ее критицизме, остается преимущественно оптимистической, что проявляется, например, в ее традиционном счастливом финале, сатира представляется более жесткой и действенной. Эти тенденции также ярко проявляются уже в античности – у Марциала, Ювенала, Луцилия.

Своеобразное обобщение предложенных концепций, касающихся общественно-санкционирующей функции смеха, было сделано А. Бергсоном: «Смех, прежде всего, – исправление. Способный унижать, он должен всегда производить на того, кто является его предметом, тяжелое впечатление. Общество мстит посредством смеха за те вольности, которые позволяют себе по отношению к нему» [Бергсон, 1992, с. 120].

Значение романа Сервантеса заключалось в том, что автор средствами комического стремился изжить рыцарское – а шире – средневековое сознание. Идальго Алонзо Квизадо – «из числа тех, что имеют родовое копьё, древний щит, тощую клячу и борзую собаку» [Сервантес, 1999, с. 16]. Для человека Возрождения этого уже явно недостаточно. Жизнь

этого идадьго является пародией на Средневековье. И Сервантес создает такую пародию – на старую жизнь и рыцарские романы как один из символов этой ушедшей уже жизни.

Можно сделать вывод, что основное в «Дон Кихоте» не столько пародирование рыцарства, сколько реалистическое раскрытие новых социальных условий и мировоззренческих открытий, которое и явилось пародированием прошлой жизни.

«Сервантесовская ирония как одна из ипостасей личного смеха Сервантеса направлена не от мира, вовнутрь изолированной души самовозвышающегося над собой творца, а вовне, в мир, в пространство межличностного общения находящихся в диалоге «душ», в пространство общения автора, читателя и героя, в процессе которого выясняется, что «правда» каждого из них имеет свои пределы» [Пискунова, 2009, с. 93].

Немецкие романтики неоднократно обращались к роману Сервантеса как образцу комического повествования. Более того, разрабатывая эстетическую категорию комического, они на материале «Дон Кихота» ставили вопрос о сущности «комического», «остроумия», «иронии», «юмора». в этом романе они прежде всего видели сочетание трагического и комического, что, безусловно, ограничивало его истинное идейное значение.

Трактовка романа Сервантеса несколько изменилась после опубликования эссе Хосе Ортеги-и-Гассета «Размышления о «Дон Кихоте» (1914), которое во многих смыслах предварило развитие всей дальнейшей сервантистики. Ортега рассматривает литературный жанр прежде всего как специфическую эстетическую «точку зрения» на мир, особый ракурс видения и восприятия действительности. «Жанры, понятия как несводимые одна к другой эстетические темы... – это широкие перспективы, которые открываются на кардинальные стороны человеческого бытия» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 502].

Ортега рассматривает роман Сервантеса как сочетание двух дополняющих друг друга, хотя изначально несовместимых, точек зрения на действительность – эпической (мифологической) и романной, которая направлена на миметическое изображение обыденной действительности. С точки зрения мифологической перспективы (термин из гносеологии Ф. Ницше, объясняющий образы и ценности современного мира, исходя из того, что этот мир обезбожен) герой Сервантеса предстает трагической фигурой. В романно-миметической перспективе он выступает как комический персонаж, поскольку искусство мимесиса, по мысли Ортеги, изначально связано со стихией смеха, т.к. подражание содержит в себе определенный момент передразнивания). Поэтому сугубо развлекательный смех у Сервантеса постепенно превращается в сатирический, нацеленный на то, чтобы продемонстрировать греховность человеческой природы, ограниченность человеческих возможностей и царящий в мире провиденциализм.

В конце романа, осознав свое безумство, Дон Кихот тем самым освобождается от своего комизма. Роман принимает ярко выраженный трагический оттенок. Заглавный герой признает свою обреченность и перестает быть жалким, он становится рыцарем «печального образа», он умирает не жалким безумцем, а смиренным христианином, и «мир изумлялся, ибо он жил, как безумец, и умер, как мудрец» [Сервантес, 1999, с. 558].

Таким образом, санкционирующая функция смеха может быть рассмотрена как своеобразная защита целостности общества, воодушевленного новыми идеями.

Смех во все времена связан с конвенциональными, т.е. общепринятыми формами общения. Однако это в первую очередь касается стабильных эпох, когда в обществе формируются коллективные ценности и их сакрализация. При помощи смеха все то, что выходит за поле сакрального, подвергается смеху.

Другое дело при «переходах» от одной эпохи развития человеческого общества к другой. Функции комического видоизменяются и дополняются на «переходах» интегрируясь в различные составляющие жизни человека. Античные проявления смехового начала культуры и его формы, актуализирующиеся в современном обществе, имеют не так много точек соприкосновения. И лишь в эпоху Возрождения комическое приобретает тот вид, который будет развиваться в культуре Нового времени.

Ренессанс признал мирообразующее значение смеха, возможность смеясь взглянуть на мир по-иному, нежели это делает официальная серьезность, предоставить всенародную

безграничную утопическую свободу и равенство, а также желанную надежду на обновленное в свете радости и счастья в будущем. Эта эпоха «культурного перехода» привнесла в смеховую культуру новую идеологию, высокую гуманистичность. «Заветы Возрождения, – пишет В.В. Библихин, – деятельное счастье, полнота бытия, жизнь в свете славы, строительство своей судьбы – уже не могут быть отброшены ни на каком историческом повороте. Это – цели, лишиться которых человек впредь не имеет права» [Библихин, 1998, с. 32].

И в античности, и в средневековье комедийное искусство за отправное начало берет недостатки человеческой природы, но именно в ходе становления ренессансного сознания человек становится мерой состояния мира, а его «право на ошибку», обуславливающее различие реальности и идеала, осмысливается как предпосылка их отождествления. С этого времени постепенно комическое начинает вытеснять карнавальное, «низовое», начало, переходя в большую литературу, взаимодействуя с официальной культурой. Такая ситуация чрезвычайно плодотворно повлияла на развитие комизма в эпоху Ренессанса. Как отмечает М.Л. Андреев, «смех возникает на границах – социальных, культурных, исторических – там, где есть возможность увидеть «другого», ив нем, как в зеркале, самого себя. Где есть зоны непосредственно-фамильярного контакта, где соприкасаются культурные миры, ломая свою жесткую непроницаемость. Где есть ощущение предела и, следовательно, ощущение формы – пока граница не пройдена, культура представляется самодовлеющей и абсолютной, а абсолют не имеет формы, он есть сфера, центр которой повсюду, а окружность нигде» [Андреев, 2008, с. 404].

Социальные функции смеха рассмотрены нами как таксоны, входящие в литературно-художественную культуру Возрождения и которые сообщают о многомерности и перспективности человеческой природы в новую для нее эпоху. Разнообразные функции смеха – рекреационная, общественная, познавательная, санкционирующая – явились действенным инструментом в борьбе с пережитками Средневековья и установлению нового мировоззрения. Как и гуманизму, литературе этого периода было присуще стремление откликнуться на все актуальные вопросы человеческого бытия. Важнейшая особенность великих произведений гуманистической литературы этой эпохи – народность. А неотъемлемой частью народности является комическое и его проявления в виде разных типов смеха. Именно народностью и присущим ей смехом проникнуто творчество многих авторов Возрождения, совмещавших всеобъемлющий реализм, человечность и стремление к обновлению жизни. В дальнейшей перспективе мы считаем нужным рассмотреть трансформацию комического в русской литературе Нового времени.

Список использованной литературы

- Андреев, М.Л. (2008). *Литература Италии. Темы и персонажи*. Москва: РГГУ.
- Аникст, А.А. (1974). *Шекспир. Ремесло драматурга*. Москва: Советский писатель.
- Бартошевич, А.В. (1987). *Поэтика раннего Шекспира*. Москва: ГИТИС.
- Баткин, Л.М. (2001). Смех Панурга и философия культуры. К. Исупов (Ред.), *Бахтин М.М. Pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли* (с. 398-412). Санкт-Петербург: Издательство русского христианского гуманитарного института.
- Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Бергсон, А. (1992). *Смех*. Москва: Искусство.
- Библихин, В.В. (1998). *Новый Ренессанс*. Москва: Наука.
- Борев, Ю.Б. (1970). *Комическое*. Москва: Искусство.
- Брант, С. (1984). *Корабль дураков*. Москва: Художественная литература.
- Дживелегов, А.К. (1973). Рабле. И. Абашидзе (Ред.), *Гаргантюа и Пантагрюэль* (с. 7-14). Москва: Художественная литература.
- Карабегова, Е.В. (2009). Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта). *Дживелеговские чтения*, А, 15-23.
- Лихачев, Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. (1984). *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука.
- Ортега-и-Гассет, Х. (1991). *«Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве*. Москва: Радуга.

- Пинский, Л. Е. (2002). *Ренессанс. Барокко. Просвещение*. Москва: РГГУ.
- Пинский, Л.Е. (1959). О комическом у Рабле. *Вопросы литературы*, 5, 172-195.
- Пинский, Л.Е. (1960). Эразм Роттердамский и его «Похвальное слово Глупости». Г. Гольбейн (Ред.), *Эразм Роттердамский. Похвала глупости* (с. 812-828). Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Пинский, Л.Е. (1989). *Магистральный сюжет*. Москва: Советский писатель.
- Пинский, Л.Е. (2015). *Реализм эпохи Просвещения*. Москва: ЦГИ Принт.
- Пискунова, С.И. (2009). *Испанская и португальская литература XII–XIX веков*. Москва: Высшая школа.
- Повесть о Фоме и Ереме (1987). В.К. Былинина (Ред.), *Сокровища древнерусской литературы. Сатира* (с. 317-321). Москва: Советская Россия.
- Рабле, Ф. (2005). *Гаргантюа и Пантагрюэль*. Москва: ЭКСМО.
- Роттердамский Э. (1960). *Похвала глупости*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Сервантес, М. (1999). *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. Москва: Художественная литература.
- Черная, Н.И. (1972). *В мире мечты и предвидения: научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности*. Киев: Наукова думка.

LAUGHTER TAXONOMY DISCOURSE IN THE RENAISSANCE LITERARY CONSCIOUSNESS

Oleg V. Rodnyj, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

e-mail: olegrodlit@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-1

Key words: *Renaissance, literature, laugh, comic, laughter, taxonomy, ambivalence, carnival, comic functions, laughter word*

The article is devoted to the analysis of the comic Renaissance literature through the prism of individual works in order to identify the main comic functions. The Renaissance laughter culture formation is one of the urgent and underdeveloped problems of modern humanities addressed to the study of the Renaissance.

The *purpose* of our work and the tasks dictated by it – in the context of the «laughter word» of the Renaissance to reveal the main comic functions in the literature of this period that were formed by a new worldview and new relationships among people. The stated goal determines the need to use hermeneutic (analysis of literary texts), typological (comparison of various comic functions), historical (solution of a literary problem in the context of a historical epoch) research *methods*.

The “discovery of the world and man” that was characteristic of the Renaissance also took place in fiction. Renaissance realism turned its face to the everyday life of a person, and literature willingly accepted a new theme for itself including comedy.

The article highlights various social functions of laughter that were used in Renaissance literature.

Recreational laughter function is the original and oldest one. Laughter is evidence of pleasure, relaxation, rest. This laughter’s function is necessary for the normal functioning of not only an individual, but society as a whole. Such works as fables, *schwankis*, *facies*, “Gargantua and Pantagruel” by Rabelais, “Don Quixote” by Cervantes, comedies by W. Shakespeare, their main task was entertaining first of all. Their laughter is a clear evidence of inner freedom and healthy vitality.

Laughter is a social phenomenon, and therefore it must meet the well-known requirements of people living together. Therefore, one of the main functions is *social*. Laughter should be a kind of social gesture; it frees society from mechanical rigidity. We single out this function in Luigi Pulci’s poem “Morgante”. Funny and serious, faith and disbelief, naivety and scientific coexist side by side in this work, defining its heroic-comic character.

The ontological aspects of laughter are closely related to cognitive ones. The *cognitive* laughter function has a great importance in revealing social negative aspects, in bringing them to the point of absurdity and thereby revealing their inconsistency and the obligation to eliminate them. This laughter function is represented in Sebastian Brant’s poem “The Ship of Fools”, in Rotterdams satire “The Praise of Folly”, in F. Rabelais’ novel “Gargantua and Pantagruel”.

Laugh as an effective social sanction (the *sanctioning* function of laughter) is presented in Cervantes’ novel. The main thing in Don Quixote is not so much a parody of chivalry as a realistic disclosure of new

social conditions and worldview discoveries, which was a parody of a past life. At the end of the novel, realizing his madness, Don Quixote thereby frees himself from his comic. The novel takes on a pronounced tragic connotation. The title character recognizes his doom and ceases to be pathetic, he becomes a knight of the “sad image”, he dies not a pathetic madman, but a humble Christian.

The various functions of laughter, presented in the Renaissance literature were an effective tool in the fight against the remnants of the Middle Ages and the establishment of a new worldview.

References

- Andreev, M.L. (2008). *Lyteratura Ytalyu. Temy y personazhy* [Literature of Italy. Themes and characters]. Moscow, RGGU Publ., 415 p.
- Anykst, A.A. (1974). *Shekspyr. Remeslo dramaturha* [Shakespeare. Dramatist's craft]. Moscow, Sovetsky pisatel Publ., 607 p.
- Bakhtyn, M.M. (2010). *Tvorchestvo Fransua Rable y narodnaia kul'tura Srednevekovia y Renessansa*. [Rabelais and His World]. Moscow, Khudozhestvennaia lyteratura Publ., 545 p.
- Bartoshevych, A.V. (1987). *Poetyka ranneho Shekspyra* [Early Shakespeare poetics]. Moscow, GITIS Publ., 55 p.
- Batkyn, L.M. (2001). *Smekh Panurha y fylosofyia kultury* [Panurge's laughter and philosophy of culture]. In K. Isupov (ed.). *M.M.Bakhtyn Pro et contra. Lychnost y tvorchestvo M.M. Bakhtyna v otsenke russkoy y myrovoj humanytarnoy mysly* [Bakhtin M.M. Pro et contra. The personality and creativity of M. Bakhtin in the assessment of Russian and world humanitarian thought]. Saint-Petersburg, Yzdatelstvo russkoho khrystyanskoho humanytarnoho ynstyuta Publ., pp.398-412.
- Bergson, A. (1992). *Smeh* [The Laughter]. Moscow, Iskusstvo Publ., 127 p.
- Borev, Yu. (1970). *Komycheskoe* [The Comic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 239 p.
- Brant, S. (1984). *Korabl durakov* [Ship of Fools]. Moscow, Khudozhestvennaia lyteratura Publ., 480 p.
- Bybykhyn, V.V. (1998). *Novyj Renessans* [New Renaissance]. Moscow, Nauka Publ., 496 p.
- Chernaja, N.I. (1972). *V mire mechty i predvideniya: nauchnaja fantastika, ee problemy i hudozhestvennye vozmozhnosti* [In the world of dreams and imaginations: science fiction, its problems and artistic possibilities]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 228 p.
- Dzhivelegov, A.K. (1973). *Rable* [Rabelais]. In Rabelais, F. Gargantjua i Pantagrujel [Gargantua and Pantagruel]. Moscow, Khudozhestvennaia lyteratura Publ., pp. 7-14.
- Erasmus, (1960). *Pohvala gluposti* [The Praise of Folly]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury Publ., 828 p.
- Karabegova, E.V. (2009). *Problema groteska v iskusstve Reformacii* [The problem of the grotesque in the Reformation art]. *Dzhyvelehovskye chteniya* [Dzhevilegov Readings], issue A, pp. 123-125.
- Lykhachev, D.S., Panchenko, A. M., Ponyrko, N.V. (1984). *Smekh v Drevnej Rusy* [Laughter in Old Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 198 p.
- Orteha-y-Hasset, Kh. (1991). *“Degumanizacija iskusstva” i drugie raboty* [The Dehumanization of Art and other works]. Moscow, Raduga Publ., 639 p.
- Pinskyj, L.E. (1959). *O komicheskom u Rable* [About the comic at Rabelais]. *Voprosy literatury* [Issue in Literature], vol. 5, pp. 172-195.
- Pinskyj, L.E. (1960). *Erasm Rotterdamsky y eho “Pokhvalnoe slovo Hluposty”* [Erasmus of Rotterdam and his “The Praise of Folly”]. In Rotterdamsky, E. *Pokhvalnoe slovo Hluposty* [The Praise of Folly]. Moscow, Hosudarstvennoe yzdatelstvo khudozhestvennoj literatury Publ., pp. 812-828.
- Pinskyj, L.E. (2002). *Renessans. Barokko. Prosveschenye* [Renaissance. Baroque. Enlightenment]. Moscow, RGGU Publ., 832 c.
- Pinskyj, L.E. (2015). *Realyzm epokhy Prosveschenyia* [Enlightenment Realism]. Moscow, CGI Print Publ, 368 p.
- Piskunova, S.I. (2009). *Yspanskaia y portugal'skaia lyteratura XII – XIX vekov* [Spanish and Portuguese literature of the 12th – 19th centuries]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 583 p
- Povest o Fome i Ereme* (1987). [About Foma and Jerema tale]. In V.K. Bylynyna (ed.). *Sokrovishha drevnerusskoy literatury. Satira* [Treasures of Old Russian Literature. Satire]. Moscow, Sovetskaia Rossyia Publ., pp. 317-321.
- Pynsky, L.E. (1989). *Mahystralny siuzhet* [The Main Plot]. Moscow, Sovetsky pisatel Publ., pp. 417 p
- Rabelais, F. (2005). *Harhantiua y Pantagriuel* [Gargantua and Pantagruel]. Moscow, EKSMO Publ., 439 p.
- Servantes, M. (1999). *Hitroumnyj idalgo Don Kihot Lamanchsky* [The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 574 p.

Одержано 26.01.2022.

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.163.42

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-2

Н.Л. БІЛИК

*доктор філологічних наук,
доцент кафедри слов'янської філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ПАРАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ М. ПРОДАНОВИЧА «КОЛЕКЦІЯ»: АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ, ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

На сучасному етапі компаративістичних досліджень розвинулися ґрунтовні теоретико-методологічні підвалини феномену міжтекстових зв'язків, що уможлиблює диференційований підхід і максимальне реагування на багатоманітність явищ міжтекстової природи. Особливу увагу привертають різні форми і жанри міжтекстових зв'язків, і зокрема паратекстуальності. Вона, за дефінітивними якостями, вочевидь схильна до різнорідних образних суміщень і модифікацій, зокрема з дискурсами, для яких первинним дефінітивним критерієм виявляється семіотично-знакова морфологія. Уможливлені цим форматом модифікації, безумовно, виявляються актуальними у висвітленні розмаїтого досвіду літературної поетики. Із перспективи наведеної комбінаторної тенденції окремо вияскравлюється творчість Мілети Продановича – сучасного сербського художника, мистецтвознавця, письменника, лауреата вітчизняних і міжнародних нагород у галузі літератури, що привертає дедалі більшу дослідницьку увагу. Одним зі знакових творів митця вважається роман «Колекція». Твір виступає відгуком на актуальні події у царині культури – як її сучасної концептуалізації, так і особливих явищ, які формують сьогодні національну й світову культурну парадигму. У науковому дискурсі наявний вагомий досвід осмислення поетики сербської великої прози, що засвідчують видані протягом ХХ і на початку ХХІ ст. праці вітчизняних і зарубіжних учених. Відповідно, актуальним виявляється увиразнення у творі М. Продановича «Колекція» модифікації паратекстуальності, реалізоване у взаємодії з іншими проявами міжтекстовості. Фокусне висвітлення образного наповнення паратекстуального компонента твору співвідносно з поетикою, що відповідає іншим стратегіям компаративістики, визначення пріоритетів формального, значеннєвого та контекстуального вимірів, історико-культурної долі тієї реальності, чия алюзійна потужність виявилася визначальною для поетики роману, є метою цієї статті. Дослідження засноване на продуктивності порівняльно-історичного та генетико-типологічного методів у комплексі зі структурним аналізом і культурсеміотичним підходом. Образне наповнення паратекстуальних компонентів роману М. Продановича «Колекція», реалізованих у форматі заголовка й низки епіграфів, засвідчує посутню порогову функцію, урізноманітнену оригінальною авторською імпровізацією. У її формальній реалізації слід вирізнити своєрідне комплементарне сполучення з образними рішеннями, відповідними дефінітивним вимогам інтертекстуальності, зокрема алюзії, а також екфразису. В увиразненій конфігурації визначальну роль відіграє образна актуалізація феномену античної колекції срібного посуду Севсо. У системному комплементарному поєднанні на рівні смислотворення вирізняються дві взаємодоповнювані лінії. Історико-культурний вимір тієї реальності, чия алюзійна і референтна потужність виявилася визначальною для поетики роману, оприявнює у творі смислові рефлексії стосовні такої перспективної лінії, як гуманізація естетичного. Водночас алюзійною актуалізацією дійсного контексту цієї реальності виокремлюється потужний змістовий і значеннєвий план. У ньому належить виділити ситуацію, в якій через негідне порушення цивілізаційних конвенцій, що походять від етичних норм, довершені художні твори як вершинні втілення прекрасного, сповнені благою наснагою, не можуть зреалізувати свою шляхетну місію, пе-

редбачену сутність мистецтва: нести добро і радість людям. У загальному смислотворенні проєкцією з паратекстуальної позиції в образному світі «Колекції» анонсується траєкторія постулювання ідеї прагнення людяності. Відтак, відповідно до паратекстуальної перспекції і суголосно авторській концепції, консолідується комплекс пріоритетів, присутніх для смислотворення роману. Ними позначаються обриси потреби чуйності та справедливості, виявляється потенційованим прагнення добра й людинолюбства.

Ключові слова: паратекстуальність, екфразис, семантика, смисл, М. Проданович, «Колекція», Севсо.

На сучасному етапі компаративістичних досліджень розвинулися ґрунтовні теоретико-методологічні підвалини для висвітлення феномену міжтекстових зв'язків, що уможливило диференційований підхід і максимальне реагування на багатоманітність явищ міжтекстової природи. Тривалі теоретичні спостереження й осмислення творчих емпіричних конфігурацій значно збагатили комплекс плідних літературознавчих результатів, що створює потужний стимул і формує надійне підґрунтя для подальшого аналізу взаємодії між текстами у творчому досвіді представників літературного кола.

У науковому дискурсі, зокрема, набула суттєвого смислового транспонування (зрушеного концепцією французького літературознавця та семіотика Ж. Дерріда) теорія тексту, де відтоді передбачалося, що світ – це текст [Дерріда, 2004]. Посутнє деталізування варто вирізнити в окресленні не лише сутності, а й кордонів тексту, запропонованому Ю. Лотманом. Засновник Тартуської семіотичної школи зазначав із цього приводу, що не існує жодної можливості оминати зв'язок будь-якого тексту з іншими, себто діалог та полілог між текстами, що не лише належать до однієї епохи або виду мистецтва, а й взаємовіддалені на часовій, жанровій або іншій шкалі. Та історико-культурна реальність, яка вважається художнім твором, безумовно є текстом і водночас не вичерпується ним: «...культура в цілому може розглядатися як текст. Однак надзвичайно важливо підкреслити, що це – складно сконструйований текст, який розпадається на ієрархію “текстів у текстах” і утворює складні перетини текстів» [Лотман, 2000, с. 72].

У цьому теоретичному руслі уможливилось й окреме подальше ієрархічне масштабування увиразненого явища, мотивоване тим, що значно розмилися й кордони та природа змісту тексту: в універсальності підходу нівелюється їхня присутність, навіть коли йдеться про літературний – із його образними параметрами відношення до дійсності – або семіотичний, знаковий аспект осмислення інформації. Так, в апелюванні до досвіду Ч. Пірса, Ж. Дерріда й Ф. де Сосюра М. Мругальський зауважував, що людині відомі різні типи знаків: графічні, іконічні тощо – й уся доступна їй дійсність дозволяє читати себе як сповнена знаками субстанція, за окремих обставин наділена властивостями тексту [Мругальський, 2006, с. 345].

Із цієї творчої перспективи особливу увагу привертають різні форми і жанри міжтекстових зв'язків, і зокрема паратекстуальності. Вона, за дефінітивними якостями, вочевидь схильна до різномірних образних суміщень і трансформацій, зокрема з дискурсами, для яких первинним дефінітивним критерієм виявляється семіотично-знакова морфологія.

Передумовою цієї властивості видається визначальна риса, за якою наведений тип міжтекстових зв'язків передбачає відношення між текстом і його паратекстом, себто його буквальним оточенням. Ареал носіїв паратекстуального формату, рівнозначних індикаторам паратекстуальності, відповідним її формам, охоплює цілу низку можливостей, і зокрема *заголовки або підзаголовки, епіграф, присвяту, коментар*, які не завжди набувають завершеної реалізації з власною автономізацією, натомість, за винятком певних авторських імпровізацій, набувають остаточної повноти в перегуку або в комплексній взаємодії зі змістом твору.

Орієнтири для внутрішньої типізації зазначеного комплексного явища, запропоновані у студіях Ж. Женетта [Женетт, 1982], обґрунтовують ситуативне виокремлення в усіх про-явах паратекстуальності абсолютної ознаки її природи – внутрішньої приналежності та зовнішнього положення, одночасного розташування в тексті й поза його межами. Така порогова, погранична позиція, за Ж. Женеттом, вибудовує синхронно-смислову функціональність паратекстуальності у системних взаєминах із екстратекстуальними фено-

менами й зі смисловими рівнями твору. А отже, спостерігається дистанціювання, яке приводить до реалізації так званої вертикалі міжтекстових зв'язків, що вважається неодмінною умовою співвідношення за принципом «пара-», себто «поряд», стосовно текстуальності й визначається, таким чином, її значущою якістю, здатною продукувати смислові траєкторії і перспекції.

Відтак сутнісної ваги набуває позиція, висловлена свого часу У. Еко, для якого рамковий компонент містить у собі програму літературного твору і ключ до його прочитання, дисциплінує його тлумачення [Еко, 2000, с. 597–598].

Власне, ця сутність виявляється сприятливою для різномірних модифікацій, реалізованих передусім суміщенням паратекстуального та інших міжтекстових та видових форматів, а саме до них, як відомо, тяжіє сучасна велика проза. Їхній результат уможливило актуалізацію потужного смислового потенціалу сутнісного статусу паратекстуальності, означеного його принциповою здатністю створити так звану особливу зону між текстовою і позатекстовою дійсністю, в якій, на відміну від генетичної поляризації «текстів» різної природи, відбувається радикально необхідне, на думку І. Шайтанова, для еволюціонування компаративістичних кодів статусно-позиційне позначення їхньої суміжності, супідрядності й генерованої ними ключової смислової результативності [Шайтанов, 2011, с. 49–55]. Увіражений формат, безумовно, виявляється актуальним у висвітленні розмаїтого досвіду літературної поетики.

Із перспективи наведеної комбінаторної тенденції окремо вияскравлюється творчість Мілети Продановича – сучасного сербського художника, мистецтвознавця, письменника, лауреата вітчизняних і міжнародних нагород у галузі літератури, що привертає дедалі більшу дослідницьку увагу.

Великою мірою інтелектуально-креативна зосередженість на «вавилонській вежі знаків», еkleктика яких розгортається від мізансцени, необхідної для окреслення миті сучасності, її характеру та настроїв, через романтизовані теми, такі як паломництво і звернення до «іконографії краю», до парадигматичного прочитання окультних та езотеричних моментів, як, власне, й делікатність та складність інтертекстуального вислову, на думку Л. Меренік, роблять митця одним із найцікавіших авторів у сербському мистецтві [Меренік, 2008, с. 114–119].

До літературного арсеналу письменника ввійшла так звана «велика проза» і збірки новел. Між тим саме жанр роману Мілети Проданович вважає своїм творчим амплуа у сфері літератури [Айдачич, 2008, с. 76], в якому він не лише звертається до різних форм її художньої реалізації, а й успішно розвиває постмодерністську поетикальну модель, на чому, зокрема, наголошує А. Татаренко у спостереженнях над розвитком сербського постмодернізму [Татаренко, 2010, с. 14].

Романи митця були визнані знаковими для розвитку сербського літературного процесу [Vožović, 2010] і не можуть не привернути дослідницької уваги. Серед багатьох аргументів її мотивації варто відзначити передусім розмаїте, яскраве поліфонійне відображення сприйняття дійсності, у якому в динамічних полісемантичних змістових планах пропонуються художні кореляти сучасного світу, реалізовані завдяки багатоманітній і полівалентній поетиці письменника. Непересічний погляд на виклики сучасності в окресленні творчої концепції у поєднанні зі свідомою константною включеністю письменника до сформованого «після модерну» революційного культурного напрямку зробили його однією з найрезонансніших постатей сучасного сербського мистецтва.

Одним зі знакових творів митця вважається роман «Колекція». Твір виступає відгуком на актуальні події у царині культури – як її сучасної концептуалізації, так і особливих явищ, покликаних формувати в реаліях сьогодення національну й світову культурну парадигму. Інтерес до цього твору не в останню чергу каталізований його концепцією. За міркуваннями А. Татаренко, роль своєрідного «лібрето» тексту цілком може взяти на себе думка про нього як про «захоплену подорож крізь простір і час» [Татаренко, 2010, с. 173]. Між тим спостереження дослідниці варто транспонувати до рівня творчої концепції «Колекції», адже в обговоренні свого творчого світогляду й художнього задуму М. Проданович визнає: роман завжди має перевершити очікування, «повинен запропонувати щось більше» [Tešić, 2009].

У науковому дискурсі сформувався вагомий досвід осмислення поетики сербської великої прози загалом, що засвідчують видані протягом ХХ і на початку ХХІ ст. праці вітчизняних і зарубіжних учених. У їхній плеяді ґрунтовні розвідки Д. Айдачича [Айдачич, 2017], Л. Меренік [Merenik, 2011] та А. Татаренко [Татаренко, 2010] розбудовують, зокрема, парадигму студій, присвячених творчості М. Продановича. На засадничому підґрунті наведених праць уможлиблюється й додаткова аналітична систематизація прецедентного авторського досвіду варіювання й урізноманітнення поетики, відповідної міжтекстовим зв'язкам.

Відповідно, актуальним виявляється увиразнення у творі М. Продановича «Колекція» паратекстуальності та її модифікацій, реалізованих насамперед у взаємодії із іншими проями міжтекстовості, а також окремих напрямів компаративістики.

Фокусне висвітлення образного наповнення паратекстуального компонента твору співвідносно з поетикою, відповідною іншим стратегіям компаративістики, визначення пріоритетів формального, значеннєвого та контекстуального вимірів, історико-культурної долі тієї реалії, чия позатекстова потужність виявилася визначальною для поетики роману, є метою цієї статті.

Дослідження засноване на продуктивності порівняльно-історичного та генетико-типологічного методів у комплексі зі структурним аналізом і культурсеміотичним підходом.

У вимірах паратексту вочевидь фігурує лаконічне поетологічне апелювання до образу колекції. Воднораз помітний перегук слід, за визначенням, передбачити у співвідношенні з текстом епіграфа до роману. Він оприявнює фразу з дискурсу давньогрецької культури, викладену відповідною мовою, що в перекладі має такий зміст: «Музи, тікаймо з цього добре збудованого міста, шукаймо іншу країну...»²⁸ [Prodanović, 2006, с. 5]. Наразі семантизація комплексу паратекстуальних модусів роману помітно спрямовується до окремого позиціонування у творі значеннєвого потенціалу саме колекцій зі сфери антики.

Задля окремої мотивації наведеної тези слід зауважити, що в романі спостерігається не перший прецедент образного звернення до явищ античної культури, адже йому передувала екфрастична практика її актуалізації, явлена у романі «Сад у Венеції». Між тим у художньому матеріалі «Колекції» вочевидь передбачається окрема концептуальна, смислоутворювальна й організаційна природа цього матеріалу, спричинена, визначена та обумовлена також і світоглядною позицією письменника, висловленою в одному з інтерв'ю на підтримку повного усвідомлення доленосного зв'язку історичних геополітичного і культурного процесів на землях Римської імперії і на території, на якій у пізніші часи й у сучасному світі розташувалася держава сербів. У міркуваннях щодо цього зв'язку М. Проданович визнав присутніми ті події та обставини, коли саме через сербські краї пройшла лінія розколу Римського царства, що пізніше перетворилась і на лінію розмежування вірувань [Айдачич, 2008, с. 93].

Водночас образне наповнення паратексту розкривається співвідносно з поетикою власне роману. Він має фрескову структуру і складається із семантично завершених автономних фрагментів, кожен із яких, своєю чергою, так само супроводжується власним локальним паратекстом. Увиразнений зміст назви та епіграфа «Колекції» системно резонує зі змістами низки назв та епіграфів до кожного окремого компонента архітектоніки твору. У згаданих епіграфах містяться описи дефінітивних рис виробів срібного посуду, у смисловій проєкції загального епіграфа – вочевидь еллінського походження, серед яких тарелі, блюда, амфори й ковчег (саркофаг), а в заголовках, безперечно, їхні назви. Слід окремо зауважити на відповідності кожного з описів дефінітивним рисам такої стратегії компаративістики, як екфразис. Усього в романі (відповідно до кількості розділів у загальній структурі) такими описами оприявнюються дванадцять предметів. Зокрема, в епіграфі до другого розділу, упорядкованого дотично до сфери каталогізації колекцій («Каталожний номер 2» [Prodanović, 2006, с. 19]), наведеного під назвою «Тареля зі сценою застілля» [Prodanović, 2006, с. 19], спостерігається репрезентативний опис. Його змістом оприсутнюється срібна, «частково позолочена округла тареля з рівним профілем, злегка випуклий обідок із краєм, оформленим у вигляді низки шароподібних бусин, низька кругла лапка на тильній стороні. Центральний медальйон і зовнішній обідок, прикрашені сюжетами полювання й пасторальними сценами, виконаними в техніці гравюри, заповнені пастою з черні. Фриз на обідку розподілений

на дванадцять частин-сцен: полювання на ведмедів, антилоп, леопардів, кабанів, левів, повернення з полювання на кабанів, зображення міста біля ріки (Сірміум), полювання на зайців, повернення з полювання на зайців, сцена вілли в ландшафті, полювання на оленів і гарба (яка, імовірно, перевозить улов). Центральний медальйон поділений на три пояси – на ньому зображено низку подій, над якими височіє застілля: у верхньому регістрі міститься полювання (тенетами) на кабанів та оленів, а у нижній зоні – сцени рибальства. Посеред другої зони знаходяться два дерева, які є опорами балдахіна. Під навісом стоїть стіл, оточений підковоподібною лавою (стибадіумом). На лаві розмістилися п'ятеро осіб, які обідають, а на столі знаходиться велика риба. Четверо чоловіків і одна жінка одягнені в короткі туніки, жінка має прикраси й жестикулює рукою вбік чоловіка посередині, який так само відповідає жестом і в іншій руці тримає щось схоже на миску. Особа на лівому краю лави годує собаку. Навколо цього мотиву симетрично розташовані віньетки зі сценами, які хронологічно спрямовані до трапези: полювання на оленя вгорі, потім полювання на кабанів і рибна ловля, приготування страв, парад і відпочинок коней і собак, які брали участь у полюванні. I. Розміри:

діаметр тарелі: 71,2 см;
діаметр медальйона з обідком і написами: 26,5 см;
діаметр центрального медальйона: 19,8 см;
ширина обідка з фігурним декоруванням: 6,4 см;
висота тарелі (загальна): 3,4 см;
висота центральної частини тарелі: 0,9 см;
вага: 8932 г.

II. Збереженість: тареля повністю збережена, хоча в окремих місцях тріщини пошкодили частини пасти з черні. Схоже, що деякі з цих пошкоджень виникли під час виготовлення, оскільки є сліди ремонту пастою з черні ідентичного хімічного складу. <...> III. Написи: вигравіруваний і заповнений нієлою, в обідку навколо центрального медальйона <...> Нехай ці, о Осесе, невеличкі посудини належать тобі впродовж багатьох віків, придатні гідно твоєму потомству служити. <...> Одну зі сцен полювання на зовнішньому обідку, зображення міста біля ріки, супроводжує напис: Сірміум (над містом) <...> IV. Функція: Імовірно, використовувався в однаковій мірі як декоративний предмет і для сервірування. V. Час і місце походження: Найімовірніше, перша чверть V століття, Антіохія?» [Prodanović, 2006, с. 19–20].

I включена до структури роману в самостійному розділі кожна своєрідна за жанром новела (пригодницька, фантастична, де сучасна детективна лінія, натомість, не відіграла ключову роль тощо) супроводжується описом окремого предмета посуду із низки типологічно подібних за кількома критеріями (матеріал, стилізування орнаменту, якість інкрустації тощо) і пов'язаних окремою, «колекційною», спільністю. Себто змісти розділів співвідносяться й кореспондують із виокремленими описами. Увиражений організаційний принцип співмірності паратекстуальних компонентів роману і його архітекtonіки цілком симптоматично посилюється очевидною закономірністю взаємного узгодження розділів-новел, що функціонують як комплект-колекція: формують спільне значеннєве ціле й фабульну історичну перспективу. Відтак у романі поєднання паратекстуальної та екфрастичної змістовності скеровує до парадигми давньогрецьких колекцій саме срібного посуду.

I власне наведена перспектива спрямовує до принципового загального визнання певних часткових збігів між оприявленими в епіграфах описами і визначальними паспортизаційними рисами відомих у позатекстовій дійсності виробів із комплекту, виготовленого у Давній Греції, популяризованого на сучасному етапі під назвою «колекція Севсо». Документальний каталог цих об'єктів був укладений в Англії (зразкове документальне видання налічує переконливий обсяг фотографій, зроблених із використанням найкращих технологій, доступних у XX ст., хоча остаточні аналітичні інтерпретації не були завершені або принаймні не публікувалися) [Brodie, 2014]. Зокрема, виявляються помітними перегуки образного матеріалу роману з елементом колекції, від якого скарб отримав свою назву, – із предметом, відомим під умовною назвою Мисливська (або Севсо) тареля. За містечтвознавчими даними, її діаметр становить 70,5 см і вага – 8873 г. Навколо викарбованого на ній центрального медальйона міститься напис, який, за усталеною конвенцією,

відтворюється в такому змісті: «О, Севсо, нехай на довгі роки будуть твоїми ці посудини, що достойно служитимуть і твоїм нащадкам» [Mango, Bennett, 1994, с. 77]. Не дістало заперечень припущення про призначення комплекту для високопоставленого чиновника Римської імперії на ім'я Севсо. У культурологічному дискурсі в змалюванні цього предмета традиційно наголошується, що медальйон зображує сцену полювання та пікніка біля водойми, де присутні люди й собаки, у поєднанні з написом «Pelso». Вважається найімовірнішим підпорядкування цього напису потребі ідентифікувати водойму власне як «Lacus Pelso», а саме цією назвою в античні часи позначалося озеро Балатон у західній Угорщині [Brodie, 2014].

У типологічному зіставленні змістів екфрази твору «Колекція» із відомими, занотованими в мистецтвознавчому порядку реальними параметрами корелята з історичної дійсності належить розпізнати збіги між ними в зазначенні розмірів описаного М. Продановичем артефакту і його історико-культурного відповідника (у діаметрі й вазі), у згадуваному орнаменті із зображенням полювання та водойми, біля якої знаходяться люди й мисливські пси, у згадках топоніма Сірміум. Аналогії слід відзначити й у констатованій в обох випадках невизначеності походження, яка у романі засвідчується знаком питання біля гіпотетичного місця виготовлення. Окрему значну подібність належить розпізнати й між текстами написів, гравійованих на виробках, явлених описом в епіграфі роману і вищезгаданою задокументованою фотокопією реального предмета, приміром у загальному змісті, наявних у ньому суб'єктах та об'єктах (за винятком синтаксичних і фонетичних деталей стильової обробки варіантів передачі оригіналу різними мовами, зокрема графічних розбіжностей у наведенні власного імені, що фігурує в романі як «Осеус», а у позатекстовому відповіднику як «о, Севсо», попри увиразнені відмінності, однак не втрачає переконливості аналогічність рис, і в поєднанні з очевидними спільностями інших компонентів їхня спроможність засвідчити ідентичність і, відповідно, безпосередній зв'язок образних носіїв залишається беззаперечною).

Увиразнене поетологічне рішення не дисонує з міркуваннями автора роману, М. Продановича. В одному з інтерв'ю митець підсумував свій творчий задум визнанням його зв'язку з гучною історією срібла Севсо [Айдачич, 2008, с. 89]. Таким чином, саме виокремлений артефакт слід визнати достеменним, значущим і поетологічно наснаженим (насамперед семантично потенційованим) для корелювання зі змістами паратекстуальних вимірів «Колекції». Саме у скарбі Севсо належить розпізнати прототекстову і референційну потужність, актуальну для роману «Колекція». І власне, формословний план пов'язаного із колекцією образного матеріалу виявляється різновимірним і неоднорівневим у системі поетики роману. У підсумку в паратекстуальному форматі назви та епіграфа роману він актуалізується на рівні алюзії, тому – у форматі епіграфів до розділів – з'являється вже з виражальністю екфразису. Воднораз виокремлені поетологічні модули зрештою тяжіють до укладання спільної системної єдності, до формування суцільного формосемантичного плану. Саме його матеріалом (оприявленим різними творчими способами), інтегральним компонентом роману виявляється колекція Севсо, яка від паратекстуальності дістала уможливлену перспективність свого змісту в берегах роману і набула змоги наповнення цього змісту завдяки спрямованим до неї алюзійності та екфрастичності, для яких Севсо позиціонується у статусі, відповідно, прототексту та референта і транслює в них із зазначених позицій свій осяжний історико-культурний контент (а за помітною в наведеній екфразі специфічною схоластичністю та лаконічністю слід передбачити, що саме у потенціалі референта зосереджується основна інформативна потужність).

Своєю чергою, наповнення цього контенту має не одне джерело, насичується з кількох іпостасей артефакту, вартих актуалізації задля оптимального висвітлення смислотворчих можливостей увиразненої поетики.

Таким смисловим джерелом для роману слід передусім уважати здатні актуалізуватися у вимірах екфразису постульовані культурологічні смисли виробу-референта. У мистецтвознавчих колах скарб Севсо вважається художнім шедевром, найзначнішою, унікальною за своїми мистецькими якостями, найвідомішою у світі збіркою виробів зі срібла часів пізньої римської антики [Brodie, 2014]. Його точне місце походження у кордонах імперії – невідоме. Певний час доволі наполегливо розглядалася гіпотеза про його виникнення у

Паннонії, проте з'ясувалося, що на цій території в пізньоримські часи не було виробників або майстерні, де можна було виготовляти подібні предмети. І надалі, попри чисельність пов'язаних із цим гіпотез, жодна з них не була остаточно доведена і визнана офіційно. Набуло традиційності твердження про цілісність гарнітуру з п'ятнадцяти тотожних за матеріалом (складом срібла) предметів (зокрема амфор, тарелей, блюд, скрині, або ковчега, й казана), які першопочатково становлять одну знахідку, а не штучно зібрану колекцію археологічно не пов'язаних компонентів, поєднаних на сучасному етапі для збільшення їхньої аукціонної вартості (вважається, що художня й функціональна цінність незрівнянно зростає саме для набору предметів, зібраних і збережених у вигляді комплекту [Mango, Bennett, 1994, с. 23–25]): відбитки, утворені обідками чотирьох великих пластин, можна помітити всередині найоб'ємнішого предмета колекції, і комп'ютерна реконструкція показала, як усі шматки могли укладатися в казані й знаходитися там тривалий час. У науковому дискурсі прозвучало припущення, ніби окремі компоненти скарбу були виготовлені в різний час, хоча немає консенсусу експертів щодо хронологічних уточнень: міркування варіюються у діапазоні від початку до кінця IV ст. [Mango, Bennett, 1994, с. 23]. За рештою критеріїв в історичних, археологічних, історико-культурних, мистецтвознавчих джерелах етимологія артефакту достеменно не висвітлена.

Безумовно, варто розглянути артефакт у статусі прояву і втілення мистецтва, за визначенням якого [Платонова, Синюков, 1983, с. 173] сутність колекції успадковує призначення служити людям і, будучи своєрідним літописом історії, сприяти їм у здобутті емоційного, інтелектуального і ментального досвіду, насичувати духовність, підживлювати життєрадісність і життєлюбність, підтримувати у пошуку відповідей на актуальні (почасти екзистенційні й метафізичні) етичні та аксіологічні питання.

Водночас визнані мистецтвознавцями й високохудожня обробка виробів, і довершенна майстерність їхнього оформлення з огляду на час створення, філігранні гравіювання, написи, мотиви орнаменту (зокрема людей, тварин, лози) та інші оздоби засвідчують окрему естетичну довершеність, цінність колекції і вмотивовують особливий інтерес до артефакту. Наразі видаються показовими прагнення осмислень і поцінувань колекції, пропозиції дослідницьких проєктів, зокрема розробленого робочим комітетом «Seuso» [Gagion, Kurzweil, de Walden, 2005], що мають на меті комплексне наукове опрацювання скарбу шляхом застосування міждисциплінарного підходу, із детальною паспортизацією, історичною, соціальною, іконографічною, художньою, стилістичною інтерпретацією та іншим документуванням об'єктів за технічним стандартом XXI ст., а також із дослідженням передбачуваних місць, де вони могли бути виготовлені і пізніше – знайдені. Дані багат шарового аналізу, розглянуті в контексті культури й мистецтва пізньої Римської імперії та античності, мають уможливити остаточно припущення щодо цінності скарбу, його порівняння з аналогічними знахідками скарбів, виявленими на території колишньої Римської імперії за часів її існування й після розпаду.

Безумовно, комплект предметів колекції як феномен культури має стійку автономну семантику, пов'язану з початковим, античним, періодом його мистецької долі. І, за опублікованими дослідницькими міркуваннями та гіпотезами, власне однією з ключових інтриг для науковців виявилася дилема мотивації вибору автором (чи пак авторами) саме цих античних і сакральних християнських сюжетів для змісту орнаментики предметів Севсо. Залишається невирішеним питання про причину появи на посуді саме таких сцен і персонажів, про перевагу окремих чинників з-поміж кількох можливих, зокрема зрозумілості, відкритості, популярності, виразності, змістовності, наочності, повчальності, дидактичності оспіваних подій тощо.

Попередня художня ознака кореспондує з вагомою іншою: дослідниками вирізняється й своєрідна історіографічна місія «Севсо». Однією з особливостей Мисливської тарелі, окрім напису «Pelso», є те, що латинський напис навколо медальйону, який містить побажання, аби він, дарований разом із супутніми предметами (vascula), служив Севсо, оздоблений і окремою монограмою Христа. Це означає, що замовник комплекту був християнином. Проте у восьми з чотирнадцяти предметів скарбу на всіх фігурних зображеннях наявні постаті та сюжети з грецької міфології: Діоніс, Геракл та інші, які належать до язичницької парадигми. Таким чином, колекція опосередковано ілюструє твердження на користь

відсутності критичних взаємовиключень або протиріч між грецькою міфологією та християнством у відповідний період існування Римської імперії, і посуд виявляється унікальною формою фіксації цього релігійно-світоглядного явища, може містити вагомі дані про мистецтво та культуру Паннонії й усієї Римської імперії [Mango, Bennett, 1994]. Себто реалія виявляється потенційованою і для актуалізації гносеологічного, пізнавального смислу.

Слід також взяти до уваги фрагмент вислову, наявний у написі на Мисливській (або Севсо) тарелі (означений як у дійсних наукових спостереженнях, так і в екфразисі «Колекції»), за яким призначення комплекту посуду скеровується до корисних, важливих справ служіння людям: різним поколінням, сучасним авторові й тим, які постають із думки про майбуття, що створює окреме додаткове озвучання людинолюбного аксіологічного мотиву в осмисленні виробу, а отже, створює поліфонію цієї думки у смислотворенні паратексту і роману загалом.

Наразі слід визнати присутню вагу паратекстуально позиціонованого екфразису в накресленні смислового спрямування творчого обігрування в романі увиразненої мистецтвознавчої інтриги: амплітуда семантики, транспонованої з наявного формату референта, вочевидь поєднує коливання між етичним та естетичним – через визнання краси мистецтва, призначеного для тривалого служіння людям, для розради та користі й відтак для досягнення гуманної мети.

Водночас визначальну роль слід передбачити в алюзійній актуалізації історико-культурного контексту Севсо, у реальності якого власне референт набув знакової промовистої долі, що зробила його змістовним для романного смислотворення. Себто образна канва роману вочевидь позначена перспекцією впізнаваного в ній відгуку на актуальні події у царині культури – як її сучасної концептуалізації, так і особливих явищ, які формують сьогодні національну й світову культурну парадигму, поєднаних спільними наскрізними знаками, якими виступають предмети Севсо. Хронологічний і логіко-семантичний початок походить із ситуації відкриття, знахідки колекції і включає гіпотетичні міркування про її сучасність, а саме у фактичному спектрі цих подій артефакт опинився у бурхливій історії: на авансцені ряду суспільно-політичних і культурно-мистецьких подій, остаточно не висвітлених до сьогодні.

Доля колекції оповита низкою загадок і таємниць її обігу, так званого мистецького буття. У культурологічному змісті слід передусім вирізнити обставини першого оприсутнення Севсо, за яких точне місце знахідки виявилось достеменно невідомим. Після часів виготовлення, коли артефакт не набув популярності, срібні коштовності були знайдені й вперше оприявлені у середині 1970-х рр. на території сучасної Угорщини, у районі озера Балатон, під час незаконних пошукових робіт на території археологічних розкопок. Археолог-любитель, який знайшов скарб і був спроможний зробити присутні уточнення з цього приводу, невдовзі загинув за загадкових обставин, деталі яких досі не з'ясовані. За цей час скарб був розділений на декілька частин. Дві з них встиг продати сам пошуківець, решта вважається безслідно зниклою [Rádai, 2014].

До 1980 р. частина Севсо була в розпорядженні віденського власника сербського походження на ім'я Антун Ткалец. Він ініціював продаж колекції окремими предметами, які згодом опинилися у спільній власності, й 1982 р. невелика кількість вчених отримали нагоду оглянути у сховищі банку Ротшильдів у Цюріху колекцію, що на той час складалася з десяти екземплярів [Hoffman, 2006].

1990 р. на аукціоні Сотбіс було оголошено продаж колекції в її тогочасному складі, що було першим публічним оприявленням скарбу. Внаслідок цієї процедури організатори аукціону за підтримки ЮНЕСКО визнали зобов'язання зв'язатися з 29 країнами, чії території входили до Римської імперії протягом IV ст. Відтоді впродовж 1990 р. виникла ціла низка гіпотез щодо походження комплекту Севсо. Повідомлялося, ніби срібло, імовірно, було знайдене в печері неподалік хорватського міста Пула й вивезене контрабандою з Югославії наприкінці 1970-х рр., і ця теорія була підтримана Хорватією після її відділення від Югославії в 1991 р. Крім того, Угорщина оголосила про своє переконання в достеменності вже відомого тоді сюжету про розкопки срібла в околицях населеного пункту на схід від озера Балатон наприкінці 1970-х рр. У березні 1990 р. через неоднозначність питання власності скарб був конфіскований у судовому порядку. За результатами низки слідчих дій з боку поліції і про-

куратури Лондона було розпочате кримінальне розслідування права володіння сріблом Севсо і його обігу, внаслідок чого в публічній сфері зазвучали припущення про шахрайство та введення в оману у зв'язку з придбанням і потенційним продажем скарбу між 1981-м та 1990 рр. Крім того, наприкінці ХХ ст. частина колекції була викрадена й досі не знайдена. Новітню історію іншого фрагмента решти колекції наразі пишуть переважно фахівці судової експертизи, і лише декілька предметів надійшли до фондів Музею образотворчого мистецтва у Будапешті [Hoffman, 2006, с. 170]. Відтак колекція опинилася в епіцентрі кримінального скандалу, який згодом не був вирішений і не набув спростувань.

Виокремлені знакові етапи в перебігу долі комплексу Севсо виявляються визначальними й для конфігурації авторського задуму «Колекції», її художньої концепції і передбаченого діапазону творчих рішень у реалізації поетики. За визнанням М. Продановича, у присвячених сучасності фрагментах його твору приховані фрагменти афери, пов'язаної із Севсовим сріблом, точніше, фрагменти, які змогли реконструювати журналісти і які потім були відібрані <...> і пристосовані до вимог роману. Безпосередньо перед розпадом Югославії до громадськості потрапила звістка про те, що знайдена найрозкішніша до сьогоднішніх часів колекція срібла пізньоримської доби. І хоча воно, швидше за все, було відшукане при розкопках в Угорщині, югославська преса спекулювала тим, що воно знайдене десь у Далмації і потім контрабандою переправлене на Захід, де завдяки вочевидь сфальсифікованій документації дійшло до великої суперечки, яка тривала роками. Спекуляторні археологічні знахідки, безумовно, розпалили уяву, і коли до цього додалась тінь криміналітету – все це стало дуже вдячним матеріалом для роману [Айдачич, 2008, с. 890]. Таким чином, в узагальнених іконічних обрисах історією колекції Севсо з алюзійної та екфрастичної перспективи вияскравлюється сюжет вершинного мистецького втілення глибинних духовних натхненних порухів, що опинилися під впливом трагічних зловживань ними, мотивованих підлістю й ницістю людей, що обрали позицію поза системою цивілізаційних цінностей. Із комплементарним взаємодоповненням поетики у проспективній позиції транслюється і семантика деструктивності у роз'єднаній цілісності, розтрощеної єдності й нездійсненому добрі.

А отже, образне наповнення паратекстуальних компонентів роману М. Продановича «Колекція», реалізованих у форматі заголовка й низки епіграфів, засвідчує посутню порогову функцію, урізноманітнену оригінально авторською імпровізацією. У її формальному плані слід визнати своєрідне комплементарне сполучення з образними рішеннями, відповідними дефінітивним вимогам інтертекстуальності, зокрема алюзії, а також сутності стратегії компаративістики, співмірної екфразису. В увиразненій конфігурації визначальну роль відіграє образна актуалізація феномену античної колекції срібного посуду Севсо, що виявляється індикатором двовекторної функції: прототексту (для інтертекстуальної алюзії) і референта (для екфразису).

У системному комплементарному поєднанні на рівні смислотворення вирізняються дві взаємодоповнювані лінії.

Історико-культурний вимір *власне тієї реалії*, чия алюзійна і референтна потужність виявилася визначальною для поетики роману, оприявнює у творі смислові рефлексії, що стосуються такої проспективної лінії, як гуманізація естетичного.

Водночас алюзійною актуалізацією *дійсного контексту* цієї реалії виділяється потужний змістовий і значеннєвий план. У ньому належить виокремити ситуацію, в якій через негідне порушення цивілізаційних конвенцій, що походять від етичних норм, довершені художні витвори як вершинні втілення прекрасного, сповнені благою наснагою, не можуть зреалізувати свою шляхетну місію, передбачену сутністю мистецтва: нести добро і радість людям. З огляду на увиразнений контекст, історико-культурна доля колекції Севсо з паратекстуальної позиції анонсує у творі М. Продановича очікувану і почасти передбачену семантику, зосереджену на трагічній долі краси, позбавленої своєї гуманності у злочинних руках.

У загальному смислотворенні проекцією з паратекстуальної позиції в образному світі «Колекції» накреслюється траєкторія постулювання ідеї прагнення людяності. Відтак, відповідно до паратекстуальної перспекції і суголосно авторському задуму, консолідується комплекс пріоритетів, посутніх для смислотворення роману. Ними позначаються обри-

си потреби чуйності та справедливості, виявляється потенційованим прагнення добра й людинолюбства. Увиразнений смисловий комплекс уможливорює позиціонування змісту паратекстуальної образності співмірно привілейованій у творчому світогляді М. Продановича «уявній шкалі духовності» [Айдачич, 2008] з очевидним тяжінням до її позитивних максимумів.

У виокремленій змістовності паратекстуально-екфрастичний комплекс набуває смислів, скерованих неперебутим пріоритетом гуманності, що видається закономірним для поетологічного досвіду паратекстуальності роману «Колекція».

Список використаної літератури

- Айдачич, Д. (2008). Мілета Проданович – письменник і митець. Розмова з Мілетою Продановичем. Деян Айдачич (Ред.), *Україна: історія, культура, мистецтво* (с. 73-96). Київ: Темпора.
- Айдачич, Д. (2017). Мадоне італіянське ренесансе у деліма Милоша Црњанског и Мілете Продановића. Д. Айдачич (Ред.), *Србистички мозаик: Књижевност* (с. 98-108). Београд: Алма.
- Дерріда, Ж. (2004). *Письмо та відмінність*. Київ: Основи.
- Женетт, Ж. (1982). *Палимпсесты: Литература во второй степени*. Москва: Научный мир.
- Лотман, Ю. (2000). *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Мереник, Л. (2008). Мілета Проданович – самосвідомість постмодерного митця у добу кризи. Деян Айдачич (Ред.), *Україна: історія, культура, мистецтво* (с. 113-120). Київ: Темпора.
- Мругальський, М. (2006). Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм. Д. Уліцька (Ред.), *Література. Теорія. Методологія* (с. 333-377). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Платонова Н.И., Синюков В.Д. (Ред.). (1983). *Энциклопедический словарь юного художника*. Москва: Педагогика.
- Татаренко, А. (2010). *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)*. Львів: ПАІС.
- Шайтанов, И. (2011). Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур. Е. Луценко, И. Шайтанов (Ред.), *Проблемы современной компаративистики* (с. 49-55). Москва: Журнал «Вопросы литературы».
- Эко, У. (2000). Заметки на полях «Имени розы». В.Н. Андреев, М.В. Козикова (Ред.), *Имя розы: Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе* (с. 596-644). Санкт-Петербург: Симпозиум.
- Božović, G. (2010). *Književnost je najbolji proizvod srpskog društva*. Відновлено з <http://www.plastelin.com/content/view/16/89/>
- Brodie, N. (2014). Sevso Treasure. *Trafficking culture*. URL: <https://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/sevso-treasure/>
- Gagion L.V., Kurzweil, H., de Walden, L. (2005). The Trial of the Sevso Treasure: What a Nation Will Do in the Name of Its Heritage. In K. Fitz Gibbon (Ed.), *Who Owns the Past? Cultural Policy, Cultural Property, and the Law* (pp. 83-96). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hoffman, B.T. (2006). International art transactions and the resolution of art and cultural property disputes: a United States perspective. In B.T. Hoffman (Ed.), *Art and Cultural Heritage: Law, Policy, and Practice* (pp. 159-177). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mango, M.M., Bennett, A. (1994). The Sevso Treasure. Part One. *Journal of Roman Archaeology. Supplementary Series*, 12, 480 p.
- Merenik, L. (2011). *Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti*. Beograd: Fond Vujčić kolekcija.
- Prodanović, M. (2006). *Kolekcija*. Beograd: Stubovi kulture.
- Rádai, E. (2014) „Semmit sem tudunk Seusórol”. Interjú Szilágyi János György művészettörténész- ókorkutatóval. Відновлено з https://seuso.mnm.hu/sites/default/files/2019-05/ES_Szilagyi_J_GY_semmit%20sem%20tudunk%20Seusorol.pdf
- Tešin, S.V. (2009). *Životinje su dobro sredstvo da se ispriča priča o ljudima. Profil: Mileta Prodanović, književnik i slikar*. Відновлено з <http://www.plastelin.com/content/view/423/91/>

PARATEXTUALITY OF M. PRODANOVYCH'S NOVEL "COLLECTION": AUTHOR'S CONCEPT, HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT

Nataliia L. Bilyk, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

e-mail: nnbilyk@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-2

Key words: *paratextuality, ekphrasis, semantics, meaning, M. Prodanovych, "Collection", Sevso.*

At the present stage of comparative research, a solid theoretical and methodological basis for the phenomenon of intertextual relations has been developed, which allows for a differentiated approach and maximum response to the diversity of intertextual phenomena. Special attention is paid to various forms and genres of intertextual relations, and in particular paratextuality. According to its definitive qualities, it is obviously prone to heterogeneous figurative combinations and modifications, in particular, with discourses for which the primary definitive criterion is semiotic-sign morphology. The modifications made possible by this format, of course, are relevant in highlighting the diverse experience of literary poetics. From the perspective of this combinatorial tendency, the work of Mileta Prodanovich – a contemporary Serbian artist, art critic, writer, winner of national and international awards in the field of literature, attracts more and more research attention. One of the iconic works of the artist is the novel "Collection". The work is a response to current events in the field of culture – both its modern conceptualization and special phenomena that shape today's national and world cultural paradigm. In the scientific discourse a significant experience of understanding the poetics of Serbian great prose has been formed, as evidenced by published during the 20th and early 21st century works of domestic and foreign scientists. Accordingly, the expression in the work of M. Prodanovich "Collection" of the modification of paratextuality, realized in interaction with other manifestations of intertextuality, is relevant. The *aim* of this article is to focus on the figurative content of the paratextual component of the work in relation to poetics in accordance with other strategies of comparative studies, to determine the priorities of formal, semantic and contextual dimensions, the historical and cultural fate of the reality. The research is based on the productivity of comparative-historical and genetic-typological *methods* in combination with structural analysis and cultural-semiotic approach. The figurative content of the paratextual components of M. Prodanovich's novel "Collection", realized in the format of the title and a number of epigraphs, testifies to the existing threshold function, diversified by the original author's improvisation. In its formal implementation it is necessary to distinguish a kind of complementary combination with figurative solutions that meet the definitive requirements of intertextuality, in particular allusions, as well as ekphrasis. The figurative actualization of the phenomenon of the ancient silverware collection Sevso plays a decisive role in the pronounced configuration. There are two supplementary lines in the system of complementary combination at the level of meaning-making. The historical and cultural dimension of the reality, whose allusive and referential power proved to be decisive for the poetics of the novel, reveals in the work semantic reflexes related to such a prospective line as the humanization of the aesthetic. At the same time, the allusive actualization of the real context of this reality highlights a powerful semantic and meaningful plan. It should highlight the situation in which, because of unworthy violations of civilizational conventions derived from ethical norms, beautiful works of art, as the top embodiment of beauty, full of good inspiration, can't fulfill its noble mission, provided by the essence of art: to bring good and joy to people. In the general sense-making, the trajectory of the postulation of the idea of the aspiration of humanity is announced by the semantic projection from the paratextual position in the figurative world of the "Collection". Thus, in accordance with the contextual prospectus and the author's concept, a set of priorities essential for the meaning of the novel is consolidated. They define the contours of the need for responsiveness and justice, and it turns out that the desire for good and humanity is potentiated.

References

- Ajdačić, D. (2008). *Rozmova z Miletoy Prodanovychem* [Conversation with Mileta Prodanovich]. In D. Ajdačić (ed.). *Ukras: istoriya, kul'tura, mystetstvo*. [History, Culture, Art. Ukrainian-Serbian Collection]. Kyiv, Tempora Publ., pp. 73-96.
- Ajdačić, D. (2017). *Madone italijanske renesanse u delima Miloša Crnjanskog i Milete Prodanovića* [Madonnas of the Italian Renaissance in the works of Miloš Crnjanski and Mileta Prodanović]. In D. Ajdačić (ed.). *Srbystycky mozayk: Kňyzhevnost* [Serbian Mosaic: Literature]. Belhrade, Alma Publ., pp. 98-108.
- Božović, G. (2010). *Književnost je najbolji proizvod srpskog društva* [Literature is the best product of Serbian society]. Available at: <http://www.plastelin.com/content/view/16/89/> (Accessed 07 May 2022).
- Brodie, N. (2014). *Sevso Treasure. Trafficking culture*. Available at: <http://www.traffickingculture.org> (Accessed 07 May 2022).

- Derrida, Zh. (2004). *Pysmo ta vidminnist* [Writing and Difference]. Kyiv, Osnovy Publ., 601 p.
- Есо, U. (2000). Zаметky na polyakh "Ymeny rozy" [Postscript to "The Name of the Rose"]. Ёко, U. *Ymya rozy: Roman. Zаметky na polyakh "Ymeny rozy". Esse* [The Name of the Rose: Novel. Postscript to "The Name of the Rose". Essays]. Saint Petersburg, Sympozyum Publ., pp. 596-644.
- Gagion L.V., Kurzweil, H., de Walden, L. (2005). The Trial of the Sevso Treasure: What a Nation Will Do in the Name of Its Heritage. In K. Fitz Gibbon (ed.). *Who Owns the Past? Cultural Policy, Cultural Property, and the Law*. New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 83-96.
- Hoffman, B.T. (2006). International art transactions and the resolution of art and cultural property disputes: a United States perspective. In B.T. Hoffman (ed.). *Art and Cultural Heritage: Law, Policy, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 159-177.
- Lotman, Yu. (2000). *Semyosfera. Kultura y vzryv. Vnutry myslyashchykh myrov. Stat'y. Yssledovanyya* [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside the Thinking Worlds. Articles. Research]. Saint Petersburg, Art-Spb. Publ., 690 p.
- Mango, M. M., Bennett, A. (1994). The Sevso Treasure. Part One. *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series*, vol. 12, 480 p.
- Merenik, L. (2008). *Mileta Prodanovych – samosvidomist postmodernoho myttsya u dobu kryzy* [Mileta Prodanovich is the self-consciousness of a postmodern artist in crisis times]. In D. Ajdačić (ed.). *Ukras: istoriya, kultura, mystetstvo*. [History, Culture, Art. Ukrainian-Serbian Collection]. Kyiv, Tempora Publ., pp. 113-120.
- Merenik, L. (2011). *Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti* [Mileta Prodanović: to be somewhere, to be, to be everywhere]. Belgrade, Fond Vujčić kolekcija Publ., 199 p.
- Mrugalsky, M. (2006). Dekonstruksiya – poststrukturalizm – dekonstruktyvizm [Deconstruction – poststructuralism – deconstructivism]. In D. Ulitska (ed.). *Literatura. Teoriya. Metodolohiya* [Literature. Theory. Methodology]. Kyiv, National University of Kyiv Mohyla Academy Publ., pp. 333-377.
- Platonova, N.I., Siniukov, V.D. (eds.). (1983). *Entsyklopedycheskyy slovar yunoho khudozhnyka* [Encyclopedic Dictionary of the Young Artist]. Moscow, Pedagogy Publ., 415 p.
- Prodanović, M. (2006). *Kolekcija* [Collection]. Belgrade, Stubovi kulture Publ., 192 p.
- Rádai, E. (2014) "Semmit sem tudunk Seusórol". Interjú Szilágyi János György művészettörténész-órkutatóval ["We know nothing about Seusó". Interview with János György Szilágyi, art historian]. Available at: https://seuso.mnm.hu/sites/default/files/2019-05/ES_Szilagy_i_J_GY_semmit%20sem%20tudunk%20Seusorol.pdf (Accessed 07 May 2022).
- Shaytanov, Y. (2011). Tryada sovremennoy komparatyvistyky: hlobalyzatsyya – yntertekst – dyaloh kul'tur [The Triad of Modern Comparative Studies: Globalization – Intertext – Dialogue of Cultures]. In Ye. Lutsenko, I. Shaytanov (eds.). *Problemy sovremennoy komparatyvistyky* [Problems of Modern Comparative Studies]. Moscow, Zhurnal Voprosy lyteratury Publ., pp. 49-55.
- Tatarenko, A. (2010). *Poetyka formy v prozi postmodernizmu (dosvid serbs'koyi literatury)* [Poetics of Form in Postmodernism Prose (experience of Serbian literature)]. Lviv, PAIS Publ., 544 p.
- Tešin, S.V. (2009). *Životinje su dobro sredstvo da se ispriča priča o ljudima. Profil: Mileta Prodanović, književnik i slikar* [Animals are a good means of telling the story of humans. Profile: Mileta Prodanović, writer and painter]. Available at: <http://www.plastelin.com/content/view/423/91/> (Accessed 07 May 2022).
- Zhenett, Zh. (1982). *Palympsesty: Lyteratura vo vtoroy stepeny* [Palimpsests: Literature in the Second Degree]. Moscow, Scientific World Publ., 372 p.

Одержано 4.03.2022.

УДК 821.133.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-3

Ю.О. ІВЛЕВА

доктор філософії з філології

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА ЗБІРКИ ПОЛЯ ЕЛЮАРА ТА МАНА РЕЯ «LES MAINS LIBRES»

Ця стаття є частиною більш детального вивчення «пкітопоезії» як феномену та визначення її місця в жанровій системі сюрреалізму на прикладі збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres» («Вільні руки»).

Жанровий репертуар сюрреалістів визначається незвичайною різноманітністю, пошуковим характером та свободою від обмежень, а короткий час існування нових жанрів, що не встигли визріти в усталену форму, ускладнює вивчення жанрової системи цього художнього напрямку, тож вона залишається малодослідженим полем у літературознавстві. Створені в межах сюрреалізму форми та жанри поезії не здобули достатньо широкого наукового осмислення, що дозволило б цілісно їх систематизувати. Серед сучасних літературознавців до творчої спадщини П. Елюара звертається дедалі більше вчених, однак одиниці з них фокусуються на специфіці його збірки «Les Mains libres». Зокрема, у цьому дослідженні ми спираємося на праці таких науковців, як S. Caron, J.-L. Benoit, M. F. Leudet, C. Leconte, I. Еренбург, С. Великовський, Т. Балашова, Ю. Довга, І. Медведєва, О. Беніна, В. Соловейчик тощо. Це зумовлює необхідність заповнення тих прогалин, які на сьогодні існують у сфері вивчення сюрреалістичної поезії в її революційних формах, до яких належить і «пкітопоезія» метра сюрреалізму – французького поета Поля Елюара. Її ми розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв, інтермедіальності. Вивчення елюарівської «пкітопоезії» видається актуальним як у руслі осмислення доробку поетів-сюрреалістів, так і в контексті елюарознавства, де все ще залишається недостатньо розкритою постать П. Елюара як новатора, практика інтермедіального мистецтва. Отже, *мета* цієї статті полягає у виявленні своєрідності поетики «пкітопоезії» Поля Елюара в збірці «Les Mains libres», створеній спільно з Маном Реєм. Аналізуються як літературознавчі, так і психолінгвістичні засоби вираження подвійного коду на прикладі дуовіршів. Визначено, що саме інтермедіальний підхід як ключовий *метод* дослідження зображення межового стану, в якому сюрреалістичні образи переплітаються на рівні поетичного слова та малюнка, створюючи нові сенси, зумовлює поетику «Les Mains libres» як збірки, що створювалася «у чотири руки», і це в подальшому дозволить проаналізувати більш ґрунтовно як феномен «пкітопоезії» зокрема, так і внесок поета та художника в його розробку.

Ключові слова: Поль Елюар, інтермедіальність, «у чотири руки», «пкітопоезія», сюрреалізм, поетичний текст, графічні образи, дуовірші, подвійний код.

Жанровий репертуар сюрреалістів визначається надзвичайною різноманітністю, пошуковим характером та свободою від обмежень. Система жанрів сюрреалістичної поезії – розгалужене явище, умови формування якого характеризуються коротким часовим проміжком існування самого сюрреалізму як мистецької епохи. Однак ця система поки що лишається поза увагою як українських, так і зарубіжних учених.

Поняття «пкітопоезія», розроблене теоретично В. Браунером та явлене П. Елюаром у збірці “Les Mains libres”, втілює інтермедіальні пошуки сюрреалістів ХХ ст. в цілому, а також унікальний досвід співтворчості двох митців-сюрреалістів на принципово новому рівні, який виходить далеко за межі традиційної співпраці поета та художника-ілюстратора. Тож

«пиктопоезію» П. Елюара розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв. Інтермедіальна сутність цієї збірки полягає в об'єднанні зусиль поета та художника, які рівною мірою долучилися до цього творчого експерименту.

Спільна робота Поля Елюара та Мана Рея над збіркою "Les Mains libres" починається 1936 р., коли Ман Рей поділився з поетом малюнками, зокрема портретами, виконаними на початку року (сюди увійшли й малюнки "Burlesque" («Бурлеск»), "La glace cassée" («Розбитий лід»). П. Елюар вирішив проілюструвати ці малюнки своїми віршами. Це підтверджується у листах Елюара до Гала: "*Depuis que je suis rentré de Cannes, je travaille beaucoup. J'ai fait 40 poèmes pour illustrer des dessins de Man Ray*" (Відтоді, як я повернувся з Канн, я багато працюю. Я написав 40 віршів, щоб проілюструвати малюнки Мана Рея) [Gateau, 1982, р. 263]¹.

Відповідно, можемо зробити висновок про те, що в цьому випадку малюнок передує поезії, що саме собою є інноваційним підходом до ілюстрації. Дослідниця книжкової ілюстрації С. Жоліве називає такий підхід «зворотною ілюстрацією», оскільки тут «ілюстрацією» виступає не малюнок, а поетичний текст. На думку С. Жоліве, "Les Mains libres" у її сюрреалістичному контексті ставить під сумнів відношення «текст-образ», а точніше сам зв'язок поезії та образотворчого мистецтва з точки зору здатності останнього відтворювати візуально ті образи, які втілені спочатку в поезії [Jolivet, 2015].

Власне, сама збірка являє собою альбом малюнків, до кожного з яких на розвороті сторінки додано відповідний вірш. Таким чином, її автори дійсно демонструють співпрацю, у форматі якої малюнки передують поетичному роз'ясненню. За цим роз'ясненням «ілюстрацій», запропонованих поетом, – композиція «у чотири руки», яка володіє органічною монолітною системою, безсумнівно, більш складною, ніж здається на перший погляд.

Збірка не лише ідейно має такий формат, але й назвами композицій, позначених великою кількістю топонімів, ніби переносить читача у простір середземноморської подорожі: "Avignon" («Авіньйон»), "Les Tours d'Eliane" («Вежі Еліана») чи "La plage" («Пляж»).

Частина малюнків у збірці подібні до фотокарток туристичних проспектів. Прикладом є, зокрема, малюнок під назвою "Le tournant" («Поворот»), де пейзаж можна побачити з ракурсу, із якого його, вочевидь, споглядали самі друзі, коли мчали повз скелі на авто неподали від узбережжя Французької Рив'єри (мал. 1.1).

Аналізуючи формат збірки "Les Mains libres", слід також зауважити, що її визначення як щоденника підтверджує зміст деяких поетичних творів. Яскравим прикладом є подвійний вірш «Авіньйон», який фіксує в репортажному стилі атмосферу подорожей:

*"Nous ne sommes restés qu'un moment à Avignon.
Nous avons hâte d'arriver à l'Isle-sur-Sorgue
Où René Char nous attendait"*
[Ray, Eluard, 1937].

*(Ми залишилися тільки на мить в Авіньйоні.
Ми з нетерпінням чекали приїзду на острів сюр-Сорг
Де нас чекав Рене Чар).*



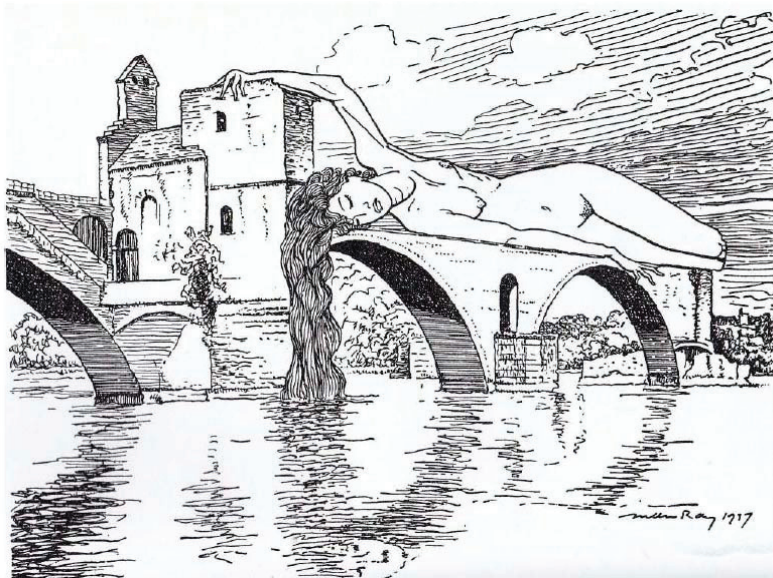
Мал. 1.1. "Le tournant"

Загалом, значна увага в збірці приділена саме описам відомих курортів, відвіданих під час подорожей пам'яток. Образи «персонажів» у збірці "Les Mains libres" відцентровані – це данина поваги тим, хто був разом зі співавторами на півдні Франції влітку, у 1936 і 1937 рр. Таким чином, архітектоніка збірки викликає асоціації зі своєрідним гімном дружбі й творчості, як графічний, так і поетичний.

¹ Тут і далі – переклад авторки статті.

Звернемо пильнішу увагу на саму побудову збірки. Вона складається з двох неоднакових частин, яким передує фронтиспіс (вступний малюнок) та передмова П. Елюара.

У збірці “Les Mains libres” роль фронтиспіса виконує зображення фрагмента відомих арок моста XIII ст. Сен-Бенезет (Pont Saint-Bénézet), розташованого на річці Рон у місті Авіньйон, більш відомої під топонімом Pont d’Avignon (Пон-Д’Авіньйон) (мал. 1.2). Вважаємо, що зображенням моста автори відкривають символічний портал, дають шифр, послання, які дозволять глядачеві / читачеві пройти, як говорив П. Елюар, “suppression des distances”: від малюнку до вірша, від одного уявного об’єкта до іншого – але, можливо, перш за все від одного друга до іншого, оскільки цей фронтиспіс відображає дружбу Мана Рея і П. Елюара. Отже, цей малюнок відкриває збірку “Les Mains libres” під знаком дружби, співпраці та творчості.



Мал. 1.2. Man Ray, “Le pont brisé”, 1917 р.

На самому малюнку Ман Рей не лише відобразив міст Сен-Бенезет, а й доповнив його гігантською оголеною жінкою, яка нагадує сплячу богиню, що своїм розпущеним волоссям «малює» додаткову арку на мосту. Права рука жінки лежить на мосту, ліву руку вона опустила на дві каплиці, які розташовані позаду нього – Сен-Бенезет і Сен-Ніколас (вони займають ліву третину малюнка). Її довге волосся занурене в Рон, а обличчя відображається у воді.

На нашу думку, фігуративний реалізм цього малюнка поєднує в собі певну казковість і гротескність, а еротизм задає основну тональність. Біографи й коментатори сходяться на тому, що зображенням моста автор хотів висловити ідею зустрічі двох мистецтв, розділених між двома уявними світами, між двома способами вираження.

Це підтверджує й триєдність композиції “Le pont brisé”, у якій дивним чином поєднуються пропорції голого жіночого тіла, яке, немов на любовному ложі, умліває на мосту, холодного каменю моста й будівель, і навколишньої природи. При цьому елементами встановлення такого зв’язку, гармонії та синтезу є руки й волосся жінки – саме вони є тими невлотливими з першого погляду, але відчутними «мостами» між елементами пейзажу.

Малюнок має назву “Le pont brisé”, тобто «Зламаний міст». Трактуючи назву, можемо припустити, що «зламаний» тут відноситься не стільки до самого мосту, скільки до його сприйняття – ми бачимо вже не просто конструкцію мосту, а вабливі обриси еротичного тіла, силует рук, м’якого волосся. У буденне сприйняття читача вривається та «ламає» його бурхлива уява митців, творців цього фронтиспіса та збірки загалом.

Ламаються й кордони, які традиційно встановлені і для людського сприйняття навколишньої дійсності, і для мистецтва. Саме порушити межі, розмити їх та змішати елемен-

ти того, що раніше здавалося непоєднуваним, – одна із цілей сюрреалізму як мистецького напрямку. Тож і назва, і сюжет малюнку, і коментар до нього з перших же хвилин ознайомлення зі змістом збірки налаштовують на те, що колишні обмеження будуть скасовані, а між роз'єднаними елементами встановляться «містки», які породять нове унікальне трактування.

Малюнок передає чуттєвість та відчуття щастя: плавні обриси жіночого тіла, мирний ідилічний пейзаж уже з перших сторінок дають прогноз щодо змісту збірки, налаштовують читача на її сприйняття. До малюнку додано також словесний коментар, який належить перу Поля Елюара:

“Le papier, nuit blanche. Et les plages désertes des yeux du rêveur. Le coeur tremble.

Le dessin de Man Ray : toujours le désir, non le besoin. Pas un duvet, pas un nuage, mais des ailes, des dents, des griffes.

Il y a autant de merveilles dans le fond d'un verre de vin que dans le fond de la mer. Il y a plus de merveilles dans une main tendue, avide que dans tout ce qui nous sépare de ce que nous aimons. Ne laissons pas perfectionner, embellir ce qu'on nous oppose.

Une bouche autour de laquelle la terre tourne. Man Ray dessine pour être aimé”.

(Папір, біла ніч. Безлюдні пляжі очей мрійника. Серце тремтить.

Малюнок Мана Рея: завжди бажання, а не потреба. Не пух, не хмара, а крила, зуби, кігті.

На дні келиха вина є стільки чудес, скільки на дні моря. У витягнутій спраглий руці більше чудес, ніж у всьому, що відокремлює нас від того, що ми любимо. Не будемо вдосконалювати, прикрашати те, проти чого ми виступаємо.

Рот, навколо якого обертається земля. Ман Рей малює, щоб бути коханим) [Ray, Eluard, 1937].

З процитованої вище передмови одразу стає очевидною сюрреалістична асоціація слів: текст містить слова, наявні в змісті збірки. «Папір» відноситься до письма й малювання, «біла ніч» – до любові, «безлюдні пляжі» оголошують про головний «Пляж». «Очі мрійника» містять метафоричний образ очей і чарівництва, «рот» (зуби) – один з улюблених символів сюрреалістів. Незважаючи на відсторонену алегоричність, властиву цьому напрямку, жіночий рот викликав у художників-сюрреалістів прямолінійну низку асоціацій: чуттєвість, таємниця, спокуса.

Лексема «дива», в свою чергу, відноситься до сюрреалістичної конфронтації між об'єктивною реальністю і внутрішнім всесвітом. «Дива» дотичні до того, що читач побачить, знайде, інтерпретує. Це слово набуває особливого кольору в контексті сюрреалізму (пошук чудового, казкового, яке перевершує реальність, прагнення до самореалізації). «Спраглий» також може означати спрагу сенсу, яку відчуває читач. «Бажання» нагадує про центральну тему цих еротичних робіт, а «руки» – повторюваний мотив, заявлений, починаючи з назви збірки.

Повертаючись до питання структури збірки “Les Mains libres”, варто зауважити також, що перша частина книги містить 30 малюнків і віршів, тоді як друга є меншою за обсягом – 24 малюнки та вірші. У структурі збірки також наявні окремі частини, присвячені тій чи тій тематиці. Наприклад, частина, присвячена маркізу де Саду, включає в себе два уявні портрети, які представляють самого маркіза та містять традиційний коментар П. Елюара. Розділ під назвою “Portraits” включає шість малюнків – портретів друзів.

Характерно, що малюнки в збірці представлені не в хронологічному порядку. Роботи Мана Рея, створені безпосередньо 1937 р., змішані з малюнками 1936 р. Кожний розділ закінчується малюнком-віршем із позначками “La liberté” та “Les amis”, що презентує головні цінності, які сповідують П. Елюар та Ман Рей. Розділ “Les amis” перегукується з розділом “Portraits”, тоді як розділ “La liberté”, з одного боку – з ідеологією маркіза де Сада, з іншого – з думкою про звільнення від моралі (вільне кохання). У соціальному плані лейтмотив свободи пов'язаний з поглядами (особливо П. Елюара) на історичні події кінця 1930-х рр., із почуттями від звільнення народних мас з-під гніту еліт.

Розглядаючи концепт “la liberté”, який червоною ниткою проходить через усю збірку, звернемося й до трактування її назви, у яку цей концепт винесений як основоположний. «Свобода» у всіх її іпостасях – і в особистому житті, і у світогляді, і в соціально-політичних

поглядах, і в мистецтві – власне, і стала тим, що об'єднало двох друзів – П. Елюара та Мана Рея. Заголовок “Les Mains libres” означає не тільки «вільні руки», але й «вільну гру» уяви, органічне поєднання рук художника та розуму поета. Свобода – це ще й утілення ідеї сюрреалізму як мистецького напрямку. Як говорив про сюрреалізм Сальвадор Далі, «сюрреалізм – повна свобода людської істоти і її право марити».

Однак є і більш тривіальне пояснення назви збірки “Les Mains libres”, яке, попри це, не скасовує наведеного вище. Воно враховує зв'язок образу вільних рук із цілком конкретним форматом сюрреалістичного мистецтва, – з автоматичним письмом, яке високо поцінювали сюрреалісти і про яке сам Ман Рей говорив: “*Les mains libres parce que je laissais la main faire ce qu'elle voulait*” (Руки вільні, бо я даю своїй руці робити все, що вона хоче) [Ray, Eluard, 1937].

«Свобода» стосується і читачів збірки, які, не менш, ніж її автори, вільні інтерпретувати та розуміти зміст так, як самі забажають. Протистояння малюнка й тексту занурює читача в загадковий простір. Глядач рефлекторно, за звичкою, вдвляється в обидва елементи – малюнок і вірш, – а потім так само несвідомо шукає їхні першопричини, неминуче намагаючись вибудувати «містки» між першим і другим.

У досліджуваній збірці поетичний твір неможливо, на нашу думку, відокремити від малюнка, який ця поезія, так чи інакше, ілюструє та «продовжує», доповнює. Самі автори визначили малюнок першочерговим у збірці. Відповідно, сюрреалістичні образи збірки “Les Mains libres” аналізуватимемо, розглядаючи малюнок і відповідний йому поетичний твір як ціле.

Досліджуючи образну систему збірки, перш за все, звернемося до її тематики. Зокрема, серед основних тем, порушених у “Les Mains libres”, необхідно відзначити такі:

– *руки*: одна з центральних тем у збірці, починаючи з її назви. Руки можуть мати вигляд делікатний, еротичний, іноді жорсткий;

– *жінка*: ця тема також є домінантною, жінка виступає як об'єкт бажання, просто об'єкт, іноді пригноблений і розчавлений;

– *шиття і пряжа*: тема нагадує дитинство художників (мати П. Елюара, як і Мана Рея, була швачкою, а його батько – кравцем), а також асоціюється з вічними образами пряжі, нитки як уособлення життя;

– *свобода*: представлена численними метафорами й іншими художніми засобами;

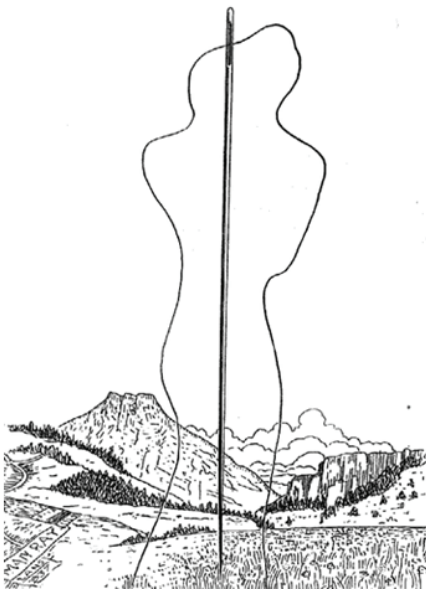
– *природа й архітектура*: вносять відповідний колорит й атмосферу до збірки, відображаючи досвід спільної подорожі, завдяки спогадам про яку й народилася збірка.

У композиції “L'évidence” поєднані жінка, безліч рук, губи, очі. Часто образ рук виступає в одній композиції з образом ниток (“L'attente”, “Solitaire”), або жіночий силует розташований поруч з нитками (“Femme portative”). Основні тематичні образи по-різному поєднуються, скомбіновані, вони утворюють нові смисли та продовжують ідею «зламаного моста», заявлену у фронтиспісі.

Аналізуючи текстову складову “Les Mains libres”, варто пам'ятати, що поезія П. Елюара являє собою опис, розвиток, коментар або ж випадкове розширення малюнків Мана Рея, часто – у досить незрозумілих для читача відношеннях. Дві фантазії – поета й художника – перетинаються ірраціонально.

Необхідно зазначити, що в збірці “Les Mains libres” малюнки дійсно є головним компонентом – вони повною мірою втілюють талант художника-сюрреаліста. Кожен з малюнків детально досліджений та інтерпретований – більшість з них перегукується з попередніми роботами Мана Рея, особливо, його світлинами. При цьому їх сюжети тісно пов'язані з глибинними смислами, доступними, власне, лише самому Ману Рею. Не завжди П. Елюару вдається упіймати, відчути ці тонкі, ледве вловимі зв'язки. Проте, він і не повинен цього робити, адже маніфест збірки, який читається між рядків та в її заголовку, стверджує – обидва автори вільні творити так, як самі відчувають.

Яскравим прикладом такої незвичної інтермедіальної співпраці є вже перший малюнок-дует / вірш, під назвою “Fil et aiguille” (мал. 1.3). Тематично можемо віднести його до групи «Шиття і пряжа». На малюнку бачимо характерний для сюрреалізму «подвійний» образ – голка з ниткою, що виконують одночасно роль людської фігури, яка, мов привид, нависла над гірським пейзажем.



Мал. 1.3. "Fil et aiguille"

Назва вірша "Fil et aiguille", а також символіка голки й нитки у вигляді жіночої фігури, яка представлена на малюнку, ілюструє насамперед своєрідний шифр, розгадавши який, глядач / читач зможе зрозуміти образність і наступних малюнків-віршів збірки. Завдання художника полягає в тому, щоб дещо розладнати сприйняття реальності, яке має глядач. Реальні пропорції художник замінює більш сюрреалістичними. Не випадково саме ця замальовка відкриває збірку "Les Mains libres".

Своєрідний малюнок Мана Рея Поль Елюар проілюстрував чотиривіршем

*"Sans fin donner naissance
À des passions sans corps
À des étoiles mortes
Qui endeuillent la vue"*
[Ray, Eluard, 1937].

*(Безкінечно народжувати
Безтілесні пристрасті
Мертвих зірок*

Що оплакують це видовище).

Для Мана Рея звернення до образу голки та нитки, які формують силует людини, очевидно, перегукується з його фотороботами "Rayogramme" (1928 р.) та "Needle and thread" (1965 р.). А деякі дослідники вбачають у силуеті людини на цих зображеннях силует матері художника з однієї з фотокарток його сімейного архіву. Останню думку підтверджує і вже згаданий вище факт: мати Мана Рея, як і мати П. Елюара, була швачкою.

З мистецтвознавчої точки зору не можемо не відзначити вплив фотомистецтва на збірку загалом, адже Ман Рей не лише графік, але й фотограф, і більшість його малюнків, що увійшли до "Les Mains libres", мали своїм першоджерелом більш ранні фотороботи митця. Фотографія посідає особливе місце у творчості модерністів, зокрема сюрреалістів. Лише фотороботи С. Далі являють собою прецедент у світі мистецтва сюрреалізму. Ман Рей же кладе фотографію в основу графічного компонента збірки "Les Mains libres", змалювавши зі світлин використані в малюнках образи. Така природа малюнка як графічного компонента «піктопоезії» двох митців цікава тим, що фотографія, як зазначає С. Зонтаг, виконує роль «підтвердження реальності» та посилення відчуттів [Зонтаг, 2002, с. 30].

Ман Рей «перекладає» фотографію мовою графіки, образотворчого мистецтва. Таким чином він робить графічний компонент збірки більш універсалізованим, адже, за словами М. Сапарова, фотографія наслідує дійсність, фіксує її, тоді як образотворче мистецтво вдається до більш умовних способів передачі реальності [Сапаров, 1982, с. 82]. Відповідно, графічні малюнки Мана Рея як елемент збірки пройшли власний шлях від фіксації фотографом об'єктів дійсності до образного переосмислення цих об'єктів Маном Реєм уже як художником.

Окрім мистецької характеристики малюнка-вірша "Fil et aiguille", можна простежити й філософсько-психологічне підґрунтя використання в ньому сюрреалістичних образів нитки та голки. Зокрема, не можна не згадати в цьому контексті фрейдистську теорію, яка була в той час особливо популярною. Виходячи з психоаналізу та звернення З. Фрейда до інтерпретації так званого «Едіпового комплексу», можна простежити в малюнку й еротизований підтекст. Як відомо, З. Фрейд безліч образів та символів трактував з точки зору людського лібідо – так, усі гострі, довгасті об'єкти він трактував як символ чоловічого начала. У цьому випадку таким символом виступає голка.

Тож розглядати зміст малюнка можна і з цієї позиції, керуючись цитатою психоаналітика Ж. Лакана: «Нитка співвідноситься з голкою, як жінка з чоловіком» [Каліна, 2010, с. 182]. Дійсно, саме нитка утворює образ жінки, пронизаний голкою, що асоціюється з фаліч-

ним символом. Жіночий образ – образ матері, поданий в еротизованому, хоч і схематизованому, контексті, – пряме посилання на «Едіпів комплекс», думку про плотський зв'язок чоловіка з власною матір'ю. За теорією З. Фрейда та його послідовників, будь-яку жінку у своєму житті чоловік сприймає саме через архетип матері, безпосередньо пов'язаний із власною матір'ю. А в контексті світової міфології можемо згадати й про нитку як символ життя (особливо яскраво ця тематика розкрита завдяки образам міфологічного походження: нитка Аріадни, богині Мойри з кужелем, де нитка – людська доля й життя). Матір дає життя – розпочинає нитку людського буття, – і цією рисою наділена будь-яка жінка в одній зі своїх іпостасей – материнській.

Відповідно, трактування змісту малюнків Мана Рея, попри відсутність його власних коментарів до них, може бути досить глибоким і різноплановим. Будучи, на перший погляд, малозрозумілими, його малюнки насправді досить очевидні для інтерпретації, якщо врахувати біографічний контекст, а також провідні теорії, що дозволяють розкрити можливий зміст використаних художником образів.

Однак, попри, здавалося б, схожі дитячі спогади та міцну дружбу, П. Елюар навряд чи зумів повною мірою осягнути та дешифрувати інтимність генезису цього малюнка. Тому він проектує на малюнок Мана Рея свій власний внутрішній простір, власні захоплення та особистий досвід. Та й чи могло бути інакше у збірці, яка покликана маніфестувати свободу й вільну співпрацю двох митців?

Поет по-своєму інтерпретує малюнок – до певної міри його конотації перегукуються з мотивами греко-римської міфології, де нитка часто фігурує як символ нескінченності (*sans fin*), а також людської долі – від народження (*naissance*) і до смерті. У будь-якому випадку, саме таке лексичне поле розгортання концепту часу та його трагічні конотації помічаємо в елюарівському чотиривірші. Космічне розширення поезії, виражене сполукою “*sans fin*”, множина іменників “*passions*” та “*étoiles*” та зоряний мотив виступають вербальним обрамленням малюнка, надаючи природі, особливо небу, виняткового поетичного трактування.

Цікавими є й звукові ефекти цієї поезії. Неминучість розгортання й плину життя і часу, виражена на лексичному рівні, передбачається й плинністю алітерацій у фрикативах [f] та сибілянтах [s]. Звучать вони й тінню відлуння в носових [sã] (які повторюються у вірші трічі) та приблизним асонансом у внутрішніх римах складу [or].

На звуковому та стилістичному рівні аналізований чотиривірш надзвичайно органічно розкриває ідею нескінченного повторення, підкріпленого анафоричним “*à des*”. Саме таке пульсуюче повторення тих самих звуків, здається, перетворює вірш на переспів, яскраво ілюстрований уже звуковим навантаженням першого рядка, який відкривається і закривається асоціацією [ã], що укладає мову вірша у свого роду звуковий цикл. Цей самий прийом повтору асимілює “народження” (*naissance*), згадане у першому рядку, зі смертю, лексичне поле якої насичує весь фінал поезії: “*étoiles mortes*”, “*endeuillent*”.

Цікаву інтерпретацію цього чотиривірша у своєму аналізі представила С. Карон. Вона вважає, що анафоричні повтори другого і третього рядків поезії посилаються на два способи мистецького вираження – поезію, яка породжує «безтілесні пристрасті» (*passions sans corps*), тобто емоції, і живопис, який втілюється в «мертвих зірках» (*étoiles mortes*), тобто має природу штучну, безтілесну [Caron, 2013]. Відповідно, у збірці, яку практично відкриває цей чотиривірш, поет і художник прагнуть відкинути зашкарублі способи представлення дійсності і, таким чином, підтверджують намір разом винайти новий спосіб доступу до реальності. Відмовляючись від «скорбного погляду» (*vue endeuillée*), який стигматизує останній рядок “*Fil et aiguille*”, два художники намагалися «звільнити бачення» відповідно до мети, яку як сам П. Елюар, так і сюрреалісти загалом, визначали для мистецтва.

Зі стилістичної точки зору, художню форму “*Fil et aiguilles*” можна розглядати як метонімію: нитка передбачає графічну лінію як привілейований елемент цього мистецтва, а голка, перо – його вістря, яке, за словами П. Елюара в передмові до збірки, характеризує “*griffe*” Мана Рея.

З точки зору метрики, звукового наповнення та стилістики цікавим є вірш П. Елюара до малюнка “*Le don*”, який зображує молоду оголену жінку з довгим волоссям і нахиленою головою, її тіло відкинута назад в емоції насолоди (мал. 1.4). Інтермедіальність композиції уже в тому, що сам малюнок був натхненний фотографією. Композиція зухвала, овіяна еро-

тизмом. Вона перегукується зі фронтиспісом збірки та багатьма іншими композиціями, просякнутими еротизмом, оспівуванням краси жіночого тіла. Відлуння цього еротизму міститься і в поетичній ілюстрації П. Елюара:



Мал. 1.4. "Le don", 1937 р.

життєствердність, робить жінку присутньою тут і зараз, такою, яка віддає себе почуттям (що зображено й на малюнку Мана Рея).

Як це часто буває в поезії П. Елюара, він створює графічний зв'язок між малюнком і віршем, просодичну криву, яка відтворює відповідну графічну криву. Щоб розкрити зміст цього метричного прийому, визначимо метричні типи складів у кожному із рядків:

- Рядок 1 – октосилабічний
- Рядок 2 – олександрійський
- Рядок 3 – олександрійський
- Рядок 4 – олександрійський
- Рядок 5 – шестискладний

Таким чином, вірш складається з п'яти рядків: октосилабічний і шестискладний рядки обрамлюють три олександрійські рядки, реалізуючи у такий спосіб кільцеву форму поезії. Олександрійський метричний тип дозволяє відтворити в розгортанні тексту повноту, аналогічну напруженому й еротичному тілу на малюнку. Така сама кільцева єдність виявляється й на рівні лексики, яка за своєю семантикою також виражає повноту: "noyau", "figue", "roue".

Зазначена вже крива також трапляється, з одного боку, у фонічному хіазмі між першою строфою терцету та двовіршем: *noyau figue* [nwa / fi] / *fille noire* (fi / nwa), а з іншого боку – це тематичне світло, яке слідує за сходом "plein soleil", щоб закінчитися "la nuit d'un feu mûr". Таким чином, вірш силою слів конкретизує жіночий образ, створює таку саму еротичну фігуру.

На стилістичному рівні ця поезія містить декілька алегоричних образів. Це, передусім:

– *Жінка і сонячний вогонь*: жінка в П. Елюара – це жінка-зірка, сонячна жінка, яка генерує світло, зосереджуючи в собі всі кольори глибокої життєвої сили: чорний, сонячно-жовтий, криваво-червоний та колір стиглого вогню. Таким чином, світлові плями «розсіяні» по всій поезії: вони створені «внутрішнім зором» поета (як підказує зображення "paupières closes", які зберігають образ зовнішнього світу), щоб погляд міг продовжувати свій шлях до освітлення внутрішнього буття;

– *Життєва сила крові*: характерний для П. Елюара образ «колеса» ("sang fait la roue") стосується динамічності кровообігу в організмі, є аналогією функції між маршрутами й кровонесними судинами, які ведуть життєвий потік з його вогнища-серця на периферію – до обличчя, рук, шкіри, губ, грудей – вільно відкритих для гри бажання;

*Elle est noyau figue pensée
Elle est le plein soleil sous mes paupières closes
Et la chaleur brillante dans mes mains tendues*

*Elle est la fille noire et son sang fait la roue
Dans la nuit d'un feu mûr.*

*Це думка, наче ядро інжиру
Вона – повне сонце під моїми закритими повіками
І сяє тепло в моїх простягнутих руках*

*Вона – чорна дівчина і її кров робить коло
У ночі стиглого полум'я (переклад наш – Ю.І.)*

Перш за все, у цій поезії основним метричним прийомом виступає анафора "Elle est". Вірш, таким чином, можна сприймати як безпосередню відповідь на малюнок – жінка, запропонована для споглядання, і є "noyau figue pensée", "le plein soleil", саме вона є тією "la fille noire". Дієслово "est" своїм теперішнім часом виражає

– *Стиглий вогонь / стиглий плід*: вогонь у П. Елюара часто є символом романтичних стосунків, як енергія, походження живих сил. Тому природно, що цей образ також пов'язаний із зображенням рослини, яка може процвітати та плодоносити. Стигли плоди – один з найпростіших еротичних образів. Жінка порівнюється зі стиглим плодом, готовим до того, щоб її «спожив» чоловік – з'їв, як фрукт, зірвав, як квітку, чи випив, як вино із достиглих ягід. Дозрілий плід, отже, концентрує в собі весь любовний процес;

– *Повнота кола*: із найпершого рядка П. Елюар говорить про повноту – “*Elle est noyau figue pensée*”, де ядро фігового плоду є очевидним зображенням центру, можливо, навіть центру землі. Сам інжир із його чуттєвою округлістю символізує стиглість та родючість, тоді як «повне сонце» (замкнене під повіками) – внутрішній вогонь, тепло якого випромінюється в простягнутих руках, і яке запалює кров, яка «робить коло», що замикається (аналогічно до того, як метрично замкнутим у собі є і сам вірш).

Відповідно, у цьому вірші, у його органічному зв'язку з ілюстрованим малюнком, убаचाємо особливу глибину та завершеність: поет оприявнює концепти любові, еротики, життя, яке «стиглий плід» жіночого тіла собою уособлює, органічно вплітаючи образи ядра, кола, сонця до метричної структури вірша, яка також відтворює коло, замикаючись та символізуючи ту саму безкінечність та вічність буття.

Розглянуті приклади поезії П. Елюара у її єдності з малюнками Мана Рея підтверджують інтермедіальну природу збірки “*Les Mains libres*”. При цьому сам тип інтермедіального зв'язку в цьому випадку визначити досить складно. За класифікаціями І. Раєвськи, А. Тімашкова [Тімашков, 2011] та Є. Шиньєва [Шиньєв, 2009], які виокремлюють конвенціональну, нормативну та референціальну інтермедіальність, не можемо однозначно з'ясувати її тип, використаний авторами збірки “*Les Mains libres*”. Інтермедіальність, що стала наслідком творчого союзу та діалогу митців у цьому випадку включає елементи всіх цих видів.

Малюнки Мана Рея – це синтез власне живопису, графіки, фотографії (адже він – фотохудожник, і більшість його малюнків мають зв'язок із його більш ранніми світлинами). Малюнкам митця притаманна й пластичність ліній, яка нагадує нам пластику людського тіла в танці чи театральному мистецтві. Оскільки малюнок підкріплений та продовжений поезією, він набуває і поетичності, бо повторює образи, які наявні у вірші. Тут і вибудовуються «містки», про які йдеться у фронтиспісній композиції, що відкриває збірку. Вірш же – це синтез графічного, літературно-поетичного, а також музичного мистецтва. Таким чином, отримуємо єдність природи чи не всіх видів мистецтва, які утворюють можливість не просто подвійного, а іноді й потрійного, і четвертого метакодування.

Як зауважує В. Шевченко, умови перебування одного медіа всередині іншого призводить до кодування й перекодування [Шевченко, 2013, с. 176]. Одне медіа присвоює значення й смисли іншого, унаслідок чого створюються та нарощуються додаткові смисли, нашарування яких може бути багатограним. Так, у випадку з композицією “*Fil et aiguille*” відбувається таке нашарування смислів, коли синтез графічного й вербально-поетичного у своєму діалозі створює багатозарову символічність, для розгадування якої залучаємо і біографічний, і міфологічний, і культурний, і історичний, і науковий пласти. Поодинці ці твори володіли б, у кращому випадку, частиною цих смислів, які були б не такими однозначними.

Не можемо ігнорувати й ставлення до збірки самих її авторів. П. Елюар не раз вказував (зокрема, у листах до Полана), що ілюструє малюнки свого товариша Мана Рея, а не навпаки. За такого вихідного формату збірки поет ніби зникає за художником, який стає вектором своїх бажань, мрією про свої мрії. Поет пише, що його теж люблять, але через художника. Він бачить світ очима, бажаннями живописця. Так само відзначимо суперечливий характер заборонної формули: “*Ne laissons pas perfectionner, embellir ce qu'on nous oppose*” (Не будемо вдосконалювати, прикрашати те, проти чого ми виступаємо) у коментарі П. Елюара до фронтиспісу збірки. Цей заклик підтверджує позицію поета, художника, сюрреаліста – доктринальну вимогу, до якої сюрреалісти завжди будуть в опозиції.

Утім, найбільшою мірою цей діалог двох митців втілюється в збірці через поєднання їхніх стихій – візуального мистецтва, з одного боку, та словесного, поетичного – з іншого. За своєю суттю всі піктопоетичні замальовки зі збірки “*Les Mains libres*” засновані на поєднанні непоєднуваного, на руйнуванні об'єктивних просторових відношень.

Особливий інтерес тут представляє саме той механізм народження із синтезу двох кодів третього, який не є при цьому сумою вихідних двох, а являє собою унікальний результат інтермедіального бачення світу. Таким є набуття поезією та малюнком спільних рис, зокрема графічних. Оскільки йдеться не про звичайну чи навіть зворотню ілюстрацію, а про принципово нове мистецьке явище, унікальне у своєму синтезі завдяки діалогу «на рівних» та взаємозв'язку, то цікаво також дослідити особливості сприйняття такого продукту читачем.

А. Валіцька стверджує, що в процесі створення цілісного образу навколишнього світу беруть участь одночасно безліч орієнтаційних відчуттів – простору, часу, ритму, симетрії, кольору, лінії, форми, фактури, запахів [Валицкая, 2019, с. 135]. Під час сприйняття художнього твору читач поринає у його мікрокосм, орієнтуючись на ті відчуття, які цей твір може надати. У випадку «пкітопоезії» на реципієнта впливає одразу декілька каналів відчуттів – значно більше, ніж під час сприйняття вірша чи малюнка окремо.

В акті сприйняття, за А. Валіцькою, орієнтаційні почуття «працюють» спільно, що значною мірою залежить і від якісних характеристик самого об'єкта сприйняття. Як правило, певне почуття домінує. Так, при сприйнятті архітектурної споруди переважає почуття простору та симетрії, у музиці та поезії головним є ритм, у графіці – лінія, а в актах спостереження та милування природними ландшафтами – комплекс почуттів людини [Валицкая, 2019, с. 135].

Коли ж сприймаємо досліджувану збірку П. Елюара та Мана Рея, у нас задіяні всі орієнтаційні почуття, хоч, звісно, домінанту може почергово перебирати на себе те чи інше. Ця тенденція сприйняття твору простежується вже із самого фронтиспису – малюнок тут поєднує власне графіку (мистецтво лінії) й сюжет композиції, який є синтезом природи (пейзаж та жіноче тіло) та архітектури. Це додає відчуття простору, симетрії, пробуджує емоції, навіть сягає глибин підсвідомості, зважаючи на символізм та архетипність образів. Вірш додає сюди ж ритміку й мелодіку мови, більш активно включає уяву читача, яка пов'язує цю частину твору з візуальним компонентом. Почуття та смисли множаться, і все разом це разом творить унікальну симфонію, породжену гармонійним діалогом двох мистецтв.

У цьому реалізується і принцип свободи двох митців у процесі їх спільної творчості – жодне з мистецтв не домінує, не диктує своїх умов та жодне не є ілюстрацією ані в класичному, ані в нетрадиційному розумінні цього явища. У випадку з “Les Mains libres” ідеться радше про взаємну ілюстрацію, коли обидва твори, які утворюють дуалістичний синтез, ілюструють одне одного. Можливість цього виникає саме внаслідок свободи поета словесно-лювати власні почуття, свої відіння, марення, навіяні малюнком. Хоч малюнок і є першочерговим відповідно до його генезису, вірш не доповнює чи ілюструє його, а є цілісним самобутнім твором, пов'язаним із малюнком конвенціональними та референціальними інтермедіальними зв'язками.

Саме ця єдність і зумовлює можливість синкретичності відчуттів, яка творить гармонію та веде до того самого естезису, а можливо й катарсису як його інтуїтивно-чуттєвого наслідку [Валицкая, 2019, с. 135–136].

Отже, вивчення поетики “Les Mains libres” показало, що збірка П. Елюара та Мана Рея має унікальну композицію, яка відтворює ідею співпраці двох митців – поета та художника. Композицію “Les Mains libres” можна визначити як “у чотири руки”, й основними її рисами є:

- візуально-перцептивне сприйняття світу;
- особливий принцип організації художнього простору, коли “літературним текстом” стають, зокрема, і графічні реалії;
- неможливість відокремлення зображення від його словесного відчуття, постійне чергування таких подвійних картин;
- поєднання рівнозначних “парцій” поета та графіка;
- знищення кордонів між різними жанрами або навіть видами мистецтва;
- можливість альтернативного погляду на звичні речі.

Саме такій композиції, а також загальному ідейному навантаженню збірки, породженої сюрреалістичною традицією, завдячує і своєрідна назва, у якій руки виступають і в буквальному сенсі – як руки двох вільних і рівнозначних митців, їхній головний інструмент, – і

як символ, характерний для сюрреалістів. Свобода ж – вища цінність сюрреалізму та мистецтва ХХ ст. загалом, так само, як і життєве кредо обох авторів збірки.

Вивчення особистого внеску обох авторів показало, що “Les Mains libres” можна вважати інтермедіальним твором не тільки завдяки поєднанню поезії та графіки. Аналіз творчого внеску Мана Рея дозволяє говорити, що одним із медіа в цій збірці виступає й фотомистецтво: безліч малюнків, що увійшли до збірки, насправді є інтерпретацією зроблених раніше фотографій Мана Рея. Структурі “Les Mains libres” частково притаманна фотографічність та лінійність, а органічний синтез малюнка й поезії формує три- або навіть чотиришарову інтермедіальність збірки.

Система образів “Les Mains libres” включає улюблені образи сюрреалістів: образ жінки, частин її тіла – рук, губ, жіночого силуету, насичені фрейдистською символікою образи голки з ниткою, образи природи та архітектурних елементів, а також абстрактні образи – свобода, кохання. Наприклад, у композиції “L'évidence” поєднані жінка, безліч рук, губи, очі. Часто образ рук (композиції “L'attente”, “Solitaire”) або жіночий силует (“Femme portative”) виступає поруч з образом ниток. Натомість крізь призму піктопоетичної форми втілення цих образів реалізоване унікальне їх бачення та інтерпретація тандемом художника та поета. Кожен образ трапляється в збірці в низці варіацій, акордних співзвуч з іншими образами, повторюється, окреслюючи коло ключових для обох митців образів-символів. Розшифрування цих образів дозволяє не тільки досягнути глибинний зміст, можливі інтерпретації кожного окремого вірша чи малюнка, але і їх взаємозв'язок та співзвучність у контексті синтезу. Часто той самий образ, виражений у дуалістичній композиції «малюнок-вірш», по-різному розкривається поетом і художником (наприклад, трактування образу жінки в композиції “Solitaire” та в композиції “Le pont brisé”). Однак ці прочитання не суперечать одне одному, а доповнюють, об'єднують досвід поета та графіка. Третім смисловим шаром тут виступає читацька інтерпретація.

Для репрезентації символів у віршах П. Елюара використані лексичні та граматичні засоби. Автор вибудовує лексичні поля, які розкривають символи, відображені в малюнках Мана Рея. Активно використані в поетичних елементах дуовіршів і фонетичні засоби – алітерація, асонанс, анафора.

Стилістика віршів П. Елюара становить окреме поле вивчення, яке включає цілий спектр засобів, найхарактернішими з яких є метафори, епітети, порівняння, персоніфікація, алегорії. Так, композиція “La lecture” заснована на розкритті таємниці жіночого обличчя, прихованого за аркушем на малюнку Мана Рея. На наш погляд, героїню, відповідно до поетичного бачення П. Елюара, можна розглядати тут як алегорію сором'язливості. Наступні рядки вірша більше орієнтуються на сутність малюнка. Лініям, якими Ман Рей підкреслює хвилястість волосся героїні, відповідають вертикалі аркуша, що приховують метафору “bouquet dans un vase de maisons noires”.

Вірші П. Елюара втілюють характерні для сюрреалістичної поетики потік ірраціональних образів, гру уяви. На мовному рівні в текстах відсутні неологізми, немає граматичних відхилень при абсолютно вільному поводженні з пунктуацією, використанні інноваційних графічних форм оформлення тексту поезії. Тут, однак, нової функції набувають слова. Вони виступають не лише як носії певного сенсу, значення, а, потрапляючи в незвичайні контексти, набувають власного життя, не підкорюються ніяким правилам і, поєднуючись, несуть відтінок живого образу незалежно від свого словникового значення. Саме образ стає найціннішим атрибутом «піктопоезії» П. Елюара та Мана Рея та виражається через метафоричне значення. Метафора ж у збірці втілюється у двох площинах: словесно на рівні поезії та візуально – через графічний компонент.

Вагомою для сприйняття поетики збірки є структура віршів П. Елюара, а також їх графічне оформлення. Часто поет використовує лінію як базову графічну категорію для повторення ліній малюнків Мана Рея (наприклад, силует жінки в композиціях “Le pont brisé”, “Fil et aiguille”). «Піктопоезія» П. Елюара тут перемижується з форматом фігурної поетичної графіки, що дозволяє точніше визначити її місце в системі синтетичних жанрів сюрреалізму.

Важливу роль відіграють і паратекстуальні елементи збірки: перитекст та епітекст у її структурі – це і формат журнального оформлення, і вибір авторів щодо передудання ма-

люнка (або ж, навпаки, поезії) під час розміщення творів на сторінках книги. Тут має місце дзеркальність творів один щодо одного, яка додатково розкриває сутність синтезу поезії та графіки у форматі «у чотири руки».

Досліджено досвід П. Елюара та Мана Рея у створенні унікального, інноваційного явища, яке змінило усталене уявлення про відношення тексту та зображення у творі, дозволило переосмислити значення поняття «ілюстрація» в літературі й довести, що поєднання тексту вірша та графічного малюнка у “Les Mains libres” суттєво відрізняється від звичайного включення ілюстрації як допоміжного, другорядного елемента до тексту, який має самостійне й не залежне від другого компоненту значення. У збірці П. Елюара та Мана Рея текст і зображення існують на паритетних началах двох рівноправних «партій»: поета та графіка, коли вірш перетворюється на дуовірш. Накладаючись одна на одну, поезія та графіка утворюють новий тип інтермедіальної поезії – власне, дуовірш. Це нова форма екфрасису, який передбачає не цитування в тексті одного чи декількох інших текстів, а взаємозв'язок, діалог цих текстів між собою. Це й творить унікальну та багатогранну форму інтермедіальності, яка є самобутньою й чекає на термінологічне визначення.

Додатковий інтерпретаційний шар тут створює ще й сам читач збірки, бо він, як і її автори, є вільним у розумінні творів. Тож виявлено, що збірка “Les Mains libres” є свого роду квінтесенцією сюрреалізму, бо втілює його свободу, інтермедіальність, схильність до нових форм, нехтування традиційними правилами мистецтва та будь-якими його обмеженнями, інноваційність, що виявилася в принципово новому, «перевернутому» (порівняно з традиційним) розумінні відношень «малюнок-текст», коли і малюнок, і поезія стають рівнозначними і функціонують як єдине ціле. Жоден із типів мистецтва чи каналів сприйняття в «пиктопоезії» не є домінуючим, а гармонійно поєднується з іншими.

Проведене дослідження демонструє відкритість не лише міжжанрових, а й міжмедійних кордонів, яка зумовлена використанням графічних художніх засобів у межах «пиктопоезії». Це породжує специфічну жанрову форму дуовірша, який визначає особливе місце збірки “Les Mains libres” як творчого відкриття П. Елюара в історії сюрреалізму та у формуванні системи жанрів цього художнього напрямку, що дозволяє позначити напрям подальших досліджень феномену інтермедіальності, характерного для перехідних епох.

Список використаної літератури

- Валицкая, А. (2019). *Эстетика понимания. Способы созидания миров*. Москва: Алетейя.
- Зонтаг, С. (2002). *Про фотографію*. Київ: Основи.
- Каліна, Н. (2010). *Психотерапія*. Київ: Академвидав.
- Сапаров, М. (1982). Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово). А.Н. Иезуитов (Ред.), *Литература и живопись* (с. 66-93). Ленинград: Наука.
- Тимашков, А. (2011). Интермедиальность как свойство текста и как авторская стратегия. Вестник Орловского государственного университета. Серия «Новые гуманитарные исследования», 5 (19), 366-368.
- Шевченко, В. (2013). *Форми візуалізації в сучасному журналі*, Київ: Паливода.
- Шиньев, Е. (2009). Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романа В.В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурологии*, 2 (14). Відновлено з: <http://analculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/>
- Caron, S. (2013). *Les Mains libres, Man Ray, Paul Eluard*. Retrieved from https://lettres.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Conference_de_Stephanie_Caron_sur_Les_Mains_libres.pdf
- Gateau, J.-Ch. (1982). *Paul Éluard at la Peinture Surréaliste (1910-1939)*. Genève: Librairie Droz S.A.
- Jolivet, S. (2015). *Théma art moderne. Les Mains libres*. Retrieved from <http://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Livret-pedagogique-Les-Mains-libres.pdf>
- Ray, M., Éluard, P. (1937). *Les Mains libres. Le contexte de création*. Retrieved from <https://www.lettresvolees.fr/eluard/autoportrait.html>

POETICS OF COLLECTION "FREE HANDS" BY PAUL ELUARD AND MAN RAY

Yuliia O. Ivlieva, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: ivleva.love1995@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-3

Key words: *Paul Eluard, Man Ray, intermediality, "in four hands", "pictopoetry", surrealism, poetic text, graphic images, duopoem, double code.*

This article is part of a more detailed study of "pictopoetry" as a phenomenon, where we define its place in the genre system of surrealism on the example of Paul Eluard and Man Ray collection "Les Mains libres" ("Free Hands").

The activities of the surrealists expanded the artistic vision of the world to previously unknown boundaries. In particular, we observe these innovative achievements in the field of poetry, where A. Breton, W. Browner, P. Eluard and other representatives of this trend continued to search for new poetic intermediate forms, genre paradigms. The genre repertoire of surrealists is characterized by unusual diversity, exploratory nature and freedom from restrictions, and the short existence of new genres that did not mature in time, complicates the study of the genre system of this art direction, so it remains an unexplored field in literature.

Forms and genres of poetry created within the framework of surrealism did not acquire a broad enough scientific understanding that would allow them to be systematized. Among contemporary French literary critics, more and more scientists turn to P. Eluard's creative heritage, but some of them focus on the specifics of his collection "Free Hands". In particular, in the few works of French scientists (S. Caron, J.-L. Benoit, M.F. Leudet, C. Leconte) considered only some aspects of the nature of the synthesis of graphic and textual components of the collection "Free Hands", and the problem of P. Eluard and Man Ray pictopoetry's poetics as a phenomenon significant for genre researches of surrealists is not staged at all.

As for the specifics of the poetics of P. Eluard's "pictopoetry", it remains almost unexplored today. In the works of I. Ehrenburg and S. Velykovsky, the main attention is focused on the general analysis of P. Eluard's poetry, his experience in the use of free verse and automatic writing. P. Eluard's contribution to the development of visual poetry and the intermediate nature of his works are only partially considered by T. Balashova, Y. Dovga, I. Medvedeva, and the experience of poet's work in tandem with illustrators became the subject of E. Miroshnikova special analysis.

In Ukrainian Eluard's studies, the attention of scientists is focused on the study of biography, some techniques of the poet, for example, the use of free verse and automatic writing (O. Benina, V. Solovey-chik), but not on the pictopoetry's poetics as important sign of poetry of surrealism and its genre innovations.

This fact necessitates the filling of the gaps that currently exist in the study of surrealist poetry in its innovative, revolutionary forms, including the "pictopoetry" of the master of surrealism – the French poet Paul Eluard. "Pictopoetry" as a concept developed theoretically by W. Brauner and revealed by P. Eluard in the collection "Free Hands" (created in collaboration with the artist Man Ray), embodies the intermedia research for surrealists of the twentieth century in general, as well as the unique experience of co-creation of two surrealist artists on a fundamentally new level, which goes far beyond the traditional collaboration of poet and illustrator. Therefore, P. Eluard's "pictopoetry" is understood as an innovative form of surrealist poetry, built on the principle of synthesis of arts, on the intermediality. It seems relevant both in terms of understanding the work of surrealist poets, and in the context of Eluard's studies, where the figure of the poet as an innovator, the practice of intermedia art, still remains insufficiently revealed.

Thus, the purpose of this study is to identify the originality of the poetics of Paul Eluard's "pictopoetry" in the collection "Free Hands". The article analyzes both literary and psycholinguistic means of expressing the double code in the collection on the example of duopoems. It is determined that the intermedia research *method* of the boundary state image, in which surreal images are intertwined at the level of poetic word and image, creating new meanings, defines the poetics of "Free Hands" as a collection created "in four hands". This fact will allow us to analyze more thoroughly both the phenomenon of "pictopoetry" in particular and the contribution of the poet and artist in its development.

References

- Valitskaya, A. (2019). *Estetika ponimaniya. Sposobyi sozdaniya mirov* [Aesthetics of Understanding. Ways to Create Worlds]. Moscow, Aleteyya Publ., 360 p.
- Zontag, S. (2002). *Pro fotografiyu* [About the Photo]. Kyiv, Osнови Publ., 190 p.
- Kalina, N. (2010). *Psihoterapiya* [Psychotherapy]. Kyiv, Akademvidav Publ., 280 p.

Saparov, M. (1982). *Slovesnyiy obraz i zrimoe izobrazhenie (zhivopis – fotografiya – slovo)* [Verbal image and visible picture (painting – photography – word)]. In A.N. lezuitov (ed.). *Literatura i zhivopis* [Literature and painting]. Leningrad, Nauka Publ., pp. 66-93.

Timashkov, A. (2011). *Intermedialnost kak svoystvo teksta i kak avtorskaya strategiya* [Intermediality as a property of the text and as an author's strategy]. *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Novyye gumanitarnyye issledovaniya»* [Orel State University Bulletin. Series "New Humanitarian Studies"], vol. 5, issue 19, pp. 366-368.

Shevchenko, V. (2013). *Formi vizualizatsiyi v suchasnomu zhurnali* [Visualization Forms in a Modern Journal]. Kyiv Palivoda Publ., 340 p.

Shinev, E. (2009). *Intermedialnost kak mehanizm mezhkulturnoy diffuzii v literature (na primere romana V.V. Nabokova «Dar»)* [Intermediality as a mechanism of intercultural diffusion in literature (on the example of V.V. Nabokov's novel "The Gift")]. *Analitika kulturologii* [Analysis of Cultural Studies], vol. 2, issue 14. Available at: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/> (Accessed 28 April 2022).

Caron, S. (2013). *Les Mains libres, Man Ray, Paul Eluard* ["Free Hands". Man Ray, Paul Eluard]. Available at: https://lettres.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Conference_de_Stephanie_Caron_sur_Les_Mains_libres.pdf (Accessed 28 April 2022).

Gateau, J.-Ch. (1982). *Paul Éluard at la Peinture Surréaliste (1910-1939)* [Paul Eluard at Surrealist Painting (1910-1939)]. Geneva, Librairie Droz S.A. Publ., 394 p.

Jolivet, S. (2015). *Théma art moderne. Les Mains libres* [Modern Art Theme. ["Free Hands"]. Available at: <http://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Livret-pedagogique-Les-Mains-libres.pdf> (Accessed 28 April 2022).

Ray, M., Éluard, P. (1937). *Les Mains libres. Le contexte de création* ["Free Hands". Creation Context]. Available at: <https://www.lettresvolees.fr/eluard/autoportrait.html> (Accessed 28 April 2022).

Одержано 10.02.2022.

УДК: 82:821.111

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-4

L. SEMERENKO

*Associate Professor of the European and Oriental Languages
and Translation Department, Alfred Nobel University, Dnipro*

A. PLIUSHCHAI

*Senior Lecturer of the European and Oriental Languages
and Translation Department, Alfred Nobel University, Dnipro*

PICTORIAL AS READABLE: EKPHRASIS IN A LITERARY WORK AND READER'S PERCEPTION

У статті зосереджено увагу на понятті екфразису, його використанні в літературних творах. Метою дослідження є з'ясувати статус-кво в дослідженнях екфразису в літературознавстві та культурології. Для досягнення поставленої мети були використані наступні методи дослідження: культурно-естетичний, компаративний та герменевтичний.

Зроблено спробу розглянути та проаналізувати сучасні тенденції у вивченні екфразису щодо його визначення, типології, функцій, екфрастичних жанрових інваріантів та читацького сприйняття екфразису. Розглянуто деякі зразкові приклади опису екфразису в англійській екфрастичній поезії та прозі, а також проаналізовано вербальні засоби формування екфразису.

Проаналізувавши визначні праці відомих відчизняних та закордонних науковців, а саме: Н.С. Бочкарьової, Л. Геллера, Н.Н. Єфімової, А.Ю. Криворучко, В. Каннінгхема, Дж. Холландера, Л. Шпіцера та ін., вдалося зробити висновок про те, що багато вчених використовують визначення екфразису як «поетичного опису живописного чи скульптурного твору мистецтва», запропоноване Лео Шпіцером. Однак визначення екфразису як «вербального відображення візуального зображення» Джеймса Хеффермана, який надає більш широке поняття, також є дуже популярним.

Екфразис у сучасних дослідженнях є багатограним і поліфункціональним явищем. Типологію екфразису та його основні функції подано переважно на основі творчості конкретного поета чи письменника, звертаючи увагу на деякі загальні риси екфразису, що поєднує у вербальному дискурсі портретні та знакові образи.

Дослідження феномену *екфразис* заслуговує на подальший розгляд, зокрема, через наявність книги автора Ліліан Лувель *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism*, яка пропонує новаторський підхід до розуміння взаємозв'язків між літературним текстом та зображенням.

Ключові слова: екфразис, образотворче мистецтво, екфрастичний дискурс, жанрові інваріанти, інтермедіальність, читацьке сприйняття, інтертекстуальність, екфрастичний погляд.

The interaction of arts which poets, writers, artists, scholars and philosophers always paid considerable attention, has gained popularity recently and it has been given serious consideration in art history, literary and cultural studies, and aesthetics.

The aim of the article is to clarify the status quo in the study of ekphrasis in literary and cultural studies. To achieve the aim pursued, the following research methods have been used: cultural-aesthetic, comparative and hermeneutic.

Ekphrasis, an ancient rhetorical term, has been now revived in academic circles, in the studies of art and literature. After languishing in obscurity until 1967, when Murray Krieger published a notable essay on it (*Essay the Ekphrastic principle and the Still Movement, or Laöcoon*

Revisited), ekphrasis is commanding major attention, “ploughing the inexhaustibly fertile ground where literature meets visual arts”.

Some researchers explain a growing interest in the phenomenon of increasing significance of visuality in modern culture. The most popular works of N. Bochkareva [Bochkareva, 1994; Bochkareva, 2014; Bochkareva, Novokreshchennyh, 2017], L. Geller [Geller, 2013], N. Gorbina [Gorbina, 2020], N.N. Yefimova [Yefimova, 2019], A. Krivoruchko [Krivoruchko, 2009], O. Lebedeva [Lebedeva, 2017], E. Tarannikova [Tarannikova, 2007], L. Clarridge [Clarridge, 2015], V. Cunningham [Cunningham, 2014], J. Hollander [Hollander, 1995], L. Spitzer [Spitzer, 1955] and many others have been under consideration during the research.

The origin of ekphrasis goes back to the ancient times where it is seen as a rhetorical device. In classical rhetoric, ekphrasis could refer virtually to any extended description of art objects.

Leo Spitzer indicates that ekphrasis has been known from Homer to Teocritus to the Par-nassians and Rilke, as a poetic description of a pictorial or sculptural work of art. Homer’s description of the shield of Achilles made by the god Hephaestus in The Illiad is usually given as an example of an early ekphrastic text.

Ekphrasis is the subject of scholarly debate and no unanimous opinion exists regarding its definition, interpretation and its boundaries, though many theoretical works are devoted to the study of the relationship between the verbal and the visual (e.g. Tom Mitchell [Mitchell, 1994], Ruth Webb [Webb, 1999], James Hefferman [Hefferman, 1993], Nina Braginskaya [Braginskaya, 1977], Leo Geller [Geller, 2013], Juri Lotman [Lotman, 1992], etc.).

There are various approaches to the study of the ekphrastic tradition, and the historical approach being one of them, can be seen, for instance, in James Hefferman’s *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis*; the study of ekphrastic poetry; Michael Benton’s historical survey of the role of the spectator; and Valentine Cunningham’s overview of ekphrastic tradition that takes into account instance of narrative fiction. Cunningham’s establishment of the tradition of ekphrasis, as N. Gorbina notes, as a cyclical tradition, narratologically guided by the “ek-phrastic gaze” on different levels of discourse, gives a new impetus and vigour to the academic discourse on ekphrasis and inspires a number of questions.

Among various definitions of ekphrasis, we can find the definition of ekphrasis by L. Geller as a rhetorico-narratological device of action suspension, digression, which is a vivid depiction of any object of art, the reproduction of one art by means of other arts [Geller, 2013, p. 44–60].

A specific feature of classical ekphrasis is a strong emotional impact produced on the listener and the outburst of emotions. Ju. Lotman states that the point of emotional outburst is simultaneously the moment of a considerable increase of informativity of the whole system which occurs at the expense of the violation of genre borders [Lotman, 2010, p. 170].

Ruth Webb believes that the presence of the represented art object gives a powerful emotional impulse [Webb, 1999, p. 7–18].

According to J. Hefferman’s laconic definition, ekphrasis is “the verbal representation of visual representation”. Murray Krieger and Wendy Steiner portray ekphrasis as literature’s most successful attempt at overcoming its narrative properties to adopt the static quality of the visual arts. Literature increases its semioticity by means of other arts and one of the consequences of these processes is intermediality [Hefferman, 1993, p. 217].

Ekphrasis, the term of Byzantine rhetoric, used in relation to the description of art objects, its role and meaning changed from one epoch to another. The term lost its original meaning of literary works of Romantics, who made the theme of art and artist the focal point of their creative works. The main function of ekphrasis in the period of Romanticism is to intensify the emotional reaction to the work of art in order to cause a similar reaction of the reader. The ekphrastic descriptive model, starting from the epoch of Romanticism and till present, is characterised by the prevalence of the interpretative component of the description and the use of a wide range of lingual means which reflect the nuances of the authorial perception and interpretation of the work of art. Ekphrasis in modern research is a multifaceted and polyfunctional phenomenon.

The typology of ekphrasis and its main functions are mainly given on the basis of creative works of a particular writer or poet and many researchers pay attention to sense general features of ekphrasis as the process which combines iconic and sign images in verbal discourse. Ekphrasis, being the representation of other arts in literature, expands considerably the narrative space.

Different classifications of ekphrasis have been suggested by the researchers. N. Bragin-skaya, for instance, distinguishes the dialogical and monological ekphrasis on the basis of the internal structure of the text, the main difference being the manner of presenting information to the reader [Braginskaya, 1977, p. 264].

Ye. Yatsenko gives the most detailed classification of ekphrasis types, dividing them into direct/implicit and indirect/explicit (according to the object of description); mimetic and non-mimetic (according to the presence or absence of the real art object in the history of culture); full, motivating and zero (according to the size of the described) [Yatsenko, 2006, p. 208].

John Hollander uses the terms “actual” ekphrasis (referring to the existing works of visual arts) and “notional” ekphrasis (relating to the imagined/fictitious object of art). Literature often incorporates music, painting, theatre, sculpture and this process enriches literary works and helps the readers perceive the surrounding world/reality from different perspectives [Hollander, 1995, p. 106].

The play of imagination is an expected result of ekphrasis which allows to understand the author's feelings at the moment of writing/creating a literary work.

Probably, as N. Bochkareva notes, sensory perception is a priority for the author of an ekphrastic description as compared with intellectual perception [Bochkareva, 2014, p. 69].

Ekphrasis, an artistic device, the basis for which is intersemiotic transference, combines in itself the features of intermediality (interaction of related arts) and intertextuality (citation, copying/imitating the style and form). The study of intertextuality is based on the critical hypothesis that every work of literature is, in certain various ways, affected by prior texts [Suyitno, 2017, pp. 86–97].

The criteria for demarcation line between a common description of a referent and ekphrasis, as pointed out by N. Efimova, must be the following: expressiveness, narrativeness, representation, reproduction and imagery [Yefimova, 2019, p. 107].

As Peter Wagner states “on the one hand, ekphrastic texts reveal crucial insights about the art of their time (insights, to be sure, we may want to modify and adapt to our “eyes”) and, on the other hand, and they also unveil strategies of writing the powerlines of critical discourse and aesthetic response” [Wagner, 1996, p. 31].

What attracted and still attracts writers and poets to ekphrasis? The need to combine different codes within one text, as Yu. Lotman sees it, can be explained by the fact that the hierarchy of different codes is a more suitable and compact way of preserving information than multiplying messages in one language.

The verbal description of a painting, as text within text, is a means of creating such hierarchy.

G. Lessing claimed that it is sufficient for a writer only to name a notion in order to illustrate it. But an artist forms a visual image that stirs creative imagination and emotions. Emotional response of the reader this is what is expected.

According to James A.W. Hefferman, ekphrastic poetry turns a work of art into a story that expresses the mind of the speaker; and ekphrastic fiction turns the work of art – whether still or moving – that mirrors the mind of the character... Finally and simply then, ekphrasis is a kind of writing that turns pictures in the storytelling words [Hefferman, 1993, p. 47].

Writing about visual art often reveals as much about the observer as it does about the art, and thus they (the authors) turn to ekphrasis for its potential to multiply the lenses through which to do that seeing.

Many writers and poets responded to a work of visual arts in their literary works, transposing the message from the visual to the verbal, thus joining intermedial practice.

The gallery of ekphrastic pictures can be found in Victorian fiction, in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, Wilkie Collins's *The Woman in White*, Thomas Hardy's *An Imaginative Woman*.

The 20th century writers, such as D.H. Lawrence, Iris Murdoch, Virginia Woolf also often resorted to ekphrasis. Jack Stewart, the author of numerous accounts of D.H. Lawrence's art movement influences, compares D.H. Lawrence's writing to Paul Gauguin's Primitivist style paintings, calling Gauguin “a writing painter” and Lawrence “a painting writer”. Stewart introduces the terms “art speech”, “verbal brushstrokes”, which became common for the analysis of Lawrence's works.

According to Liliane Louvel, Virginia Woolf's writing "is strangely marked by the presence of the visual... it is inscribed in her writing and thus is a part and parcel of its literary quality. The visual is remarkably staged by the insistence of Woolf's narrators on seeing and watching, for instance, "The Fascination of the Pool", "The symbol", "The Lady in the Looking Glass: a Reflection".

In "Three Pictures" we can read: "It is impossible that one should not see pictures; because if my father was a blacksmith and yours a peer of the realm, we must needs be pictures to each other. Seeing/thinking in pictures, visual thinking or imagination is of primary importance in V. Woolf's short stories.

Portrait as a painting genre often becomes the object of ekphrastic description as, for instance, in Edgar Allan Poe's *The Oval Portrait* or Henry James's *The Portrait of a Lady*. In this case, the portrait description correlates somehow with the character's specific traits and features.

Ekphrasis occupies a special place in the aesthetic system of John Fowles, one of the greatest representatives of the 20th century intellectual prose. One can observe pictorial, musical, architectural/sculptural and photographic ekphrases in J. Fowles's novels. In his debut novel "The Collector" the reader comes across many ekphrastic descriptions. The main character, Miranda Grey (kidnapped by a young clerk, butterfly collector) is the student of Art College and many entries in her diary are connected with fine arts. Miranda's reflections about art and the way she sees herself in it are given in the following passage which illustrates a complete ekphrasis: "I want to paint like Berthe Morisot. I don't mean with her colours or forms or anything physical, but with her simplicity and light. I don't want to be clever or great or "significant" or given all that clumsy masculine analysis. I want to paint light on children's faces, or flowers in a hedge or a street of April rain.

According to Stefan Horlacher, "visual perception, observation, recognition, ignorance, estimation and interpretation are the key issues of nearly any text of Fowles's works, and there is an acknowledged desire to venture into the powerful interaction of image and word". In *The Ebony Tower*, the underlying symbolic plot transforms the whole text into the dynamic ekphrasis or a pictorial model of Breasley's paintings. "Breasley had granted himself pride of place and space – over the old stone fireplace in the centre of the room. There hung the huge Moon-hunt, perhaps the best-known of the Coëtminah oeuvre, a painting David was going to discuss at some lengths and that he badly wanted to study at leisure again... perhaps not least to confirm to himself that he wasn't overrating the subject. He felt faintly relieved that the picture stood well to renews acquaintance – he hadn't seen it in the flesh since the Tate exhibition of four years previously – and even announced itself better than memory and reproductions had rated it. As with so much of Breasley's work there was an obvious previous iconography in this case, Ucello's *Night Hunt* [Horlacher, 2000, p. 46].

A specific atmosphere of creative confrontation of artists which reflects the challenges of modern art is created by numerous allusions to the canvases of great artists – the representatives of different countries, various styles and artistic movements and tendencies. And each of them, in their own way are very important for the main character. The use of ekphrasis in literary work helps to expand, deepen and explicate the key episodes of narration. It can also contain the information about the author's view of the world and characteristics of the epoch, and it can influence the reader's perception of the plot.

Ekphrasis in a literary work can contribute to the depiction of the character's inner world, as in A.S. Byatt's *Chinese Lobster*. The reproductions of Henri Matisse paintings are hanging on the walls in Peggy Nolle's studio.

Ekphrasis can perform different functions in a literary work. Every poet or writer includes a verbal description of an art object/artefact in the narrative or poetic discourse not incidentally, but for some reasons. The use of ekphrasis can be connected with the epoch/time of a literary work creation and a certain worldview of the author. The mode of thinking and literary traditions have also a considerable impact on the significance of the work of art for both society as a whole and a poet/writer, in particular. The functions of ekphrasis are also connected with the author's attitude to art.

Taking into account the artistic modes in literature, N. Bochkareva distinguishes the following narratological functions of ekphrasis: metanarrative, chronotopic, parodying, compositional, allegorical and didactic.

In Aldous Huxley's *Point Counter Point*, for instance, the ekphrastic dialogue of John Bidlake with his listeners whom he explains the painting performs a didactic function: "It's good... Look at the way it is composed. Look at the figure on the right with arms up"... Expressing the opinion of an expert and acting as an art connoisseur, an enlightener, the narrator contributes to the didactic function of ekphrasis, alongside with the descriptive function.

A. Krivoruchko suggests symbolic, characterizing, mediative functions, and the function separating the author's (position) opinion from that of a character [Krivoruchko, 2009, p. 18].

Assessing Jane Austin's use of ekphrasis in her novels, Peter Sabor (as noted by Wagner) is concerned with the narratological and semantic functions of images described and discussed in the words. Far from serving merely decorative purposes, these pictures, Sabor argues, are used to reveal psychological nuances in the novels' characters and to explore the dynamics of their relationships. Austin's invented images are, in Sabor terms, "speaking pictures", discussed within the novels by the characters and designed to be discussed outside her fiction by her readers.

According to M. Torgovnik, the use of visual arts in literary works (of Henry James, D.H. Lawrence and Virginia Woolf) is bibliographical, decorative, ideological and interpretative, further subdivided into to hermeneutical and perceptual. For instance, Henry James's novel *The Portrait of a Lady* illustrates the interpretative-perceptual use of visual arts, when the perception of a literary work is connected with the personage's psychological characteristics [Torgovnik, 1985, p. 257].

Ekphrasis as a device, artistic, literary, rhetorico-narratological is a "text within text", the description of a work of art in a particular literary genre. The aim of such device is to realize pictorial-expressive potential of the interaction of different arts.

The works of fiction and non-fiction, travel writing, in which ekphrasis is a plot-forming element of their compositional structure represent the ekphrastic genre. Any literary work belonging to the ekphrastic genre is characterized by a wide range of language expressive means on the linguistic level.

One can observe the use of the nomination of non-lingual (iconic signs or lexis, nominating the works of art, e.g. painting, picture, portrait;

- thematical lexis pertaining to a certain art: canvas, colours, easel, painter, studio;

- perceptive lexis relating to the process of visual perception of the work of art: gaze, glance, look, see, stare, view, watch;

- perceptive emotive-evaluative lexis referring to the interpretation and aesthetic reflection of the artwork: affect, be amazed/bothered/delighted, study, wonder.

Various expressive means and stylistic devices (metaphor, simile, hyperbole, etc.) of ekphrasis actualization are used to convey the specific features of the poetic world of a literary work.

The following genre invariants can be distinguished within the English ekphrastic discourse: ekphrastic novel, "Künstlerroman", the narrative is built around a particular art object – for instance, Virginia Woolf's "Three Pictures" referring to Edvard Munch's *The Scream* or Julian Barnes's "A History of the World in 101/2 Chapters" and the painting "The Raft of the Medusa by Gericault", or A.S. Byatt's "The Matisse stories" and Henri Matisse's "Le Silence habité des maisons";

- ekphrastic poetry (which includes a poetic description or interpretation of an existing or fictional work of art) is represented by such subgenres as ode, epigram, elegy, e.g. John Keats's "Ode on a Grecian Urn"; W. Wordsworth's *Elegiac Stanzas* or W.D. Snodgrass's *Van Gogh: The Starry Night*.

The ekphrastic poems allusions to the existing masterpieces of art, for which the world-known canvases by Pieter Bruegel the Elder's "The Fall of Icarus", Vincent Van Gogh's "The Starry Night" and Rembrandt's "The Return of the Prodigal Son" served as mimetic referents, include W.H. Auden's *Musée des Beaux Arts* and W.C. Williams's *Landscape with the "Fall of Icarus"*; Anne Saxton's "The Starry Night" and A. Bishop's "The Prodigal".

- The genre of ekphrastic cycle comprises emotive prose cycle and lyrical ekphrastic cycle.

Anthony Powell's twelve-volume cycle *A Dance to the Music of Time* takes its name from the painting by the French artist Nicolas Poussin "La Danse des Saisons, ou l'Image de la vie humaine", now in the Wallace Collection in London. The ekphrastic novel cycle starts with "A

Question of Upbringing” and covers some fifty years in the life of a man of letters Nick Jenkins, the narrator, and the circles he inhabits.

The characters, like the Four Seasons in Poussin’s painting, are all engaged in a ritual dance to the music of true. At the very beginning of “A Question of Upbringing” Nick Jenkins is pondering over the painting of Poussin.

Anthony Powell, an enthusiast of painting, who has been a trustee of the National Portrait Gallery in London for some time, often turns to the art of painting in his novels. The description of the character’s appearance via a well-known portrait is often used by the writer. The appearance of his characters is correlated with the portraits of Goya, Th. Gainsborough, Rubens. The protagonist, a gifted writer, perceives the existing reality in the context of the art world. The mundane is perceived metaphorically as allusions. And such representation strategy of the narrator allows to reveal the inner world of Nick Jenkins.

Hillary Spurling’s Handbook to Anthony Powell’s Music of Time testifies to an important role the interaction of arts plays in the ekphrastic novel sequence of Anthony Powell, who is sometimes called “the English Proust”.

The British poet Pascale Petit, inspired by the paintings of the Mexican artist Frida Kahlo, wrote “What the Water Gave Me”: Poems after Frida Kahlo, a collection of fifty-three ekphrastic poems.

According to Pascal Petit, her writing process involved looking closely and deeply at Kahlo’s paintings “until I feel a trance that felt true and fresh”. In a poem “Diego on my Mind” the poet responded to Kahlo’s surrealistic self-portrait, in which the artist depicts herself wearing a lace head-dress: “a lace cobweb framing my face”, and Diego Rivera’s image painted on her forehead.

– And on the counterpane of my brow
just where the pillows would rest
I have painted your portrait...

Pascale Petit spent the first part of her life as a sculptor, having trained as a sculptural artist at the Royal College of Art. In her interview she says “I shape my poems around images, or arrange them, as if they are installations to work into sensory creations where I can play, however dark the subject. Literature is important because it can transform the pain of life into beauty. I don’t think I should hide the pain, but it has this magical ability to transform, to change “what happened” into “what happens in the art” [Petit, 2018].

A.S. Byatt, in her study on ekphrastic portraiture, explains the phenomenon of writing as the author’s appeal to the reader’s imagination via verbal images.

The reader should possess cultural knowledge to produce image, without cultural literacy, the call issued by the painting will remain unheard. In his/her mind the reader, to decode the meaning should actively engage with a text in a way termed by A.S. Byatt as “constructive visualising work”, and described by Wolfgang Iser as “the picturing” done by our imagination, i. e. an activity through which with form the “gestalt” of a literary text.

Perception as a dialectic eye and mind depends on the reader’s (innocent, ignorant or informed) pre-existing and recollected knowledge, the pre-existing familiarity with works of art.

The reader is usually invited by a narrator, protagonist or any other character to experience and mentally reconstruct the described painting.

Peter Wagner claims that “spatial work of art doesn’t speak... but we can always perceive them as potential discourse. That is to say these silent works in fact are already talkative, full of virtual discourses” [Wagner, 2014, p. 414].

Micke Bal in Reading Rembrandt urges us to consider pictures as rhetoric or encoded signs that must and can be read with the tools provided by narratology and poststructural theories.

As established by V. Cunningham three manifestations of the gaze at the intra-and extra-textual levels of discourse are as follows: the gaze of the writer/poet, the gaze of the character, and the gaze of the reader. According to Cunningham, the latter two are directed by the writer/poet. At the same time, as noted by N. Gorbina, the activity of the reader as an ekphrastic beholder, stems from an encounter with an ekphrastic or ekphrastically motivated images of art and insists in what A. S. Byatt refers to as “a constructive visualising work” [Cunningham, 2014, pp. 37–41].

While the reader as an ekphrastic beholder is invited to engage in the (de-/re-) construction of the meanings of a text, he/she, too, emerges as a sociocultural manifestation of the (pseudo-)

connoisseur as long as he/she is guided by the author's inherently manipulative as grounded in the authority of the extratextual referent of ekphrasis. The ekphrastic beholder is guided by his/her reliance upon knowledge of art and art history.

The phenomenon of ekphrasis merits further consideration, especially, due to the availability of Liliane Louvel's *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism*, which provides the author's innovative approach to the understanding of the relationships between the literary text and image.

Bibliography

Бочкарева, Н.С. (1994). Искусство и художник в романе «Коллекционер» и повести «Башня из чёрного дерева» Дж. Фаулза. Е.П. Ханжина (Ред.), *Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков* (с. 92-102). Пермь: Пермский государственный университет.

Бочкарева, Н.С. (Ред.). (2014). *Экфрасические жанры в классической и современной литературе*. Пермь: Пермский государственный научно-исследовательский институт.

Бочкарева, Н.С., Новокрещенных, И.А. (2017). Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета). *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, 9 (2), 117-130. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130.

Брагинская, Н.В. (1977). Экфрасис как тип текста: (К проблеме структурной классификации. С.Б. Бернштейн (Ред.), *Славянское и балканское языкознание* (с. 259-283). Москва: Наука.

Геллер, Л. (2013). Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис. Д.В. Токарев (Ред.), *«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте* (с. 44-60). Москва: Новое литературное обозрение.

Ефимова, Н.Н. (2019). Перевод экфрасиса: феноменология третьего отражения. *Русский язык и культура в зеркале перевода*, 1, 102-113.

Криворучко, А.Ю. (2009). *Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов*. (Автореф. дис. канд. филол. наук). Тверской государственный университет, Тверь.

Лебедева, О.В. (2017). Живописный экфрасис в современ. англ. новелле. *Вестник БФУ им. И. Канта. Филология, педагогика, психология*, 1, 48-54.

Лотман, Ю.М. (1992). Текст в тексте. З. Минц (Ред.), *Избранные статьи* (Т. 1, с. 148-160). Таллинн: Александра.

Лотман, Ю.М. (2010). *Непредсказуемые механизмы культуры*. Таллинн: TLU press, 232 с.

Таранникова, Е.А. (2007). *Экфрасис в англоязычной поэзии*. (Автореф. дис. канд. филол. наук). РГПИ имени А. Герцена, Санкт-Петербург.

Яценко, Е.В. (2006). *Образы визуальных искусств в творчестве Дж. Фаулза (на материале романа «Волхв»)*. (Дисс. канд. филол. наук). Московский городской педагогический университет, Москва.

Clarridge, L. (2015). *Why They Are not Painters: Ekphrasis and Art Criticism in the Twentieth Century*. (PhD Dissertation Thesis). University of Toronto, Toronto. Retrieved from https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/77708/1/Clarridge_Laura_201506_PhD_thesis.pdf

Cunningham, V. (2014). Why Ekphrasis? *Classical Philology*, 102 (1), 37-41.

Gorbina, N. (2020). *The Ekphrasis Gaze in British Postmodern Fiction*. (PhD Dissertation Thesis). Technical University in Dortmund, Dortmund. Retrieved from <https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/39218/1/Gorbina%20-%20Dissertation.pdf>

Hefferman, J.A.W. (1993). *Museum of World. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

Hollander, J. (1995). *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Horlacher, S. (2000). Ways to life, ways to art: Intertextual considerations of John Fowles's novella the 'Ebony Tower' with special regard to D.H. Lawrence and Friedrich Nietzsche. *Anglia – Zeitschrift für Englische Philologie*, 118 (3), 373-404.

Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.

Petit, P. (2018, May 12). Interview. *The Royal Society of Literature*. Retrieved from <https://rsliterature.org/lm-hub-post/interview-with-pascale-petit/>

Spitzer, L. (1955). The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs Metagrammar. *Comparative Literature*, 7 (3), 203-225.

Suyitno, S. (2017). New Asmaradana in Indonesian Contemporary Poetry and Malayan Pop Song: Product of Rooted Culture or New Interpretations? *The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, 23 (1), 86-97.

Torgovnik, M. (1985). *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James Lawrence, Woolf*. Princeton: Princeton University Press.

Wagner, P. (1996). Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In P. Wagner (Ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (pp. 1-43). Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Webb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre. *Word and Image*, 15 (1), p. 7-18.

PICTORIAL AS READABLE: EKPHRASIS IN A LITERARY WORK AND READER'S PERCEPTION

Lubov I. Semerenko, Alfred Nobel University (Ukraine).

e-mail: semerenko.l@duan.edu.ua

Oleksandr O. Pliushchai, Alfred Nobel University (Ukraine).

e-mail: pliushchai.a@duan.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-4

Key words: *ekphrasis, visual art, ekphrastic discourse, genre invariants, intermediality, reader's perception, intertextuality, ekphrastic gaze.*

The interaction of arts which poets, writers, artists, scholars and philosophers have always paid considerable attention, has gained popularity recently and it has been given serious consideration in art history, literary and cultural studies, and aesthetics. Some researchers explain a growing interest in the phenomenon of increasing significance of visuality in modern culture.

The aim of the article is to clarify the status quo in the study of ekphrasis in literary and cultural studies. To achieve the aim pursued, the following research *methods* have been used: cultural-aesthetic, comparative and hermeneutic.

The paper focuses on the concept of ekphrasis and its use in literary works and studies the current trends in the study of ekphrasis, regarding its definition, typology, functions, ekphrastic genre invariants, and reader's perception of ekphrasis. Some exemplary instances of ekphrasis description in English ekphrastic poetry and emotive prose have been considered, and the verbal means of ekphrasis generation have been analysed.

The analysis of the most popular works of domestic and foreign scholars such as: N.S. Bochkareva, L. Geller, N.N. Yefimova, A.Yu. Krivoruchko, V. Cunningham, J. Hollander, L. Spitzer and many others, has allowed to make the conclusion that most scholars use the definition of ekphrasis as a "poetic description of a pictorial or sculptural work of art" suggested by Leo Spitzer, although, the definition of ekphrasis as a "verbal representation of visual representation" of James Hefferman, which is a broader concept is also popular.

Different classifications of ekphrasis have been suggested by the researchers. N. Braginskaya, for instance, distinguishes the dialogical and monological ekphrasis on the basis of the internal structure of the text, the main difference being the manner of presenting information to the reader.

The typology of ekphrasis and its main functions are mainly given on the basis of creative works of a particular writer or poet and many researchers pay attention to sense general features of ekphrasis as the process which combines iconic and sign images in verbal discourse. Ekphrasis, being the representation of other arts in literature, expands considerably the narrative space.

The origin of ekphrasis goes back to the ancient times where it is seen as a rhetorical device. In classical rhetoric, ekphrasis could refer virtually to any extended description of art objects.

Ekphrasis, an ancient rhetorical term, has been now revived in academic circles, in the studies of art and literature. After languishing in obscurity until 1967, when Murray Krieger published a notable essay on

it, ekphrasis is commanding major attention, “ploughing the inexhaustibly fertile ground where literature meets visual arts”. There are various approaches to the study of the ekphrastic tradition, and the historical approach being one of them, can be seen in many works.

Ekphrasi in modern research is a multifaceted and polyfunctional phenomenon. The typology of ekphrasis and its main functions are mainly given on the basis of the particular poet’s or writer’s creative works, paying attention to some general features of ekphrasis which combines iconic and sign images in verbal discourse.

The phenomenon of ekphrasis merits further consideration, especially, due to the availability of Liliane Louvel’s *The Pictorial Third: An Essay into Intermedial Criticism*, which provides the author’s innovative approach to the understanding of the relationships between the literary text and image.

References

Bochkareva, N.S. (1994). *Iskusstvo i hudozhnik v romane “Kollekcioner” k povesti “Bashnya iz chyornogo dereva” Dzh. Faulza* [Art and the artist in the novel “The Collector” to the story “The Ebony Tower” by J. Fowles]. In Ye.P. Khanzhina (ed.). *Problemy metoda i poetiki v zarubezhnoy literature XIX–XX vekov* [Method and Poetics Issues in Foreign Literature of the 19th-20th centuries]. Perm, Permsky gosudarstvennyy universitet Publ., pp. 92-102.

Bochkareva, N.S. (ed.). (2014). *Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoy i sovremennoy literature* [Ekphrastic Genres in Classical and Modern Literature]. Perm, Permsky gosudarstvennyy nauchno-issledovatel’skiy institut Publ., 204 p.

Bochkareva, N.S., Novokreshchennyh, I.A. (2017). *Problemy vzaimodejstviya literatury i drugih iskusstv v kontekste intermedial’nosti* [Problems of interaction between literature and other arts in the context of intermediality]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], vol. 9, issue 2, pp. 117-130. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130.

Braginskaya, N.V. (1977). *Ekfrasis kak tip teksta: (K probleme strukturnoy klassifikatsii)*. In S.B. Bernshteyn (ed.). *Slavianskoe i balkanskoe yazykoznanie* [Slavic and Balkan Linguistics]. Moscow, Nauka Publ., pp. 259-283.

Clarridge, L. (2015). *Why They Are not Painters: Ekphrasis and Art Criticism in the Twentieth Century*. PhD Dissertation Thesis. Toronto, University of Toronto Publ., 224 p. Available at: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/77708/1/Clarridge_Laura_201506_PhD_thesis.pdf (Accessed 11 May 2022).

Cunningham, V. (2014). Why Ekphrasis? *Classical Philology*, vol. 102, issue 1, pp. 37-41.

Geller, L. (2013). *Ekfrasis, ili Obnazhenie priema. Neskolko voprosov i tezis* [Ekphrasis, or Reception Exposure. Several questions and thesis]. In D.V. Tokarev (ed.), «Nevyrazimo vyrazimoe»: *ekfrasis i problemy reprezentatsii vizualnogo v hudozhestvennom tekste* [“The Inexpressibly expressible”: ekphrasis and problems of visual representation in a literary text]. Moscow, New Literary Review Publ., pp. 44-60.

Gorbina, N. (2020). *The Ekphrasis Gaze in British Postmodern Fiction*. PhD Dissertation Thesis. Dortmund, Technical University in Dortmund Publ., 191 p. Available at: <https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/39218/1/Gorbina%20-%20Dissertation.pdf> (Accessed 11 May 2022).

Hefferman, Z.A.W. (1993). *Museum of World. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, University of Chicago Press, 217 p.

Hollander, J. (1995). *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago, University of Chicago Press, 371 p.

Horlacher, S. (2000). Ways to life, ways to art: Intertextual considerations of John Fowles’s novella the ‘Ebony Tower’ with special regard to D.H. Lawrence and Friedrich Nietzsche. *Anglia – Zeitschrift fur Englische Philologie* [England – Journal of English Philology], vol. 118, issue 3, pp. 373-404.

Krivoruchko, A.Yu. (2009). *Funkcii ekfrasisa v russkoj proze 1920-h godov*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Functions of ekphrasis in Russian prose of the 1920s. Extended abstract of cand. philol. sci. diss.]. Tver, 27 p.

Lebedeva, O.V. (2017). *Zhivopisnyj ekfrasis v sovremenoy angliyskoy novelle* [Picturesque Ekphrasis in Modern English Short Story]. *Vestnik BFU im. I. Kanta. Filologiya, pedagogika, psikhologiya* [IKBFU’s Vestnik. Philology, Pedagogy and Psychology], vol. 1, pp. 48-54.

Lotman, Yu.M. (1992). *Tekst v tekste* [Text within text]. In Z. Mints (ed.). *Izbrannye statyi v 3 tomah* [Selected articles in 3 volumes]. Tallinn, Alexandra Publ., vol. 1, pp. 148-160.

Lotman, Yu.M. (2010). *Nepredskazuemye mekhanizmy kultury* [Unpredictable Mechanisms of Culture]. Tallinn, TLU Press Publ., 232 c.

Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago University Press, 449 p.

Petit, P. (2018). Interview. *The Royal Society of Literature*, May, 12. Available at: <https://rsliterature.org/lm-hub-post/interview-with-pascale-petit/> (Accessed 11 May 2022).

Spitzer, L. (1955). The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs Metagrammar. *Comparative Literature*, vol. 7, issue 3, pp. 203-225.

Suyitno, S. (2017). New Asmaradana in Indonesian Contemporary Poetry and Malayan Pop Song: Product of Rooted Culture or New Interpretations? *The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, vol. 23, issue 1, pp. 86-97.

Tarannikova, E.A. (2007). *Ekfrasis v angloyazychnoi poezii*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Ekphrasis in English Poetry. Extended abstract of cand. philol. sci. diss.]. Saint Petersburg, 24 p.

Torgovnik, M. (1985). *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James Lawrence, Woolf*. Princeton, Princeton University Press, 304 p.

Wagner, P. (1996). Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In P. Wagner (ed.). *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York, Walter de Gruyter Publ., pp. 1-43.

Webb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre. *Word and Image*, vol.15, issue 1, pp. 7-18.

Yatsenko, E.V. (2006). *Obrazy vizualnyh iskusstv v tvorchestve Dzh. Faulza (na materiale romana "Vol-hv")*. Diss. kand. filol. nauk [Images of visual arts in the J. Fowles's work (based on the material of the novel "The Magus"). Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 250 p.

Yefimova, N.N. (2019). *Perevod ekfrasisa: fenomenologiya tretyego otrazheniya* [Translation of ekphrasis: the phenomenology of the third reflection]. *Russkii yazyk i kultura v zerkale perevoda* [Russian Language and Culture in the Translation Mirror], vol. 1, pp. 102-113.

Одержано 15.02.2022.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-5

Е.Н. БОРОВСКАЯ

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры мировой литературы и теории литературы
Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (г. Киев)*

ОБРАЗЫ СТИХИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА Н.А. ЛЬВОВА

Метою статті є виявлення індивідуальної своєрідності М.О. Львова в поетичному осмисленні образів стихій. Для досягнення мети у роботі застосовуються *методи* як контекстуального, так і імманентного аналізу поетичних текстів автора.

У статті розглядається художня семантика образів першостихій – вогню, води, повітря і землі – у поезії М.О. Львова. Дана проблема досліджується як у співвідношенні з домінуючими тенденціями поетичного втілення стихій в літературі XVIII ст., так і з установкою на виявлення індивідуальної своєрідності образності Львова, пов'язаної зі стихіями вогню, води, землі і повітря. У семантиці і символіці природних стихій виявлено домінуючі значення, простежено частотність появи в поетичному світі Львова репрезентацій кожної з першостихій, окреслено спектр її конкретних образних втілень.

В результаті зроблено висновок, що образи першостихій у Львова, збігаючись у ряді характеристик з тенденціями епохи (алегоризм, гра контрастами), у своїй семантиці демонструють не тільки традиційність, а й індивідуальний зміст. Зокрема, як показує проведений аналіз, Львову властиво редукувати негативні сенси образів стихій – у тому числі й поширений в його час есхатологічний сенси – й акцентувати спектр значень, пов'язаних з гармонійними, позитивними початками (любов, творчість, життєва енергія, гармонія світоустрою). Своєрідність картини світу поета позначається і в частотному співвідношенні і поєднаннях образів стихій в його поезії: найбільш частотним і семантично різноманітним елементом тут виявляється вогонь, а наступним за ним за частотою згадувань виступає вітер, що в цілому повідомляє поетичній картині світу Львова легкість і динамізм, а систематично повторюване поєднання вогню і води (льоду) виступає її базовою опозицією, також закріплюючою динамізм як її провідну характеристику.

Робота виконана на матеріалі оригінальних поетичних творів Львова, без залучення його переказного і драматургічного корпусу текстів.

Ключові слова: поезія, образ, природні стихії, вогонь, вода, повітря, земля, поетична картина світу.

Целью работы является выявление индивидуального своеобразия Н.А. Львова в поэтическом осмыслении образов стихий. Для ее достижения в работе используются методы как контекстуального (в контексте научных и эстетических тенденций эпохи), так и имманентного (обращенного к индивидуальным творческим принципам и особенностям мировосприятия Н.А. Львова) анализа поэтических текстов автора.

Образы стихий – огня, воды, земли и воздуха – в силу своей архетипической природы всегда актуализируют в поэзии мифопоэтический план, связанный с базовыми началами бытия – рождением и смертью, с космогоническими или апокалиптическими мотивами, отображающими мир в состоянии либо начального воплощения из материи первостихий, либо финального распада на те же стихийные первоэлементы.

Эта общая символика первостихий функционирует традиционно в рамках натурфилософской картины мира, представляющей его единство как гармоничное и взаимодополняющее сосуществование всех четырех первоэлементов (в античной натурфилософии к ним добавлялся еще пятый – эфир, соотносимый с энергией воплощения, с творящим Логосом и т.п.) и воплощенных в них базовых качеств сухости/влажности, тепла/холода.

Особую интенсивность образы первостихий получают в XVII–XVIII вв., в эпоху, когда идущая от античности натурфилософская традиция начинает оспариваться формирующейся естественно-научной картиной мира, в которой логика взаимодействия первоэлементов и их характеристики кардинально переосмысливаются и усложняются. Пафос проникновения в тайны «натуры» и овладения ее секретами оформляется в мотивы власти над природой, укрощения ее стихийной мощи и подчинения ее человеческому разуму и научному гению, а с другой стороны, сопровождается осознанием на новом уровне этой мощи, обновленным ощущением непостижимого величия мироздания, его головокружительной сложности и беспредельности, за которой не угнаться никакому человеческому, даже самому пытливному разуму. Как представляется, именно это новое открытие природы, вселенной в ее откорректированных новым знанием характеристиках, при сохранении традиционно религиозного мироощущения, драматизирует натурфилософские мотивы в поэзии эпохи Просвещения, придавая им подчас экстазическую напряженность, как это заметно в творчестве М.В. Ломоносова, сочетавшего в своем миропонимании научную и религиозно-метафизическую стороны. Как пишет об этом качестве поэзии Ломоносова М. Эпштейн, «создатель величественного пейзажа, Ломоносов раскрывает природу в ее бесконечной мощи, неисчерпаемом разнообразии, в яростном круговращении всех стихий; вводит образы распаханых пространств, волнующихся зыбей, создает грандиозную картину вечно подвижного космоса: «вод громады», «огненные валы», «горящий вечно Океан». Открывается мир световых, небесных явлений – пламенные вихри солнца, звездные бездны ночи» [Эпштейн, 1990, с. 207]. При этом исследователь отмечает, что Ломоносов ставит природу в связь с жизнью государства и выступает создателем «“пейзажа-портрета”, уподобляющего природу человеческой наружности» [Эпштейн, 1990, с. 208]. На специфическое соединение космогонической мифологии с государственным мифом о «молодой России» в поэзии авторов XVIII в. обращает внимание в своей диссертации и Т.Е. Абрамзон [Абрамзон, 2007], отмечая, например, у того же Ломоносова полный набор мотивов, формирующих мифологию государства, в которой Петр I предстает демиургом, творцом, создающим новую Россию, а сама заново сотворенная страна вступает в свой «золотой век». В контексте мифологии творения актуализируются и образы первостихий, которые не только участвуют в этом космогоническом акте, но и становятся на службу науке, в век Просвещения выступающей орудием творения – и таким образом у Ломоносова и других поэтов послепетровской эпохи космогоническая мифология государства соединяется с мифологизацией научного знания, с помощью которого «старая» природа преобразуется и становится на службу разуму.

Как представляется, поэзия Львова в некоторых отношениях воспроизводит близкое как Ломоносову (с которым Львова сближает научно-техническая одаренность), так и другим авторам XVIII в. (прежде всего, Г.Р. Державину), видение природных стихий, но в ряде аспектов этой темы отличается «лица необщим выраженьем».

К систематическому рассмотрению образов всех четырех стихий в поэзии Львова и выявлению их смыслового и символического наполнения исследователи Львова пока не обращались, хотя в ряде публикаций отмечается индивидуальное своеобразие поэта в построении картины мира с помощью образов стихий – например, Н.А. Арбузова отмечает это своеобразие в связи с отражением времен года в поэзии Львова: «В целом круговорот времен года у Львова открывает индивидуально акцентированную всеобщую идею мироздания. Не только весной, как у Нартова и Хераскова, но и осенью и особенно в зимней природе выявлена и реализована неумолимая воля природных стихий» [Арбузова, 2008, с. 64]. Свообразие использования образов первостихий в создании Львовым «мифологии повседневности» отмечает и Е.Г. Милюгина: «Новым направлением мифотворчества Львова в 1780–1790-х гг. стала частная жизнь — то, что XX век назвал мифологией повседневности. <...> Материалом поэтических сюжетов, живописных словесных картин становились у Львова и события, казалось бы, совсем непоэтические: служба по горному ведом-

ству, угледобывающий и землебитный проекты. Примечательно, что Львов осмыслял их в категориях глобальных, вселенских, вечных, возводя в степень архетипа. Так, в стихотворении «На угольный пожар» отражена служба по угледобыче. Конкретный биографический эпизод — самовозгорание угля, не принятого петербургскими заказчиками и складированного на даче Львова, — поэт преобразует в картину космогонической борьбы четырех первоэлементах: земли, воды, воздуха и огня — борьбы, начатой по его воле» [Милюгина, 2009].

Не претендуя на полноту раскрытия темы (неосуществимую в рамках статьи), поставим своей задачей выявление самых общих смысловых доминант в семантике первоэлементов в поэзии Львова, которыми обуславливается своеобразие его художественной картины мира.

Начнем со стихии воздуха, которая отличается у Львова преимущественно аллегорической семантикой, связанной с эротической сферой. Воздух в стихах поэта присутствует чаще всего в виде легкого ветерка-Зефира (либо в виде олицетворения, либо в иносказательном варианте), игра которого передает игру любовных флюидов. Эту смысловую парадигму воздуха в поэзии Львова формирует «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8», где любовное приключение прекрасной пастушки Елмиры и пастуха Меналка происходит «в прохладе тихого зефира», а многочисленные «зефиры», сорвавшие покров с груди спящей «нимфы», выступают прямыми «виновниками» соединения счастливых влюбленных, до этого момента не решавшихся дать волю своей страсти. Зефир и Флора выступают постоянными персонажами весеннего мира, в котором все наполнено ожившими любовными токами («Отпускная двум чижикам при отъезде в деревню у Марии Алексеевне», «Уж любовью оживился...», вставная притча о Зефире и Флоре в «Ботаническом путешествии на Дудорову гору 1792 года мая 8 дня»). Ароматный воздух наполняет собою идиллический хронотоп у Львова и в стихах, не акцентирующих эротическую тему («Счастье и Фортуна», «Мне и воздух грудь стесняет...», Зефир в «Песне моей Пашеньке», «чистый воздух идеализированной Руси в поэме «Добрыня»).

За рамками идиллического хронотопа воздух у Львова в редких, но выразительных случаях наделяется смыслом угрозы и разрушения (бурный вихрь в «Ночи в чухонской избе на пустыре», воздух в стихотворении «На угольный пожар», иносказательно воплощающий опасность Борей в оде «Новый XIX век в России»). Ветер может также воплощать у Львова власть хаоса и случайности: таков ветер, который «вихрем мир крутит, мутит», в части «Фортуна» из «Эпистолы к А. М. Бакунину из Павловского, июня 14, 1797»; аналогично в басне «Не час» ветер, растерзавший розу, становится символом хаотичной изменчивости жизни. Наконец, в поэме «Русский 1791 год» ветер выступает символом как переменчивости судьбы (образ цветка, который «ветрам ... вверяет» свою судьбу), так и стремительного движения времени и истории России (образ зимы как «барыни большой», которая мчится по России, «свистом ветры погоняя» (о связи этого образа с мифологией государства и власти см. нашу статью: [Боровская, 2018]); образ северного ветра, который не в пространстве, а во времени доставляет героев поэмы «Добрыня» в прошлое, «к полуденному берегу Киева»).

Таким образом, в семантике ветра в поэзии Львова отражены как традиционные для художественных стилей эпохи (в частности, классицизма и рококо) аллегорические смыслы, так и исторически актуальные значения, связанные с переходным и динамичным характером данного периода в истории России.

Более или менее традиционная семантика прослеживается и в образности огня в стихах Львова. Огонь выступает или иносказательным обозначением страсти («огнь любви» в «Семитонии»; «пламенные объятия» и «пылающая» любовь героев в «Ночи в чухонской избе на пустыре»; страсть, которая «вспалила кровь» и заставляет пылать и мечтать об ответном пылании героиню стихотворения «Увы! Что в сеете есть злей муки...»; «уголек», зажженный любовью, в песне «Чок, чок, чеботок...»; неоднократные упоминания о любовном «пламени» в «Ботаническом путешествии...», акцентированные вдобавок шуточной буквализацией этой метафоры: «От жару их любви я трубку раскурил» [Львов, 1994, с. 185], и т.д.), или символом искусства и творческого вдохновения (музыка в оде «Музыка, или Семитония», «как огонь, влечет», а отзывчивыми к музыке предстают «пламенные друзья» автора; пламенной предстает поэзия и в оде «Державину», в которой истинные певцы, «ду-

хом грома воспалая / И словом молнии вращая, / Предвечной истины закон / Любви отечества стрелою, / На сердце огненной чертою / Изобразив, несут пред трон» [Львов, 1994, с. 64]). Содержит огонь у Львова также семантику откровения («Отрывок из письма к А.М. Бакунину...»), а также живой энергии жизни.

Как представляется, индивидуально окрашенной предстает огненная стихия у Львова там, где она включается в число характеристик русского национального характера. Львов подчеркивает в нем не нордическую составляющую, а именно пылкость, горячность, кипучую энергию – так что, по собственному замечанию поэта, для иностранцев русская горячность представляется почти как безумное буйство: «Исполинский дух наших отчихей / Во чужих землях людям кажется / Сверхъестественным иступлением» [Львов, 1994, с. 68]. Такими пламенными героями предстают русские в оде «Новый XIX век в России»: «Огнем ланиты воспалились, / Сверкнула искра на очах», «русская кипяща кровь / Огнем их жилы напояет», «сердца не замерзают / Российских огненных сынов» [Львов, 1994, с. 43–44]. Так же и в послании «Ивану Матвеевичу Муравьеву...» именно по критерию холодности/ горячности русские, у которых «дело всякое между рук горит» [Львов, 1994, с. 68], противопоставляются европейцам. Аналогичным образом в «Добрыне» «глагол славян», втиснутый в заимствованную систему стихосложения, изображается как лишенный своих исконных свойств – «красот, жару, вольности» [Львов, 1994, с. 196].

В целом, как представляется, специфика семантики огня у Львова обуславливается тем, что среди в целом традиционных коннотаций этой стихии поэт выбирает преимущественно положительно окрашенные – огонь почти никогда не предстает у Львова в своей катастрофической, разрушительной ипостаси, за исключением стихотворения «На угольный пожар», о котором речь пойдет отдельно.

Логично предположить, что для Львова как профессионального архитектора и изобретателя технологии «землебитного» строительства особой значимостью среди остальных стихий будет наделена земля. В самом деле, есть тексты, в которых земля становится настоящим действующим лицом, и именно ими определяется специфика семантики этой стихии у поэта. Не пренебрегая фольклорно-символическим образом «матери-земли» и традиционным значением земли как родины (в таких произведениях, как «Новый XIX век в России» и «Добрыня»), Львов наиболее специфично обыгрывает эту стихию там, где символически-иносказательный план не является единственным, а соседствует с «натуральным» планом, представляющим землю в ее физической буквальности – прежде всего, в «Ботаническом путешествии...», в автоэпиграмме «Рассудку вопреки...» и в уже упоминавшемся стихотворении «На угольный пожар».

При этом аллегорический и буквальный планы дополняют и усиливают друг друга, в целом формируя образ земли как воплощения архаической, изначальной мощи, той стихии, в которой коренятся начала и рождения, и смерти (материнская утроба и могила). В таком модусе, в частности, осмысливается образ стихии земли в стихотворении «На угольный пожар». Оно открывается обращением к «матери сырой земле», то есть, с фольклорной формулы, актуализирующей аллегорический контекст: «Послушай, мать сыра земля». Но далее эта традиционная формула наполняется конкретным содержанием: человек, как сын природы, не просто говорит с ней, а, если можно так выразиться, выясняет отношения. «Мать сыра земля» предстает косной материей, которой усилием человеческого разума приданы новые свойства: та, что «целый век ничком лежала», теперь «к звездам восстала» благодаря трудам человека (конкретно в стихотворении подразумевается изобретенная Львовым технология «землебитного» строительства). Можно сказать, что Львов задает тут тему рукотворного преобразования природы благодаря достижениям технического прогресса. Тогда «фольклорное» обращение «мать сыра земля» становится эмблемой именно архаического, косного состояния материи, а тот, кто ее «воздвигнул», предстает носителем прогресса, чье отношение к миру является активно-преобразующим. Это человек Нового времени (модерна в широком смысле слова), который, предвосхищая будущую культурную мифологию времен индустриального переворота, вступает с природой в поединок, борется с ней, покоряя ее и отвоевывая ее пространство.

Амбициозная задача перевернуть землю в буквальном смысле, «восставив» ее из естественного горизонтального состояния в вертикальное, встречает глухое сопротивле-

ние этой косной материи, и Львов обращается к «матери сырой земле» с властной интонацией и даже с досадой на то, что она не ценит его преобразовательских усилий и не хочет ему помочь: «Послушай... Не тронь хоть ты меня...». Но в этих сетованиях обнаруживается и беспомощность преобразователя природы перед ее «чудом-юдом». Тот, кто «воздвигнул» землю вверх, осознает ограниченность своих технических возможностей и испытывает растерянность перед разгулявшимися и вышедшими из повиновения стихиями. Его знание о них выявляет в момент катастрофы свою недостаточность, так что он предстает теперь не активной силой, вмешивающейся в жизнь природы, а жертвой стихий. То, что происходит, - это «беды», и все туже «мать сыру землю» теперь приходится, хоть и с досадой, но просить о помиловании, уподобляясь древнему человеку, тоже молившему «мать сыру землю» о пощаде и помощи. Такой же косной, неповоротливой, но грозной и мощной предстает стихия земли и в «Ботаническом путешествии...», где ее воплощением выступает персонифицированная в образе великанши Дудорова гора, так что взобравшимся на нее естествоиспытателям приходится буквально задабривать ее своими ботаническими приношениями, вновь причудливо совмещая роли носителей научного прогресса (ученых-ботаников) и архаически-примитивного анимизма, заставляющего приносить жертвы грозным силам природы.

Довольно регулярно, хотя не очень часто, в поэтической картине мира Н. Львова присутствует и стихия воды, представленная в довольно узком спектре смысловых вариаций. Чаще всего встречаем у поэта «ручеек» или «бережок реки» как обязательную деталь идиллического пейзажа (например, в «Дуэте» («Сердце, счастьем растворенно...»), в «Солнышко садится...», в «Чок,чок, чеботок...», в «Счастье и Фортуна»), хотя в некоторых стихотворениях журчание ручейка ассоциируется с меланхолией в разлуке с возлюбленной: так, в стихотворении «К Дорализе» разлученные горой две части одного ручейка аллегорически изображают разлученных влюбленных, и так же в стихотворении «Протекли те дни прекрасны...» идиллический пейзаж и гладь ручья оказываются омрачены отсутствием возлюбленной. Актуализирует Львов в семантике воды и смысл духовного очищения и прозрения – в стихотворении «Фортуна», где герой прозрел от жизненных заблуждений, когда «Из Талыжни черпнул воды, / Умылся, проглянул, встряхнулся» [Львов, 1994, с. 71].

Но в целом вода сама по себе явно не занимает значительного места в поэтической картине мира Львова, получая более яркую смысловую окраску в тех картинах, где поэт изображает разные, прежде всего, противоположные стихии в их взаимодействии. Все четыре стихии в бурном соединении наблюдаются драматичнее всего в стихотворении «На угольный пожар», в целом актуализируя характерные для поэзии XVIII в. эсхатологические смыслы, как это отмечено М. Эпштейном: «Поэтам XVIII века – Ломоносову и Державину – конец природы представляется как разлад стихий, обращающихся друг против друга: вихри ударяются о вихри, тучи о тучи, вода стеной встает на огонь, море сражается с небесами» [Эпштейн, 1990, с. 193]. Стихотворение Львова сконцентрировано вокруг образа вышедших в буквальном смысле из себя (из своего естественного состояния) стихий: вопреки всем законам природы, на этом пожаре «вода огонь не потушает», а «огонь воды не осушает». Но это апокалиптическое событие связано с научно-технической деятельностью человека, так что природа словно мстит ему его же оружием: как он до этого заставил землю противоестественно «стеной к звездам восстать», так теперь противоестественно, но уже не по воле человека, ведут себя другие стихии – вода и огонь. Они словно наглядно демонстрируют ему опасность вмешательства в природный ход вещей, так что теперь ему приходится задумываться уже не о гордых планах перенаправления земли к небу, а о том, чтобы «заправлять... свои беды». Неслучайно человек (герой-автор) уже даже не присутствует в картине пожара в последней строфе: она выдержана в грамматически безличном мودусе, словно человек уже вовсе сброшен со счетов в этой драме самоутверждения всех стихий. Его нет среди главных действующих лиц вселенной:

Вода огонь не потушает,
И десять дней горит пожар,
Огонь воды не осушает,
А воздух раздувает жар [Львов, 1994, с. 41].

Таким образом, если в начале стихотворения речь шла о том, что своей деятельностью человек сдвигает с места стихию, то в финале стихия ставит человека на место, доходчиво объяснив ему, что оно гораздо скромнее, чем он предполагал.

Но можно найти у Львова картину взаимодействия всех стихий и не как симптом апокалипсиса, а как выражение космической гармонии, в которой природный и культурный миры составляют единство, размещенное в историческом пространстве. Такова, в частности, картина гармоничного мира изначальной Киевской Руси в поэме «Добрыня»:

Звезды частые, поднебесныя,
Со крутой горы со песчаняя
В глубины Днепра помагаючи,
Красоте своей удивляются,
Что в воде горят и на воздухе [Львов, 1994, с. 201].

Но с наибольшей частотой и в наибольшем разнообразии значений встречается у Львова образная оппозиция «лед (вода)/огонь», что позволяет считать ее одной из основополагающих констант его художественного мира. Нужно оговорить, что в целом в поэтике XVIII в. игра контрастами была одним из самых популярных приемов, что объяснимо, с одной стороны, еще не ослабевшей активностью основанной на контрастах поэтики барокко, а с другой стороны – переходным характером эпохи рубежа XVIII–XIX вв., драматизм которой поэтами также осознанался и оформлялся через заострение контрастных элементов и деталей в художественной картине мира. На этом фоне может показаться, что использование и Львовым приема контраста и оксюморонной образности не выделяет этого писателя из круга его современников и является общей чертой литературы его времени. Безусловно, с этим трудно поспорить, но авторская личность Львова сказывается, как представляется, в выборе самой доминирующей оппозиции художественного мира: это не характерные для метафизически направленных картин мира оппозиции «земля/небо», «дух/плоть», «человек/Бог», «жизнь/смерть» и т.п., а облюбованные именно Львовым среди всех начал бытия и его стихий две – огонь и вода (лед).

Естественно, образная оппозиция «огонь/вода (лед)» в системе поэтики XVIII в. подразумевает аллегорическое прочтение, поскольку данное столетие было веком аллегорий. Разумеется, вода и огонь в их соединении также обычно составляли аллерию, и в зависимости от контекста, жанра или вида искусства, в котором она была задействована, ее значение могло прочитываться по-разному. В любом случае, именно оксюморонное соединение огня и воды в некоторой степени может считаться своеобразной эмблемой всего образного мира XVIII в. – достаточно вспомнить, что самыми популярными и эффектными декоративно-зрелищными проявлениями этой эпохи были фейерверки («огненные забавы») и фонтаны. И Львов как архитектор и декоратор профессионально участвовал в создании эффектных садово-парковых украшений с использованием огня и воды в их сочетании (в качестве примера можно привести его проект сада кн. Безбородко). Учитывая эти нюансы, можно ожидать, что и в поэзии Львова соединение огненной и водной стихий будет нести на себе отпечаток и аллегорической традиции эпохи, и, с другой стороны, того художественно-прикладного видения этих стихий, которое было развито у Львова как профессионального садово-паркового дизайнера.

В поэзии огонь и воду в их драматическом взаимодействии находим, прежде всего, в «Идиллии», где, увидев обнаженную грудь спящей пастушки,

... солнце удивилось
Собранию таких красот,
Покрыв стыдом небесный свод,
Свой пламень утушить стремилось
От зависти в прохладе вод... [6, с. 30].

Здесь иносказательность образного сочетания огня и воды ограничивается только эротическим смыслом, с помощью которого реализуется идея страсти, до поры до времени не находящей удовлетворения. Подобные же эротические коннотации образы воды (ручейка) и огня («огонька», раздутого ветром из «уголька») получают в «Песне для цыганской пляски».

Любовный пыл вновь символизируется в образности огня («светильник страсти вспламенился» [Львов, 1994, с. 33]) и снега в «Стихах на розу, сорванную зимою 1796 года и посланную в рисунке к Доралисе». Среди зимы герой, охваченный «жаром любви», ищет розу, и Эрот своим горячим дыханием вызывает ее к жизни прямо «в долине, на снегу».

В «Семитонии» образность огня и воды (в данном случае, это влага слез восторга, вызываемого музыкой) позволяет передать возвышенное действие музыки на душу человека: «...твой глас так сердце растворяет, / И огонь любви слезой блеснет» [Львов, 1994, с. 36].

Совсем по-другому соединение огня и льда в вариативных образах «мороза» и «горячки» выглядит в шутовском послании Е.М. Олениной на рождение ее сына:

Двадцать градусов морозу...
Я в горячке третий день... [Львов, 1994, с. 62]

Здесь можно уловить только слабый след иносказательности, а в самом тексте мороз и жар выступают в качестве реально-биографических деталей. Они, с одной стороны, описывают реальные обстоятельства написания стихотворения, а с другой – отражают темперамент автора, склонного ярко заострять жизненные впечатления и свои переживания, и потому представляющего и момент создания данного послания в несколько экстремальных красках. В финале этот шуточный «драматизм» еще и мифологизируется («нечисту, адску силу» горячки автора утихомиривает событие появления на свет «морозного Николы» - маленького сына Олениной), так что стихотворение через оксюморонную образность мороза и жара связывает разные уровни текста – фактический, эмоционально-психологический и иносказательно-условный.

На соединении огня и льда полностью строится образность стихотворения «Новый XIX век в России», где «пламенный» энтузиазм русских людей в стремлении принести отечеству как можно больше пользы связывается напрямую с суровостью российского климата: «И холод, все досель мертвящий, / На труд подвижника возжег» [Львов, 1994 с. 43]. В этих торжественных строках, фактически, обнаруживается коррелят шутовской поговорки на тему русской «национальной исключительности»: «Что русскому хорошо, то немцу смерть»; у Львова мороз, убивающий все, русских только стимулирует к подвигам. Представляется, что в данном случае «гений вкуса» несколько изменил своему чувству меры ради патриотической риторики. Та же чрезмерность прослеживается и в развитии сюжета о героической гражданственности, сохраняющего опору на все то же оксюморонное сочетание огненной и ледяной стихий:

Объемлет холод их крылами,
Борей взвивает снег столпами;
Но русская кипяща кровь
Огнем их жилы напояет...
<...>
Природы все чины страдают
Под бременем ледяных оков;
Одни сердца не замерзают
Российских огненных сынов [Львов, 1994, с. 44].

Как было показано выше, «дух жаркий» и стихия огня связываются с русским национальным началом не только в этом стихотворении. А так как главной климатической характеристикой России являются морозные и снежные зимы, то оксюморонное единство огня и льда становится устойчивой чертой мифологизации русского национального начала в поэзии Львова. И когда эта поэзия освобождается от официально-патриотической риторики, которая присутствует в оде «Новый XIX век в России», то образное единство огня и льда в применении к русской теме наполняется яркой выразительностью. Именно так функционирует «огненно-ледяной» лейтмотив в образности поэмы «Русский 1791 год», где нет лобовых, грубых аллегорий, а оксюморонное сочетание льда и огня представлено в неявном, рассеянном по всей образной ткани поэмы виде. Разнообразные образные воплощения инварианта

«лед» перемежаются такими же вариативными репрезентациями огня (главной из них выступает «золото», упоминающееся в тексте поэмы восемь раз), так что картина ледяного пространства, пронизанного разнообразными огнями, складывается из общего целого текста.

Таким образом, можем заключить, что оксюморонное сочетание образов огня и воды (льда) в разнообразных вариациях относится к числу констант художественной картины мира Львова. Встречаясь в разножанровых и разностилевых контекстах, это образное единство наполняется также различным смыслом – от эротического до патриотического. Что же касается степени индивидуализации этой образной оппозиции, то в поэзии Львова она также колеблется от абсолютной традиционности (в «Идиллии») до полностью авторской семантики (например, в стихотворении «Горючка»).

В итоге можем сделать вывод, что образы первостихий у Львова, совпадая в ряде характеристик с тенденциями эпохи (аллегоризм, игра контрастами), в своей семантике демонстрируют не только традиционность, но и индивидуальное содержание. В частности, как показывает проделанный анализ, Львову свойственно редуцировать негативные смыслы образов стихий – в том числе и распространенный в его время эсхатологический смысл – и акцентировать спектр значений, связанных с гармоничными, положительными началами (любовь, творчество, жизненная энергия, гармония мироустройства). Свообразие картины мира поэта сказывается и в частотном соотношении и сочетании образов стихий в его поэзии: наиболее частотным и семантически разнообразным элементом здесь оказывается огонь, а следующим за ним по частоте упоминаний выступает ветер, что в целом сообщает поэтической картине мира Львова легкость и динамизм, а систематически повторяющееся сочетание огня и воды (льда) выступает ее базовой оппозицией, также закрепляющей динамизм как ее ведущую характеристику.

Список использованной литературы

Абрамзон, Т.Е. (2007). *Поэтические мифологии XVIII века: Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин*. (Дисс. докт. филол. наук). Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва.

Арбузова, Н.Ю. (2008). Календарная лирика поэтов «сумароковской школы». *Филология и человек*, 3, 51-66.

Боровская, Е.Н. (2018). Образ «барыни большой» в поэзии Н.А. Львова. *Язык и культура*, V (21), 53-58.

Львов, Н.А. (1994). *Избранные сочинения*. Кельн, Веймар, Вена, Санкт-Петербург: Акрополь.

Милюгина, Е.Г. (2009). *Н.А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века*. (Автореф. дисс. докт. филол. наук). Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород.

Эпштейн, М.Н. (1990). *«Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа.

IMAGES OF THE ELEMENTS IN N.A. LVOV'S WORLD ARTISTIC PICTURE

Elena N. Borowska, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine)

e-mail: aleon.borowskaya2016@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-5

Key words: *poetry, image, natural elements, fire, water, air, earth, poetic picture of the world.*

The *purpose* of this article is to identify the individual originality of Lvov in the poetic understanding of the images of the elements. The purpose stipulates the usage of *methods* of both contextual (in the context of the scientific and aesthetic trends of the era) and immanent (addressed to the individual creative principles and features of Lvov's worldview) analysis of the author's poetic texts.

The article examines the artistic semantics of the images of the primary elements – fire, water, air and earth – in the poetry of N. Lvov. This problem is investigated both in relation to the dominant tendencies of the poetic embodiment of the elements in the literature of the 18th century, and with the installation to identify the individual originality of Lvov's imagery associated with the elements of fire,

water, earth and air. In the semantics and symbolism of natural elements, the dominant meanings are revealed, the frequency of the appearance in the poetic world of Lvov of representations of each of the primary elements is traced, the spectrum of its specific figurative incarnations is outlined.

In particular, it was established that the element of air differs in Lvov mainly in allegorical semantics associated with the erotic sphere. In rare but expressive cases, the wind is endowed with the meaning of threat and destruction, and can also symbolize the dynamic forces of history, the fickleness of fate, the power of chaos and chance, which corresponds to the perception of the world at the end of the 18th century as a transitional cultural era characterized by an exacerbation of the feeling of instability and the rapidity of change. The semantics of fire in Lvov receives a noticeably individual sound where it is included in the number of characteristics of the Russian national character: Lvov emphasizes in it not the Nordic component, namely ardor, fervor and seething energy. In general, the specificity of the semantics of fire in Lvov is due to the fact that among the traditional connotations of this element the poet chooses mainly positively colored ones – fire almost never appears in L'vov in its catastrophic, destructive hypostasis, with the exception of the poem "On a coal fire". The specificity of the figurative representations of the elements of the earth in L'vov differs in that in them the allegorical and literal plans coexist on equal terms, complement and reinforce each other, in general, forming the image of the earth as the embodiment of archaic, primordial power, the element in which beginnings and births are rooted, and death (mother's womb and grave). The element of water is presented most modestly in the poetic world of Lvov (mainly in the form of a stream or pack as elements of an idyllic landscape). Water gets a brighter semantic coloring in those paintings where the poet depicts different, primarily opposite, elements in their interaction. At the same time, Lvov uses the oxymoronic combination of water and fire most often and variedly. Meeting in contexts of different genres and styles, this figurative unity is also filled with different meanings – from erotic to patriotic. As for the degree of individualization of this figurative opposition, in Lvov's poetry it also ranges from absolute traditionalism (in "Idyll") to completely author's semantics (for example, in the poem "Fever").

As a result, it was concluded that the images of the primary elements in Lvov, coinciding in a number of characteristics with the tendencies of the era (allegorism, playing with contrasts), in their semantics demonstrate not only tradition, but also individual content. In particular, as the analysis shows, Lvov tends to reduce the negative meanings of the images of the elements – including the eschatological meaning widespread in his time – and to emphasize the spectrum of meanings associated with harmonious, positive principles (love, creativity, vital energy, harmony of the world order). The originality of the poet's worldview is also reflected in the frequency ratio and combinations of the images of the elements in his poetry: fire is the most frequent and semantically diverse element here, followed by the wind, which in general imparts lightness and dynamism to Lvov's poetic picture of the world, and the systematically repeated combination of fire and water (ice) acts as its basic opposition, which also reinforces dynamism as its leading characteristic.

The work was carried out on the basis of the original poetic works of Lvov, without involving its translated and dramatic corpus of texts.

References

- Abramzon, T.E. (2007). *Poeticheskiye myfolohyy 18 veka: Lomonosov. Sumarokov. Kheraskov*. Diss. dokt. filol. nauk. [Poetic mythologies of the 18th century: Lomonosov. Sumarokov. Kheraskov. Doct. philol. sci. diss.]. Moscow, 620 p.
- Arbuzova, N.Yu. (2008). *Kalendarnaia lyryka poetov "sumarokovskoy shkoly"*, [Calendar lyrics of the poets of the "Sumarokov school"]. *Fylolohyya y chelovek* [Philology & Human], vol. 3, pp. 51-66.
- Borovskaia, Ye.N. (2018). *Obraz "baryny bol'shoj" v poezyy N.A. Lvova*. [The image of the "big lady" in N.A. Lvov's poetry]. *Yazyk y kul'tura* [Language and Culture], vol. 21, issue 5, pp. 53-58.
- Epstein, M.N. (1990). *"Pryroda, myr, tajnyk vselennoj...": Sistema pejzaznykh obrazov v russoj poezyy* ["Nature, the world, the secret of the universe ...": The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 303 p.
- Lvov, N.A. (1994). *Yzbrannye sochyneniya*. [Selected Works]. Keln, Vejmar, Vena & Saint Petersburg, Akropol Publ., 456 p.
- Myliugina, Ye.G. (2009). *N.A. Lvov. Khudozhestvennyj eksperiment v russoj kul'ture poslednej trety 18 veka*. Avtoref. diss. dokt. filol. nauk [An artistic experiment in Russian culture in the last third of the 18th century. Extended abstract of doct. philol. sci. diss.]. Veliky Novgorod. Available at: <https://www.dissertat.com/content/nalvov-khudozhestvennyi-eksperiment-v-russoi-kulture-poslednei-treti-xviii-veka/read> (Accessed 23.05. 2022).

Одержано 21.12.2021.

УДК 821.112

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-6

Н.А. КОВАЛЬОВА

доктор історичних наук,

професор кафедри філософії та українознавства

Українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпро)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ П. ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ. ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ»

Мета статті – визначення жанрових особливостей роману Патріка Зюскінда як постмодерністського твору. Завдання – з'ясувати художні складники, на підставі яких можна встановити жанрову приналежність аналізованого твору. У дослідженні використано елементи історико-літературного та культурно-історичного *методів* аналізу.

Підкреслено, що особливістю вказаного роману є його жанровий еkleктизм. Зауважено, що у творі актуалізовано фаустіанський образ людини / надлюдини – маргінальної і знедоленої, відкинутої суспільством, надзвичайно талановитої, але без будь-яких моральних цінностей. Твір складається з чотирьох частин, у яких відтворюються різні періоди життя і діяльності Жана-Батиста Гренуя. Кожна частина улягає в канони декількох жанрів, елементи яких доволі хаотично переплітаються, але загалом складають цілісну картину.

Установлено, що події роману прив'язано до подій XVIII ст., однак твір Зюскінда не є історичним романом у класичному розумінні цього жанру (сюжет не вибудовується навколо історичної події чи історичної постаті). Докладна характеристика соціально-побутових особливостей життя дитини, підлітка та учня майстра скеровує на соціально-побутовий роман, та життя героя і його вчинки навряд чи можна розглядати як типові. Звертаємо увагу на той факт, що за маркетинговим визначенням аналізований твір є «романтичним детективом». Проте головним героєм роману Зюскінда є злочинець, а не детектив, що дає нам підстави класифікувати аналізований твір саме як кримінальний / чорний роман. Попри те, що значну частину тексту відведено опису особливостей професії парфумера, аналізований твір усе ж складно охарактеризувати як власне виробничий, адже тема праці на благо суспільства не є його змістовною основою.

У романі наявні канон притчі, елементи філософського, виховного романів, конвенції крутійського жанру. Написані за різними жанровими канонами частини з'єднані мотивом фаустіанства як прагнення пізнання таємниць світу, месіанства, боговідступництва.

Ключові слова: П. Зюскінд, постмодернізм, роман, парфумер, жанр, детектив, горор, притча.

Уперше опублікований у 1985 р. видавництвом «Діоген» роман німецького письменника Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» здобув статус бестселера (твір перекладено на понад 50 мов, загальний тираж склав понад 20 мільйонів примірників; його екранізовано у 2006 р.) за дуже короткий час завдяки, з одного боку, удалому маркетинговому ходу – нетривіальному жанровому означенню роману як «романтичного детективу», та з іншого – своїм художнім особливостям, зокрема, поліжанровості й іронічності. Популярність зростала і на фоні шаленого інтересу до образу серійного вбивці, викликаного романами американського письменника Томаса Гарріса «Червоний дракон» (1981) та «Мовчання ягнят» (1988). Видавничий успіх, захопливі відгуки літературних критиків і читачів, включення твору до шкільної програми у Німеччині, принесли П. Зюскінду славу автора найбільш відомого й успішного німецькомовного роману ХХ ст. (з часів «На Західному фронті без змін» Еріха Ремарка). Ключем для розуміння популярності твору є вдале використання автором тенденцій постмодернізму.

Теоретичні аспекти постмодернізму в літературі, жанрові різновиди роману відрефлексовано у статтях Ніни Бернадської [Бернадська, 2015], Юлії Жук [Жук, 2018], Кирила Тарасенка і Тетяни Шадріної [Тарасенко, Шадріна, 2013]. Загальну характеристику жанрових особливостей роману П. Зюскінда запропонувала Людмила Бербенець, наголосивши на жанровому еkleктизмі твору, інших його жанрових особливостях, що скеровують на сприйняття роману як постмодерністського («подвійне кодування», багатошаровість роману тощо) [Бербенець, 2009, с. 28–30]. Крізь призму філософії Просвітництва відрефлексував роман П. Зюскінда відомий український літературознавець Борис Шалагінов. В аспекті нашого дослідження важливим є висновок науковця про те, що попри історичний антураж XVIII ст., образ Гренуя є продуктом другої половини ХХ ст., адже герой, по суті, працював над технологіями впливу на свідомість людини, що є визначальними саме для сучасного суспільства: «Завдання політика – вміло нав'язати цей вибір, приславши розум, та сформувати механізм задоволення, відключивши контроль з боку здорового глузду. Висловлюючись метафорично, створити такий «аромат», за яким людина слухняно піде у добровільне рабство» [Шалагінов, 2015, с. 224–225]. Незважаючи на увагу дослідників до роману П. Зюскінда, вважаємо доцільним більш поглиблено проаналізувати жанрову своєрідність твору.

Мета статті – визначення жанрових особливостей роману Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» як постмодерністського твору. Ставимо перед собою завдання з'ясувати художні складники, на підставі яких можна встановити жанрову приналежність аналізованого твору. У дослідженні використано елементи історико-літературного та культурно-історичного методів аналізу.

Перші згадки поняття «постмодерн» стосуються 1917 р. У праці німецького філософа і письменника Рудольфа Панвіца «Криза європейської культури» («*Die Krisis der europäischen Kultur*») йдеться про «постмодерну людину», яка постала в умовах кризи європейської культури і є породженням епохи нігілізму: «атлетично загартована, націоналістично свідомо, військово вихована, релігійно збуджена постмодерна людина – це інкрустований молюск, справедливе середовище декадентів і варварів, які вплили з родового виру великого занепаду радикальної революції європейського нігілізму» [Pannwitz, 1917, S. 64]. Появу постмодерної людини Панвіц пов'язував з ідеєю надлюдини Ф. Ніцше. Погоджуємося з Б. Шалагіновим у тому, що образ Гренуя маркував актуалізацію у Європі наприкінці ХХ ст. ніцшеанської концепції «надлюдини», але у новому трактуванні [Шалагінов, 2015, с. 228]. Образ маргінального, потворного, знедоленого, відкинутого суспільством головного героя з надзвичайними здібностями і злочинними діями став виразною ознакою постмодерністських творів.

Становлення постмодернізму як окремого напрямку в літературі й мистецтві припало на 1970–1980-ті рр. У 1971 р. американський літературознавець і письменник Іхаб Хассан у праці «Розчленування Орфея: на шляху до постмодерної літератури» («*The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*») уперше застосував термін «постмодернізм» щодо літератури [Жук, 2018, с. 217]. Він згадав міф про Орфея, якого розірвали на шматки менади, і на цій підставі окреслив основну властивість нового мистецтва кінця ХХ ст. – відсутність цілісності, розірваність смислових структур. І. Хассан започаткував розрізнення постмодернізму і модернізму як мистецьких явищ та ініціював процес конкретизації змісту поняття «постмодернізм», виокремивши ознаки цього явища і запропонувавши потрібну для дискусії термінологію. До нього ніхто не називав рис та особливостей постмодернізму.

Нині постмодерністська художня література є світовим феноменом, своєрідною епохою в літературі та культурі загалом. На формування естетичних критеріїв у постмодерністських творах впливають шоу-бізнес, засоби масової інформації, споживацьке ставлення до мистецтва. До понятійного апарату постмодернізму увійшли терміни «інтертекстуальність», «подвійний код», «пастиш» тощо. Особливістю постмодернізму є порушення жанрово-стильової чистоти письменства, зокрема «колаж, свідомо компіляція, стилізація, самоіронія, пастиш, <...> суміш високого та низького стилів, різних жанрів» [Ковалів, 2007, т. 2, с. 253–256; Жук, 2018, с. 216]. Юлія Жук трактує постмодернізм як особливий стиль мислення в літературі другої половини ХХ ст. Вона наголошує на розмиванні меж між масовим та елітарним мистецтвом і, відповідно, «подвійній референції» постмодерністського твору

(для кількох категорій читачів). Прочитання постмодерністського твору як підготовленими, так і непідготовленими читачами забезпечувала його багатожанровість. Іншою особливістю постмодерністської літератури є реанімування старих літературних форм, жанрів і видів літератури, навмисне допущення плагіату, кітч, помилкових цитат, комбінування елементів різних жанрів [Жук, 2018, с. 220–222]. Як зауважила Ніна Бернадська, жанр став полем експериментів для постмодерністських творів: відбувається відштовхування від традиції й одночасне її використання. Постмодернізм на жанровому рівні проявляється в «інтержанровості» – використанні жанрових кліше минулих епох, їхньому поєднанні, модифікації, нав'язуванні читачеві думки про «безжанровість» твору [Бернадська, 2015, с. 77–78].

Науковці сходяться на тому, що художні можливості постмодернізму найбільш яскраво оприявнилися саме в жанрі роману. У своєму дослідженні спиратимемося на енциклопедичне визначення роману, де останній трактується як «великий за обсягом епічний твір, метанаратив, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість <...>, ускладнений хронотоп, поліфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу» [Ковалів, 2007, т. 2, с. 342–343]. При цьому беремо до уваги те, що як літературознавча категорія роман і нині не піддається однозначному дефініюванню, відповідно побутують різні підходи до класифікації його жанрових різновидів. Так, за тематичною ознакою традиційно виокремлюються такі його жанрові варіанти: соціальний, соціально-побутовий, родинно-побутовий, історичний, воєнний, філософський, інтелектуальний, психологічний, сентиментальний, сатиричний, пригодницький, детективний, документальний, автобіографічний, біографічний, жіночий, науково-фантастичний, еротичний, мариністичний, урбаністичний, утопійний, антиутопійний, виробничий тощо [Ковалів, 2007, т. 2, с. 343]; соціально-філософський, соціально-психологічний, історіографічний романи, роман-сповідь, роман-попередження [Тарасенко, Шадріна, 2013, с. 22].

Основні романні модифікації в зарубіжній літературі постмодернізму зібрали та проаналізували Кирило Тарасенко і Тетяна Шадріна. Вони констатували відсутність певних канонів у створенні модерністського роману і визначили дві його ознаки: епічний характер (оповідальність, розгортання подій у площині «людина – світ»); наявність романного конфлікту «людина – навколишній світ» [Тарасенко, Шадріна, 2013, с. 16, 18–19]. Дослідники літератури постмодернізму виокремлюють також псевдожанрові різновиди роману, зокрема, «псевдоісторичний», «псевдодетективний» [Тарасенко, Шадріна, 2013, с. 23]. Трамбування таких жанрових особливостей передбачає фактичну відсутність у постмодерністському історичному романі історії, мирне співіснування різних історій, версій, інтерпретацій тощо; наявність у псевдодетективному романі окремих елементів, притаманних цьому жанру, або ледь окресленої детективної лінії сюжету.

Особливістю роману Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» як першого постмодерністського твору є його жанровий еkleктизм. На думку Людмили Бербенець, цей текст – складний пастиш з низкою мотивів, уривків, алюзій, узятих з різноманітних джерел і творів [Бербенець, 2009, с. 28]. Дослідниця узагальнила наявні в літературознавстві підходи до жанрової характеристики роману Зюскінда, виокремивши елементи детективного / псевдодетективного, філософського романів (з аспектами історичного, соціального романів, інтелектуального антироману), романтичної казки, барокового, фантастичного романів, роману-виховання, притчі (тератологічної, абсурдистської). Привабливим для масового читача вона вважає детективний жанр («специфічний детективний роман»). Рецепція роману на інтелектуальному рівні означає демонстрацію різноманітних аспектів функціонування запахів у культурі та суспільстві [Бербенець, 2009, с. 28, 30–31]. Такі висновки, на нашу думку, потребують уточнення і нового трактування жанрової специфіки роману Патріка Зюскінда.

Роман Зюскінда складається з чотирьох частин, у яких розкриваються різні періоди життя і професійної діяльності Жана-Батиста Гренуя: перша частина присвячена його дитинству та навчанню ремеслу (у чинбаря і парфумера), друга – саморефлексії у печері в Оверні й соціалізації в суспільстві за сприяння маркіза де ля Тайяд-Еспінасса, третя частина – кульмінація діяльності Гренуя як парфумера та злочинця у Грасі, четверта – повернен-

ня розчарованого у своїх ідеалах головного героя до Парижа та його смерть (остання частина найменша за обсягом). Сюжет роману не має чіткої ідейної лінії, окремі мотиви відтворюються в руслі різних жанрів, що доволі хаотично переплітаються, але загалом складають цілісну картину. Події роману прив'язано до подій XVIII ст., про що зазначено на початку твору. Історичне тло у романі представлено розлого: з одного боку, простежуються конкретні дати життя головного героя (17 липня 1738 року – 26 червня 1767 року) [Зюскінд, 2003, с. 5, 283–284], важливі віхи у його життєвому та професійному шляху, окремі історичні події та процеси. До останніх належать, наприклад, святкування у Парижі 1 вересня 1753 р. 38-ї річниці з нагоди вступу на престол Людовіка XV [Зюскінд, 2003, с. 43]; епізодичні і доволі туманні спогади парфумера Бальдіні про війну за іспанську спадщину (1701–1714 рр.), його навчання і мандри [Зюскінд, 2003, с. 114], міркування про вплив географічних відкриттів на життя європейського суспільства; Семирічна війна 1756–1763 рр. Британії проти Франції, втрата останньою багатьох колоніальних володінь [Зюскінд, 2003, с. 152], та з іншого – художньо описуються традиції цехового виробництва, соціально-станові характеристики суспільства, міське життя Європи цієї епохи. Усе ж твір Зюскінда не є історичним романом у класичному розумінні цього жанру (сюжет не вибудовується навколо історичної події чи історичної постаті), тому літературознавці небезпідставно трактують роман як псевдоісторичний.

У першій частині роману докладно описано соціальні інституції, пов'язані з вихованням дітей, позбавлених батьківської опіки, зокрема перебування немовляти в монастирі Сен-Мері, життя малюка у приватному притулку мадам Гайяр, тяжку працю дитини (з восьмирічного віку) і підлітка у чинбаря, здобуття молодим чоловіком професії парфумера. Байстрюк не мав шансів для повноцінної інтеграції до цехового суспільства, зокрема, щоб стати учнем майстра цехові статuti вимагали бездоганного походження (бути народженим у шлюбі), певного соціального статусу родини й укладання угоди з майстром про навчання (чого не було у героя Зюскінда). Він став учнем майстра-парфумера Джузеппе Бальдіні завдяки своїм природним здібностям, таланту, і наполегливості. Тяжкою трирічною працею Гренуй здобув статус підмайстра, що забезпечило йому можливість подальшого навчання і відносно прийнятної існування в суспільстві. Цехові статuti гарантували соціальні права учнів: платню, харч та забезпечення житлом з боку роботодавця (майстра). Але як Бальдіні, так і вдова Арнульфї всіляко намагалися зекономити на оплаті праці Гренуя, свідомо порушуючи цеховий статut [Зюскінд, 2003, с. 128, 197]. Докладна художня характеристика життя дитини, підлітка та учня майстра скеровує на соціально-побутовий роман, однак життя героя і його вчинки навряд чи можна розглядати як типові.

Найвиразніше, на нашу думку, сюжет твору Зюскінда розгортається в жанровому каноні кримінального роману. 1 вересня 1753 р. під час свята з нагоди 38-річниці вступу на престол короля Франції п'ятнадцятирічний головний герой вбиває свою першу жертву – 13–14 річну рудоволосу дівчинку з вулиці де Маре. Природний запах тіла юнки конкретизував у свідомості хлопця мету життя – стати найвизначнішим парфумером усіх часів. Люди знайшли труп, зчинився лемент, охорона розпочала пошуки вбивці, але про результати цих заходів не повідомляється [Зюскінд, 2003, с. 47–51]. Наступні дванадцять років Гренуй жив спогадами про аромат цієї дівчинки, але не планував нові вбивства.

Звертаємо увагу на той факт, що за маркетинговим визначенням аналізований твір є «романтичним детективом» (саме так зазначено на обкладинці роману Зюскінда як відгук з німецького таблоїду «Abendzeitung» (Мюнхен), орієнтованого на інтелігентні кола читачів [Зюскінд, 2021, с. 314]). Однак виходимо з того, що згідно з каноном детективу, головним героєм детективу є сищик, який розплутує злочин і знаходить убивцю. Та в романі Зюскінда головним героєм є злочинець, «який не розплутував убивства, а навпаки чинив їх» [Кулакевич, 2020, с. 228]. Ображений суспільством він намагається завоювати любов і прихильність людей через убивства, у той же час сищик у творі не представлений навіть формально. Усе це дає нам підстави говорити про аналізований твір саме як про кримінальний / чорний роман, можливо і романтичний. На кримінальний / чорний роман скеровують і щедро використані готичні елементи (топос кладовища, на якому герой народився й помер, герой проживає у похмурих місцях, так чи інакше пов'язаних зі смертю, мотив неодноразового перебування героя на межі смерті (мати хлопчика розраховувала, що він народився мертвим,

Його мало не придушили подушкою дітки у притулку, він мало не помер, розчарувавшись у способі дистильовання, міг би загинути, якщо залишився в домі Бальдіні тощо).

У романі докладно описано особливості цехового ремесла («кухня» парфумерного цеху у Парижі та Грасі), життя учня та підмайстра, через що твір має виразний характер виробничого роману. Виробнича проблематика розкривається у першій і третій частинах роману. Життя паризьких парфумерів схарактеризовано на прикладі представників двох поколінь косметичного ремесла. Старше покоління майстрів – старанні ремісники, які пройшли тривале навчання, щоб бути фармацевтом, аптекарем, алхіміком, торговцем, гуманістом, садівником, вони вміли дистильовати квіти. Молодше покоління парфумерів не мало такої ґрунтовної освіти, але створювало конкуренцію старшим майстрам завдяки більшій комерційній активності, розвитку технологій косметичного виробництва, зокрема методиці розчинення ароматичних речовин у винному спирті [Зюскінд, 2003, с. 63–64]. На особистісному рівні ця конкуренція презентована в романі діяльністю Джузеппе Бальдіні та Антуана Пелісьє. Джузеппе Бальдіні – парфумер у третьому поколінні, власник крамниці і майстерні у найприбутковішому місці Парижа – пропонував тисячі виробів класичної косметики, всілякі приправи й інші ароматичні речі, проте ледве зводив кінці з кінцями через, на його думку, творчу кризу та внутрішню нереалізованість у свої понад шістьдесят років. Його конкурент – 35-річний невгамовний винахідник-«вискочка» Антуан Пелісьє, набагато заможніший, бо щосезону виготовляв новий аромат [Зюскінд, 2003, с. 61–65; Süskind, 1985, S. 65–69]. Він не мав класичної освіти парфумера, був цідильником оцту і потрапив у професію завдяки доступу до спиртових виробів. Свої парфуми Пелісьє створював шляхом розчинення ароматичних речовин у винному спирті, komponуючи різні аромати на свій розсуд або ж на запити споживачів (найбільше заздросів у конкурентів викликав парфум «Амур та Психея»). За оцінками заздрисних конкурентів, Пелісьє не мав «скромності й почуття цехової субординації» і водночас був «холодним, як лід, комерсантом», «талановитим монстром» [Зюскінд, 2003, с. 64, 70, 72].

У романі зауважено, що руйнування старих цехових традицій у середині XVIII ст., зокрема, усунення обмежень щодо конкуренції позбавляло звичної соціальної стабільності власників виробництв. Рушієм багатьох учинків Бальдіні було прагнення уникнути зубожіння і злиденної старості, перед загрозою яких він опинився напередодні приходу до його крамниці геніального підлітка. Зустріч Бальдіні і Гренуя стала щасливим шансом для кожного з них: Гренуй розгадав рецепт «Амура та Психеї» і створив новий парфум для Бальдіні, а той викупив підлітка у чинбара та взяв учнем у свою майстерню. Нещадно експлуатуючи свого учня (Гренуй розробив 600 формул), жадібний стариган заснував мануфактуру, став придворним парфумером, отримав королівський привілей, продавав свою продукцію у Палермо, Копенгагені, Константинополі, Лондоні, Варшаві. Здобувши у сімдесятирічному віці статус найвизначнішого парфумера Європи і найбагатшого буржуа Парижа, він нарешті погодився відпустити 18-річного Гренуя – це був травень 1756 року [Зюскінд, 2003, с. 125–127]. Гаруючи на Бальдіні, хлопець зміг реалізувати свою мрію – опанувати секрети парфумерного ремесла і здобути статус підмайстра, що забезпечувало «якусь подобу буржуазного існування» [Зюскінд, 2003, с. 109–110]. Попри те, що значну частину тексту відведено опису особливостей професії парфумера (згідно із сюжетом, герой опановував різні способи отримання і зберігання ароматичних речовин, вчився виготовляти різні парфумерні, туалетні і косметичні засоби, суміші чаю і приправ, лікерів і маринадів тощо), роман Зюскінда все ж складно охарактеризувати як власне виробничий, адже тема праці на благо суспільства не є його змістовною основою, а образ героя як геніального парфумера-вбивці далекий від позитивного образу людини праці, жанровизначального для виробничого роману.

Стрижнем роману Зюскінда є складні філософські проблеми [Давиденко, Стрельчук, Гринчак, 2011, с. 297, 300]. Світоглядна картина та система морально-етичних цінностей імпліцитно і в доволі іронічному контексті презентується через згадки про відомих наукових діячів та філософів епохи Просвітництва (Паскаль, Дідро, д'Аламбер, Вольтер, Руссо), що так чи інакше відсилають до наукової картини світу, критики церкви, атеїзму, вільнодумства («власного підлого неспокою») [Зюскінд, 2003, с. 66–67]. Філософське осмислення таких важливих життєвих проблем, як конкуренція, секрети ремесла, морально-етичні цінності, якими слід керуватися у вчинках, розгорнено у формі міркувань Бальдіні, який

мріяв повернути давні цехові правила, які унеможлиблювали конкуренцію, але в умовах Нового часу втратили свій вплив. Бездарний Бальдіні вважав причинами своїх невдач зміни у житті суспільства (великі географічні відкриття, освоєння нових територій, руйнацію звичної картини світу унаслідок нових досягнень науки та техніки, і навіть читання жінками книг, відвідування священниками кав'ярень, падіння авторитету церкви, монархії і самого короля). Спроби скопіювати, а по суті, вкрати парфуми Пелісьє і продати їх під власним іменем, Бальдіні оправдовував / обґрунтовував потребою уникнути розорення і банкрутства, а також прагненням удосконалити парфуми конкурента і довести свою перевагу над «вискочном» у парфумерному ремеслі. Порухення ремісничої добросовісності й нещадне експлуатування талановитого учня Бальдіні теж пояснював як своє право на своєрідну винагороду за приниження з боку конкурентів. У романі неодноразово наголошено на необов'язковості Бальдіні і його споживацькому ставленні до Бога – жадібний стариган тричі збирався поставити свічку у Нотр-Дамі й помолитися, але так і не зробив цього [Зюскінд, 2003, с. 78, 101, 121, 130]. Гренуй же взагалі не думав про Бога і не потребував його допомоги. Аналізуючи образ головного героя, Б. Шалагінов зауважив згадування в тексті ідей І. Канта (психічний механізм для життєвого існування людини, небажаної у цьому світі) та Ф. Ніцше (воля для життєвої боротьби) [Шалагінов, 2015, с. 223].

Духовне переродження Гренуя, що відбувається у другій частині роману, презентовано відповідно до канонів притчі. У травні 1756 р. 18-річний герой з грамотою підмайстра вирушив на південь Франції для навчання у столиці парфумерів – місті Грасі. Та провівши кілька місяців у дорозі, він позірно невмотивовано ізолюється у віддаленій штольні в горі Плондю-Канталь провінції Овернь, де проводить сім років (до кінця лютого 1763 р.). Він спав по двадцять годин на добу, насолоджувався чистим безтілесним запахом, рефлексував, пригадував й аналізував усі запахи у своєму житті – від найраніших і відразливих, до приємних ароматів. Перебування / сон героя в позі ембріона у штольні сприймається як його смерть і переродження, адже традиційно в мистецтві сон є варіантом смерті, а печера – символом жіночої утробы, з якої з'являється дитина. Час перебування – «сім років» – викликає алузії з сімома днями Божественного творення світу і, відповідно, імпліцитно маркує фаустіанські претензії головного героя на роль Творця. Канон притчі уможливлює художнє презентування духовних трансформацій головного героя, формування його аксіології.

У романі Зюскінда простежуються елементи виховного роману: за сім років печерного існування Гренуй перетворився на «лісове чудисько». Його соціалізацію зайнявся маркіз де ля Тайяд-Еспінасс (ленний володар міста П'єрфор та член парламенту в Тулузі) у рамках популяризації своєї теорії летального земляного флюїда (жахливого впливу тлінного газу на тіло людини), демонструючи цілковите «одужання» свого пацієнта завдяки вентиляційній терапії та гарному харчуванню [Зюскінд, 2003, с. 163–166]. Таке легендарне перевтілення сприяло піднесенню популярності маркіза і розвитку пропагованого ним окультного вчення, що не занепало навіть після смерті засновника [Зюскінд, 2003, с. 187]. Та якщо брати до уваги інтенції Гренуя, який свідомо використав ситуацію з користю для себе (поліпшив свій зовнішній вигляд, приготував для себе аромат, завдяки якому люди стали помічати молодого чоловіка і ставитися до нього з прихильністю, навчився краще говорити і «майстерно брехати», здобув упевненість у товаристві [Зюскінд, 2003, с. 165–166, 172, 175, 183–184]) і «підгравав» маркізу, можемо говорити і про конвенції крутіського жанру, яскраво презентованого у світовій літературі хоч би й «Симпліцієм Симпліцисимусом» Гриммельсгаузена.

У третій частині роману знову легко виокремлюються елементи виробничого і кримінального роману, горору, притчі. Гренуй мав запах, гроші, вірив у власні сили і поспішав (не уникав міст, не шукав обхідних доріг). Він прибув у весняний Грас, що був столицею виробництва й торгівлі парфумерними товарами й ароматичними речовинами, «землею обітованою» для всіх парфумерів («Рим запахів»), обов'язковою практикою для всіх претендентів на статус майстра. Молодик улаштувався другим помічником до маленького парфумерного ательє вдови Арнульфї на околиці міста і там два роки працював за маленьку платню, скромний харч і вбогий притулок. Урешті він опановує метод анфлеражу, що уможливлює досягнення мети. У розділі докладно описано виробничі процеси у майстерні вдови Арнульфї, працю героя, який досконало вивчив технологію анфлеражу (мацерації) – отримання ароматичних олій з квітів за допомогою жиру, навчився застосовувати цей метод до

неживих речовин (каміння, металу, скла тощо); освоїв виробництво ароматичних концентратів. Опанувавши основи професії, Гренуй став «полювати» на запахи, експериментуючи з живими об'єктами (спершу це були мухи, щури, кошенята, цуценя). Поступово його експерименти поширилися на людей, але без завдання їм шкоди – парфумер збирав колективні людські запахи у корчмі та соборі, на простирадлах померлого від сухот чинбаря, платив німій жебрачці, щоб вона носила на тілі ганчірочки з жиром [Зюскінд, 2003, с. 211–215]. У міру вдосконалення професійних здібностей Гренуя твір набуває рис кримінального роману: образ головного героя увиразнюється рисами серійного маніяка, атмосфера жаху від вбивств у місті виформовується в дусі горору.

Нову жертву – Лору Ріші – Гренуй «винохав» у перший день свого перебування у Грасі, але не поспішав, аби дати аромату дівчини ще більше розквітнути, і в той же час самому вдосконалитися та розробити формулу ароматичної діадеми, де аромат рудої красуні буде «найкоштовнішим благородним каменем» [Зюскінд, 2003, с. 219–221]. Основою цієї ароматичної діадеми стали аромати тіл 24 незайманих дівчат, яких Гренуй вбив протягом літа 1765 р. в околицях Граса. Відповідно до канону кримінального роману, у тексті докладно описано техніку вбивства – знерухомивши жертву ударом по потилиці, божевільний геній відрізав її волосся і забирав одяг. При цьому його ніхто не бачив (навіть якщо і бачив!), спроби знайти злочинця були невдалими і через брак доказів розслідування припинялися. Убивця здавався зловинним безтілесним духом, наводючи майже містичний страх на містян [Зюскінд, 2003, с. 221–225].

Наміри злочинця змогла розгадати лише одна людина – батько 16-річної красуні. Ще молодий удівець Антуан Ріші – другий консул і найзаможніший буржуа в окрузі – одного березневого дня раптом відчув загрозу для своєї доньки і зробив спробу її порятувати – вивести з міста і заховати на деякий час у монастирі, а далі одружити її. Реалізувати свій задум Ріші не встиг – убивця «взяв слід» і здійснив свою мрію, здобувши 25-ту, «найсмачнішу й найважливішу есенцію» у селі Напуль [Зюскінд, 2003, с. 239, 243–251]. Та цього разу очільники міста, округи та провінції не піддалися масовому психозу й організували кваліфікований розшук убивці, який дав свої результати: знайшлися свідки і справжнього злочинця було заарештовано, докази злочинів вилучено в халупі Гренуя. Останній зізнається у скоєних злочинах, але не може пояснити їхніх мотивів.

Опис страти, яка несподівано трансформується у колективну оргію [Зюскінд, 2003, с. 263–278], представлено в дусі роману абсурду. У творі наголошено, що для мешканців міста страта серійного убивці асоціювалася зі святом («день визволення»), тому й зібралася добрих десять тисяч людей, серед яких була шляхта міста й навколишніх сіл, представники міського самоврядування. Згідно з каноном притчі, під час страти відбувається диво: десять тисяч осіб одночасно повірили у невинність убивці і відчули до нього незбагненне почуття симпатії, ніжності, любові, навіть Антуан Ріші. Це обоження вбивці натовпом переростає в шалену хіть, що спричиняє «найбільшу вакханалію, яку бачив світ після другого сторіччя Різдва Христового». Поведінка людей під час оргії легко зчитується як результат застосування технології масового впливу: перебуваючи під дією аромату, Антуан Ріші запропонував вбивцеві своїй доньки стати його сином; муніципальна рада скасувала вирок, свідки зріклися показань; новим злочинцем було «призначено» майстра-парфумера Дрюо (відразу був страчений і похований) [Зюскінд, 2003, с. 275–280]. Із завершенням дії парфуму почуття сорому стало тим стимулом, що спонукав містян до швидкого забуття власної поведінки під час оргії і взагалі всього, що тоді відбулося.

Каноном жанрів горору та абсурдистської притчі відповідає четверта частина роману, в якій герой повертається до Парижа. Гренуй досяг своєї мети, але розчарувався у сенсі життя. Свою смерть він спланував за сценарієм масової оргії, але свідомо значно перевищив дозу парфуму (вилив на себе весь вміст пляшечки). Від надмірної любові до свого кумира тридцять маргіналів на Кладовищі невинних розірвали тіло Гренуя на частини і з'їли об'єкт свого обоження [Зюскінд, 2003, с. 284–286].

Отже, у романі Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» легко «вилущуються» елементи псевдоісторичного, кримінального, соціально-побутового, виробничого, філософського романів, роману-притчі, хорору. Написані за різними жанровими канонами частини імпліцитно з'ютовані мотивом фаустіанства як прагнення пізнання таємниць світу, месіанства, боговідступництва.

Список використаної літератури

- Бербенець, Л. (2009). Аромат як метафора тексту. *Слово і Час*, 11, 28-38.
- Бернадська, Н. (2015). Постмодернізм і «пам'ять жанру». *Слово і Час*, 7, 74-78.
- Давиденко, Г., Стрельчук, Г., Гринчак, Н. (2011). *Історія зарубіжної літератури ХХ століття*. Київ: Центр учбової літератури.
- Жук, Ю. (2018). Постмодернізм: теоретичні аспекти поняття. *Записки з романо-германської філології*, 2, 216-224. DOI: 10.18524/2307-4604.2018.2(41).151372.
- Зюскінд, П. (2021). *Парфюмер. Історія одного убийці*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Зюскінд, П. (2003). *Парфуми: Історія одного вбивці*. Харків: Фоліо.
- Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія* (Т. 2). Київ: Академія.
- Кулакевич, Л. (2020). *Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття*. (Дис. докт. філол. наук). Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.
- Тарасенко, К., Шадріна Т. (2013). Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія «Гуманітарні науки»*, 1, 16-25.
- Шалагінов, Б. (2015). Про аромат влади і аромат рабства. Роздуми до ювілею роману Патріка Зюскінда. *Всесвіт: Журнал іноземної літератури*, 1-2, 222-229.
- Rannwitz, R. (1917). *Die Krisis der europäischen Kultur*. Nürnberg: Verlag Hans Carl. Відновлено з <https://archive.org/details/diekrisisdereuro00pann/mode/1up?view=theater&q=postmodern>.
- Süskind, P. (1985). *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes Verlag AG.

GENRE FEATURES OF THE POSTMODERN NOVEL “PERFUME: THE STORY OF A MURDERER” BY P. SÜSKIND

Nataliia A. Kovalova, Ukrainian State University of Chemical Technology (Dnipro)

e-mail: boriss2002@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-6

Key words: P. Süskind, postmodernism, novel, perfumer, genre, detective, horror, parable.

The purpose of the article is to define the genre features of Patrick Süskind's novel as a postmodern work. The task is to determine the artistic components, which will serve as a basis for establishing the genre affiliation of the analyzed work. The study employs the elements of formal and cultural-historical methods of analysis.

It is emphasized that the peculiarity of this novel is its genre eclecticism. It is noted that the work actualizes the Faustian image of the human/superhuman, who is marginal and disadvantaged, rejected by society, extremely talented, but has no moral values. The work consists of four parts referring to different periods of life and the work of Jean-Baptiste Grenouille (childhood and learning the craft; self-reflection in the cave and return to people; the culmination of activities as a perfumer and criminal in Grasse; his death). Each part falls into the canons of several genres; while intertwined quite chaotically, the elements of genres form a holistic picture nonetheless.

It is established that the events of the novel are tied to the events of the 18th century; the historical background is outlined both through specific dates of the protagonist's life, important milestones in his life and career, tied to individual historical events and processes, and also through artistic descriptions of guild manufacturing, the social hierarchy of the society, urban life in Europe. However, Süskind's work cannot be considered a historical novel in the classical sense of the genre (the plot is not centered around a historical event or a historical figure), thus literary critics rightfully interpret the work as a pseudo-historical novel. Detailed descriptions of the specifics of the social and domestic life of a child, adolescent, and apprentice signify the social and domestic novel, however, the protagonist's life and his actions can hardly be considered typical. The plot of Süskind's work develops conforming to the genre canon of the crime novel. We draw your attention to the fact that, according to the marketing definition, the analyzed work is defined as “a romantic detective”. Yet in accordance with the detective genre canon, the protagonist must be a detective, who unravels the crime and finds the killer. In Süskind's novel, the main character is a criminal, and the detective is not even formally represented, which gives us a reason to classify the

analyzed work as a crime / noir novel. Gothic elements (the topos of the cemetery, the pervasive motif of death, the protagonist living in gloomy places, one way or another connected with death, etc.) also point to the genre of a crime novel. The novel describes in detail the features of the craftsmanship, and the life of the apprentice, and thus the text acquires a distinct quality of the occupational novel. Despite the fact that a significant part of the text is devoted to the description of the profession of a perfumer, the analyzed work is still difficult to label as an occupational novel, because it lacks the motif of work for the benefit of society, and the image of the main character being a genius perfumer-killer is far from the positive image of a worker, which is determining for a genre of occupational novel.

Philosophical motives are an integral part of Süskind's novel. The worldview and system of moral and ethical values are implicated and in a rather ironic context presented through references to famous scientists and philosophers of the Enlightenment, which in one way or another refer to the scientific picture of the world, criticism of the church, atheism, freethinking. The canon of the parable used in the second chapter enables the artistic presentation of the spiritual transformations of the main character and the formation of his axiology. As the hero stays in a cave, dreaming in the position of the embryo, it is perceived as his death and rebirth, the time spent in there ("seven years") is similar to the time of the Divine creation of the world and, respectively, implicitly marks the protagonist's Faustian claims to the role of Creator. In Süskind's novel, there are also elements of an educational novel, the conventions of the picaresque genre. The transformation of Grenouille's execution into a collective orgy is presented in the manner of the parable genre with elements of the absurd. The fourth part of the novel, in which Grenouille returns to Paris, corresponds to canons of the genres of horror and parable. Written in accordance with various genre canons, the parts are implicitly enraged by the motif of Faustianism as a desire to know the mysteries of the world, messianism, and apostasy.

References

- Berbenets, L. (2009). *Aromat iak metafora tekstu* [Aroma as a metaphor of the text]. *Slovo i Chas* [Word and Time], vol. 11, pp. 28-38.
- Bernadska, N. (2015). *Postmodernizm i "pamiat zhanru"* [Postmodernity and "memory of genre"]. *Slovo i Chas* [Word and Time], vol. 7, pp. 74-78.
- Davydenko, H., Strelchuk, H., Hrynchak, N. (2011). *Istoriia zarubizhnoi literatury dvadtsiatoho stolittia* [History of foreign literature of the twentieth century]. Kyiv, Tsentri uchbovoi literatury Publ., 488 p..
- Kovaliv, Y. (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary Encyclopedia]. Kyiv, Akademiya Publ., vol. 2, 624 p.
- Kulakevych, L. (2020). *Zhanrovi stratehii ukrains'koi avantiurno-pryhodnyts'koi prozy pershoi tretyny dvadtsiatoho stolittia*. Dys. dokt. filol. nauk [Genre strategies of Ukrainian adventure prose of the first third of the 20th century. Doct. Philol. sci. diss.]. Kyiv, 428 p.
- Pannwitz, R. (1917). *Die Krisis der europäischen Kultur* [The Crisis of European Culture]. Nürnberg, Verlag Hans Carl, 280 p. Available at: <https://archive.org/details/diekrisisdereuro00pann/mode/1up?view=theater&q=postmodern> (Accessed 17 May 2022).
- Shalahinov, B. (2015). *Pro aromat vldy i aromat rabstva. Rozdumy do iuvileiu romanu Patrika Ziuskinda* [On the aroma of power and the aroma of slavery. Reflections on the anniversary of Patrick Süskind's novel]. *Vsesvit: Zhurnal inozemnoi literatury* [Vsesvit: Review of World Literature], vol. 1-2, pp. 222-229.
- Süskind, P. (1985). *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders* [Perfume: The Story of a Murderer]. Zürich, Diogenes Verlag AG, 306 p.
- Tarassenko, K., Shadrina T. (2013). *Modyfikatsii romannoho zhanru v literaturi postmodernizmu* [Modifications of the novel in the literature of Postmodernism]. *Derzhava ta rehiony. Seriia "Humanitarni nauky"* [State and Regions. Series: Humanitarian Sciences], vol. 1, pp. 16-25.
- Zhuk, Y. (2018). *Postmodernizm: teoretychni aspekty poniattia* [Postmodernism: theoretical aspects of the concept]. *Zapysky z romano-hermanskoj filolohii* [Writings in Romance-Germanic Philology], vol. 2, pp. 216-224. DOI: 10.18524/2307-4604.2018.2(41).151372.
- Ziuskind, P. (2003). *Parfymy: Istoriia odnogo vbyvtsi* [Perfume: The Story of a Murderer]. Kharkiv, Folio Publ., 287 p.
- Ziuskind, P. (2021). *Parfjumer. Istoriia odnogo ubijcy* [Perfume: The Story of a Murderer]. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 320 p.

Одержано 26.01.2022.

УДК 821.161.1
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-7

О.А. КОРНИЕНКО

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой мировой литературы и теории литературы
Национального педагогического университета
им. М.П. Драгоманова (г. Киев)*

РЕЛЯТИВНОСТЬ УНИВЕРСУМА И МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА «ЗЕМНОГО МИРА» В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Метою роботи є осмислення релятивності універсуму в індивідуально-авторському міфі М. Булгакова на основі аналізу міфопоетичної парадигми «земного світу» у романі «Майстер і Маргарита» в сполученні з аксіологічною інтенцією письменника. Для досягнення мети залучені герменевтичний, поетологічний та міфопоетичний методи дослідження.

У картині світу, що створюється М. Булгаковим, базовою семантико-структурною основою онтологічної моделі виступає уявлення про релятивність універсуму, що проявляється в осмисленні законів буття і людської екзистенції. Охоплюючи гносеологічну і сутнісну сфери буття, релятивність виявляється у відносності різних констант (уявлення про добро і зло, осмислення яких має на увазі характер антиномічних взаємо- і спів-відносин).

Актуалізується одна з фундаментальних філософських проблем – Істини і її адекватного сприйняття (персонажі виявляють свою причетність або непричетність до «вічних істин»). Декларовані персонажами Москви 1930-х рр. «істини» на перевірку виявляються не істиною, знання – незнанням і т. п., що на сюжетно-образному рівні розвінчується витівками Воланда і його свити.

Відповідно до уявлення про релятивність буття допустимим виявляється існування п'ятого виміру, можливими – трансформації просторових параметрів, миттєві зміни топосного перебування персонажів, тимчасові зрушення тощо.

У художньому світі Булгакова поліструктура міфопоетичної символіки простежується у зображенні земного світу в його кореляції з солярною і лунарною образністю і їх похідних (сонячний і місячний промінь, закат, світанок і т. д.). Особливо значущими є реакції персонажів на ті чи інші астральні об'єкти, а також якісні зміни астральних об'єктів, що реагують на вчинки людей, ширше – на стан світу, співвідношення в ньому добра і зла, нехтування істини і т. п.

Розгляд поліваріантної семантики у зв'язку з функціональними особливостями образів-символів і символічних деталей виявляє домінування комплексу характерологічних і сюжетно-композиційних (кодових) функцій, що виконуються, випереджаючи наступні події в романі.

У статті запропоновані спостереження над образами-символами і символічними деталями, що залишилися поза увагою дослідників.

Зроблений аналіз текстового матеріалу дав підстави для запропонованого в роботі коригування не тільки окремих інтерпретаційних положень, що існують в сучасному булгакознавстві, але і для уточнення етико-філософських векторів авторської інтенціональності, завдяки якій демонічне зло виявляється менш небезпечним, ніж те, що творить людська когорта «дрібних бісів» (лінія Москви 1930-х рр.) і люди, наділені владою (Пілат і ін.). Остання (влада) усвідомлюється автором «Майстра і Маргарити» як особлива форма насильства над людьми. Індивідуально-авторський міф Булгакова антропоцентричний, бо милосердя і добро, на думку письменника, є сферою людини (цьому підпорядковане і переосмислення християнської традиції, посилення в образі Іешуа людської еманациї; милосердя в романі проявляють Маргарита, майстер). Письменник вибудовує духовну вертикаль, в якій ціннісну шкалу формують ідеї любові, внутрішньої свободи, творчості, що є для Булгакова неминущими, вічними цінностями.

Міфопоетична символіка як емна форма полілогу з константами людського одухотвореного буття у 30-ті рр. ХХ ст. актуалізує внутрішньо опозиційний авторський діалог із сучасністю та її деформаціями, виступає продуктивним способом вираження художньої свідомості письменника.

Ключові слова: міфопоетична символіка, образ-символ, індивідуально-авторський міф про світ, релятивність універсуму, багатомірність і дифузія світів, солярна і лунарна символіка.

Творчество М.А. Булгакова исследовано современным литературоведением достаточно подробно. При этом сама природа булгаковского текста продуцирует появление новых работ, что, бесспорно, подтверждает как вневременную ценность созданных писателем произведений, так и актуальность посвященных его творчеству научных изысканий.

Доминирующим вектором современной булгаковедческой науки, касающейся мифопоэтической системы координат, выступает анализ авторского переосмысления традиционного материала мировой культуры в полифонической структуре произведений писателя, что наиболее ярко выражено в «закатном» романе (здесь и поиск литературных, философских источников, и осмысление проблемы интертекстуальности, специфики пространства и времени, системы мотивов и т.д.) [Алексеева, 2004; Элза, 1989; Вайскопф, Толстая, 1994; Гаспаров 1989; Зеркалов, 2006; Казаркин, 1979; Кулюс, 1998; Соколов, 2000; Харченко, Григоренко, 2013; Чудакова, 1979 и др.].

По справедливому замечанию А.З. Вулиса, «нужны беспредельные познания, чтобы раскрыть связи романа, который – умышленно и неумышленно – порождает множество ассоциаций...» [Вулис, 1991, с. 59], а также интерпретаций (см., например: [Барков, 2020]). В многочисленных работах булгаковедов зачастую отражены прямо противоположные мнения по поводу философских и эстетических взглядов автора, расходятся взгляды и в оценке смыслового содержания и функций персонажей. Эта ситуация, вне сомнения, обусловлена самой спецификой романа. Обширное использование символики, апелляция к широкому мифологическому, историческому, литературному контексту, синтез различных литературных традиций и культурных схем отчасти обуславливают возможность появления различных интерпретаций и принципиальную незавершенность исследовательского поиска в данном направлении.

Основным положением, ставшим традиционным в научной литературе о Булгакове, является мысль о дуализме, двойственности художественного мира, пронизывающего все уровни поэтики. По мнению И.З. Белобровцевой, «семантизация дуализма, наличие двойственности в любой описанной в романе ситуации, в любой фабульной линии, в любой расстановке героев» [Белобровцева, 1997, с. 146–147] выступает одним из ведущих принципов организации булгаковского текста, постулирующем активное игровое начало: «игра утверждается как одно из важнейших понятий аксиологии М. Булгакова» [там же, с. 96]. И все же активность игрового начала не исчерпывает своеобразие мира писателя и в полной мере не раскрывает базисную структуру морально-философской концепции его произведений.

По распространенному мнению ученых, принцип дуализма продуцирует сочетание двух реальностей (мифологически-вневременной и конкретно-исторической) и двух повествовательных пластов булгаковского текста: «сатирического (бытового) и символического (библейского или мифологического)» [Колядич, 2003, с. 139], однако корреляция данных пластов нередко схематично сужается исследователями до бытования в произведениях писателя организационного приема «текста в тексте», оставляя вне осмысления сопряженность булгаковского текста с развитием неомифологической романной стратегии ХХ в. с присущими ей тенденциями гетерогенности, полигенетичности, метакультурности и металитературности, усиливающих звучание скорее не диафонических, а полифонических структур, интенционально развивающих представления о многомирии, релятивности сущего, образующих (и в плане выражения, и в плане содержания) соотношение изображаемого с мифом.

В осмыслении мифопоэтического пласта булгаковского наследия, несмотря на векторную разнонаправленность научного поиска, многообразие подходов и аспектов, исходным объединяющим центром, не вызывающим сомнений, является сам факт креации ми-

фологизированной текстовой действительности, в связи с чем ученые небезосновательно обнаруживают в «Мастере и Маргарите» черты романа-мифа, таким образом, творчество писателя предстает закономерно вписанным в неомифологическую стратегию литературы XX в.

Современное состояние булгаковедческой науки позволило вплотную приблизиться к рассмотрению следующей, назревшей задачи изучения функционирования мифологического модуса, его структуры и семантики в создании индивидуально-авторской художественной модели универсума в непосредственном соотношении с аксиологической системой осмысления бытия. Таким образом, целью работы является осмысление релятивности универсума в индивидуально-авторском мифе М. Булгакова на основе анализа мифопоэтической парадигмы «земного мира» в романе «Мастер и Маргарита» в сопряжении с аксиологической интенцией писателя. Для достижения цели привлечены герменевтический, поэтологический, мифопоэтический методы исследования.

Спецификой булгаковского текста видится повышенная семиотичность, насыщенность «знаками» культуры. Произведения писателя обнаруживают яркий феномен поликультурного синтеза, где переосмысление автором полигенетичного материала культурной традиции отчасти структурирует разветвленную систему интертекстуальных, метатекстуальных, гипертекстуальных и архитектуральных связей. (Пользуясь классификационной схемой Ж. Женетта [Genette, 1982], напомним, что для интертекстуальности характерно «соприсутствие» в одном тексте других текстов, метатекстуальность подразумевает комментирующую, нередко критическую, ссылку на свои претексты, гипертекстуальность фигурирует как осмеяние и пародирование одним текстом других текстов, архитектуральность подразумевает жанровую связь текстов. См. также о женеттовской классификационной системе взаимодействия текстов в статье И.П. Ильина [Ильин, 2004, с.165]).

Можно сказать, что благодаря творческому переосмыслению предшествующей традиции булгаковский текст выступает оригинальной «эхокамерой» (Р. Барт) культуры, создавая эффект «палимпсеста» (Ж. Женетт).

Рассматривая мифопоэтическую составляющую в функционировании поликультурных кодов, обратимся к идентификации имманентных мифологических парадигм, прослеживая их модификации и роль в создании индивидуально-авторского мифа о мире, опираясь на анализ текста наиболее мифоцентричного романа Булгакова «Мастер и Маргарита», что и является целью данной статьи. Объектом анализа послужит т. н. *земной мир*, представленный «московскими» и «ершалаимскими» главами в произведении.

Базовую семантико-структурную основу онтологической модели в романе конституирует представление о релятивности универсума, что проявляется в осмыслении законов бытия и человеческой экзистенции. Вспомним воландовский вопрос, заданный Берлиозу, претендующему на знание истины: «...ежели бога нет, ...то кто же управляет жизнью человека и всем вообще распорядком на земле?» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 105]. Вопрос задается во временной проекции вечности, что подтверждает реплика на полученный ответ: «...как же может управлять человек, если он ... лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу...» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 105]. Одновременно в реплике просматривается пародическое профанирование актуального идеологического мифа о планомерном поступательном движении истории, управляемой «всесилием человеческого разума».

Релятивность, охватывая и гносеологическую, и сущностную сферы бытия, обнаруживается в относительности различных констант. Например, в представлении о Добре и Зле, осмысление которых подразумевает характер антиномичных взаимо- и со-отношений: «... что бы делало... добро, если бы не существовало зла...» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 503] Актуализируется одна из фундаментальных философских проблем – Истины и ее адекватного восприятия (нередко персонажи обнаруживают свою причастность либо непричастность к «вечным истинам»). Заявленные в начале романа «истины» Берлиоза на проверку оказываются не истиной, знание – не знанием и т. п.

Релятивностью в булгаковском мире обладают Время, Пространство, экзистенция. Складывается оригинальная проекция *семантики возможных миров*, которая нацелена не на изображение состояния мира в будущем, а структурирует выражение сущностного

имманентного характера бытия вообще. При этом продуцируется модификационная схема *соприсутствия миров, причем границы между ними открыты и взаимопроницаемы: земной, реальный и «потусторонний», inferнальный, миры истории, современности и вечности и т. д.*

В соответствии с представлением о релятивности бытия допустимым оказывается существование пятого измерения [Булгаков, 2002, т. 5, с. 377], возможными – трансформации пространственных параметров (квартира № 50), мгновенные смены топосного пребывания («ялтинская» история Лиходеева), временные сдвиги и т.д. Нельзя не согласиться с мнением Е.Б. Скороспеловой, что для Булгакова особо характерно «...стремление к художественному пересозданию действительности, к созданию альтернативной реальности. Условный мир Булгакова рождается в результате синтеза фантастики мистико-философского характера с сатирическим заострением и мифом, что сообщает тексту особую стереоскопичность и многозначность» [Скороспелова, 2003, с. 232–233].

Многомирие и «диффузия» миров актуализирует художественную полиструктуру, которая обнаруживает многослойность сюжета, корреляцию хронотопов, полигенетизм и совмещение различных культурных кодов (в том числе мифопоэтических комплексов) в единое метакультурное целое.

Благодаря сближению «кризисных» исторических эпох, «переходных» культурных периодов: заката античности, начала христианской эры и тридцатых годов XX в. в России – в художественном мире романа усиливается традиционная для мировой литературы эсхатологическая модель концепирования реальности, сопряженная с апокалипсической ситуацией «кануна», маркирующей завершение одного цикла и начало другого. Циклическая модель движения истории пронизывается коллизией времени и вечности, репрезентируя мысль о единстве всемирной жизни человечества, в которой идет непрекращающаяся борьба добра и зла, проверка этико-философских ценностных ориентиров.

Безусловно, мы не претендуем на всеохватное рассмотрение мифопоэтических парадигм в тексте «Мастера и Маргариты». Учитывая такую характерную черту, как повышенную семиотичность булгаковского текста, основное внимание сосредоточим на поэтике символических элементов (образов-символов, символичности деталей и т. д.), которые, составляя глубинный каркас текстового единства, формируют «через каждое частное явление целостный образ мира» [Аверинцев, 2003, с. 976], причем, по замечанию М.А. Новиковой, делают это «гораздо надежней..., чем открытые авторские рассуждения, ...и чем более явные, однако и более поверхностные уровни организации...» [Новикова, Шама, 1996, с. 15]. В силу специфики самой сущности символа, а именно, принципиальной неисчерпаемости глубинных смысловых валентностей и перспектив, динамики символических сцеплений и переходов от смысла к смыслу, охват всех семантических потенций того или иного символа невозможен. Руководствуясь задачами исследования, обратим внимание на мифопоэтические компоненты семантики символов булгаковского текста, объединяя в своем анализе предметную, функциональную или контекстуальную классификации. Подобный ракурс изучения нацелен не только на выяснение «надындивидуального» пласта содержания символов, но и на определение его авторского, внутритекстового содержания и функционирования в сопряжении с философско-этической проблематикой романа, его аксиологической интенциональностью (в соответствии с концепцией М.М. Бахтина, эстетическая деятельность автора сопряжена с тем, что он (автор) находится «...на границе создаваемого им мира как активный творец его...» [Бахтин, 1994, с. 241], форма же «не есть чистое выражение героя и его жизни, но, выражая его, выражает и творческое отношение к нему автора...» [Бахтин, 1994, с. 159]).

Учеными достаточно полно осмыслена художественная специфика сатирического изображения мира Москвы 1930-х гг., обращение писателя к пародии, анекдоту, традициям карнавализации и народной смеховой культуры, продление традиций Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрин, А.В. Сухово-Кобылина, А.П. Чехова и др. Показана соотносительность московских и ершалаимских сцен, присутствующая в романе «рифмовка» эпизодов, обнаружены переклички «и на композиционном уровне, и на уровне хронотопа, и на уровне группировки персонажей, и на уровне деталей, а также на уровне мотивов...» [Скороспелова, 2003, с. 234]. Мы же обратимся к анализу интересующей нас мифопоэтической со-

ставляющей символического пласта, участвующего в изображении *земного мира*, сопрягая в самом исследовании московские и ершалаимские главы романа (что логически закономерно в контексте идейно-философской и художественной целостности рассматриваемого произведения).

Важнейшим структурным компонентом, моделирующим картину универсума в целом и в поэтике Булгакова сопряженным с комплексом идей *преходящее – вечное*, маркирующим состояние мира, соотношение в нем добра и зла, истины, справедливости и отступлений от непреходящих вечных ценностей, является символика природных объектов, в частности: астральная, вегетативная, зооморфная образность, а также образы природных стихий. Что касается последних, то следует отметить, что данная проблема нашла достаточно полное освещение в булгаковедческой науке (рассмотрена символика снега, вьюги, грозы, потопа и т. д. См., например, работы Е.А. Яблокова [Яблоков, 2001, с. 373–377], М.И. Бессоновой [Бессонова, 1995, 1996], Н. Молотаевой [Молотаева, 1992] и др.). Проанализированы некоторые образы-символы животных и растений в поэтике булгаковского романа [Яблоков 2001, с. 341–373; Корниенко, 2004], не обойдена вниманием и астральная образность, функционально значимая во всем творчестве писателя, обнаруживающая определенную эволюционную динамику. Если в первом романе писателя – «Белой гвардии» (1923–1924) основными «астральными классификаторами», на символическом уровне отражающими состояние земного мира, являются образы Марса и Венеры, идея вечности и высоких нравственных ценностей эксплицитно репрезентирована символикой звезд («Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» [Булгаков, 2002, т. 2, с. 372]), то доминирующими в «Мастере и Маргарите» выступают образы, соотнесенные с солярной и лунарной символикой. Данные образы, конечно же, привлекали внимание исследователей романа, однако, как представляется, многие интерпретационные положения нуждаются в уточнении и корректировке (к примеру, отнюдь не исчерпывающим видится осмысление света солнца как символа «физической, материальной стороны бытия», а луны и лунного света как символов Истины, предложенное в работах М.И. Бессоновой [Бессонова, 1995; 1996]. Не столь уж бесспорны и утверждения Е.А. Яблокова, что «...солнце в булгаковских произведениях 1930-х годов определенно вызывает негативные ассоциации» [Яблоков, 2001, с. 385], а в «Мастере и Маргарите» «положительное значение ...обретает свет не солнечный, а лунный» [Яблоков, 2001, с. 386] и т.д.) За пределами внимания остаются вариативность образов и динамика их художественного развития, а также полисеманτικότητα символов солнца и луны, что диктует необходимость их более пристального рассмотрения.

По самым приблизительным подсчетам, в «Мастере и Маргарите» солнце упомянуто свыше 70, луна – свыше 130 раз, тщательно разработаны вариативные образы заката, рассвета, полной луны, лунного луча, лунной дороги и т. д. Автор выверяет персонажей по отношению к данным объектам. Видится значимой, например, *реакция персонажей на солнце*: закрываются, прячутся от него или уверенно смотрят без боязни.

Исследование имплицитных значений образа солнца обнаруживает *семантическое ядро, соотнесенное с огнем и светом*.

В романе неоднократно встречается образ палящего, сжигающего Москву и Ершалаим светила: «...солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 97–98], «...солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим...» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 128]. В данном случае солнце-огонь предстает как разрушительное, испепеляющее начало, восходящее к древнейшему мифологическому представлению о силе и могуществе дневного светила: «...солнце является карателем всякого зла, ...нечистой силы, мрака... и нравственного зла – неправды и нечестия» [Афанасьев, 2002, т. 1, с. 78]. Ср. также в апокалипсической традиции: «...четвертый Ангел вылил чашу свою на солнце: и дано было ему жечь людей огнем» (Отк. 16: 8), огонь как сжигающая сила возмездия выступает и неотъемлемым атрибутом Ада (ср.: Пекло, Генна Огненная).

В «ершалаимских» главах солнце-огонь появляется в самых напряженных ситуациях: сцене вынесения приговора и казни. Солнце безжалостно сжигает жадную и ненасытную

беснующуюся толпу, упоенную жаждой насилия, превратившей сцену казни в зрелище, толпу, не способную на человеческое сочувствие и обуянную злом.

Солнце-огонь жжет и палит прокуратора Иудеи Понтия Пилата, утвердившего смертный приговор. По отношению к Пилату солнце-огонь присутствует во всех трех сценах, связанных с Иешуа. Причем на протяжении всей сюжетной линии прослеживается, что прокуратор постоянно прячется от солнечного света и его палящих лучей. Это подчеркнуто деталями интерьера: «...вошел в *крытую* колоннаду между двумя крыльями дворца», «*затемненная комната*», «*затененная от солнца темными шторами комната*» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 111, 134, 288, 435]. Стремление прокуратора укрыться от солнца намечено и деталями портрета: на голове капюшон, взгляд прищурен, рукой заслоняется от солнца. В сцене разговора с Иешуа Пилат, прикрываясь ладонью от солнечного луча, посылает арестанту намекающий взгляд – предложение сказать неправду ради спасения жизни. Здесь **солнце-свет** в своем символическом значении восходит к семантике **истины**, которая, по Иешуа, включает в себя идею добра (достаточно вспомнить утверждение Га-Ноцри: «злых людей нет на свете», есть несчастные люди [Булгаков, 2002, т. 5, с. 121]), неприятия насилия («...всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 124]) и критерий правды: «Правду говорить легко и приятно» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 124]. Пилат и в прямом, и в переносном смысле закрывает глаза на истину, подписывая смертный приговор.

Закрывает глаза Пилат и в сцене оглашения приговора. В тексте обнаруживается динамика портретных деталей – от прищуренных, прикрытых, до, наконец, закрытых глаз прокуратора. Когда Пилат поднимается на помост, веки его прищурены, поскольку «он не хотел...видеть группу осужденных» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 135]. Далее, в критический момент оглашения, последнего выбора и последнего шанса спасти жизнь Иешуа, восстановить справедливость: «Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. *Под веками* у него вспыхнул зеленый огонь...» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 136], – глаза прокуратора закрыты. И это знак того, что исход сцены предрешен, справедливость не восторжествует. Во время произнесения последней фразы приговора, окончательно и бесповоротно нарушившей истину, сказано, что «...солнце, зазвенев, лопнуло...» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 137]. **В поэтике романа распадение на части светила знаменует кульминационный пик искажения истины, нарушения справедливости.** После чего креативная по своему характеру семантика солнца-света замещается семантикой, несущей явно выраженное деструктивное начало солнца-огня: «солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило...огнем» прокуратора [Булгаков, 2002, т. 5, с. 137]. И в финале сцены: «Лишь оказавшись за помостом, в тылу его, Пилат открыл глаза, ...осужденных он видеть уже не мог» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 137].

Зло восторжествовало и словно вызвало из бездны апокалипсического ангела смерти и его воинство. Последнее, что увидит Пилат в завершении рассматриваемой сцены, будет летящий на «злой вороной» «темный» всадник-командир алы с «*пылающею на солнце трубою...*» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 138]]. (Ср. в Откровении Иоанна: «И семь ангелов, имеющих семь труб, приготовились трубить» [Откр. 8: 6]). За темным командиром «... по три в ряд полетели всадники в туче пыли, ...понеслись казавшиеся особенно смуглыми... лица с весело оскаленными, сверкающими зубами» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 138].

В следующей, связанной с Пилатом, дворцовой сцене разговора с Афранием, заметно, что солнце-свет меркнет, «...прокуратор увидел, что *солнца уже нет...*» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 444].

Не понимая истины, обвиняя во всем Иуду, Пилат отдает еще одно распоряжение об убийстве, чем вновь попирает истину добра, первейшая заповедь которой гласит: «Не убий». И ждет известия о смерти Иуды прокуратор уже в темноте. В финале сцены, среди слов Иешуа, записанных в свитке Левия, Пилат, щурясь, прочитает: «Мы увидим чистую реку воды жизни... *Человечество будет смотреть на солнце...*» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 467]. Возможно, эти слова сопряжены с авторской мечтой о торжестве справедливости, «царства истины».

Среди персонажей, которые прямо не смотрят на солнце, а видят лишь его изломанное отражение в окнах домов, будет Воланд, который, по свидетельству Коровьева, не лю-

бит света [Булгаков, 2002, т. 5, с. 376]. При появлении «в час жаркого... заката» на Патриарших прудах Воланд окидывает взглядом дома и останавливает свой взор на «верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах *изломанное...солнце*» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 101]. Семантика слова «изломанный» включает в себя такие значения, как «исковерканный, искаженный» [Даль, 1998, т. 2, с. 23]. Не случайно в начале, а затем на протяжении всей сюжетной линии Москвы 1930-х гг. появляется образ изломанного солнца. Его символическое значение проецируется на исковерканный, искаженный духовный мир персонажей, с их ложью, трусостью, предательством и алчностью (Берлиоз, Лиходеев, Варенуха, Босой, Могарыч и др.). Изломанный свет солнца – знак того, что истина добра, милосердия, справедливости искажена, в душах воцарилось зло. И тогда появляется солнце-огонь в своем деструктивном значении. Развиваются мотивы жары и духоты, в условной семантике восходящие к характеристике удушливой атмосферы эпохи с ее предательством и ложью. В построении мотивов заметен принцип градации. Жара и духота становятся «адскими», невыносимыми и перерастают в зной. В романе прослеживается соотношенность между нарастанием неправедных человеческих деяний и усилением жары. И появляется в земном мире князь тьмы со свитой в тот момент, когда, казалось бы, концентрация зла достигла максимальных пределов: пограна справедливость, поругана истина, и «сил не было дышать» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 97]. Тогда же из знойного воздуха «соткался гражданин» Коровьев [Булгаков, 2002, т. 5, с. 98]. Жара и духота словно подготавливают приход Воланда на землю.

В московских главах зной и образ-символ палящего, сжигающего солнца-огня выступают в значении наказания за неправедные бесчеловечные поступки и дела (ср. в Апокалипсисе: «И жег людей сильный зной» [Отк. 16: 9]).

Когда в финале романа мастер и Маргарита покидают Москву, где «потухло сломанное солнце в стекле» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 529], оставляя «город с разбитым вдребезги солнцем» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 528], земля тонет во мраке. Герои же, как сказано в тексте, увидят обещанный рассвет. По отношению к мастеру и Маргарите символика солнца активизирует созидующее, активное творческое начало. Семантическое поле образа-символа рассвета сопряжено с надеждой на вечную любовь и счастье, надеждой на новую жизнь в вечности. Здесь свет солнца предстает как источник высших духовных ценностей.

Не менее значим в романе и образ-символ **луны**. Пребывание Воланда в Москве совпадает со временем полнолуния. Именно тогда активизируется власть темных сил, совершаются чертовские проделки, например, с Варенухой и Римским, правится шабаш ведьм и сатанинский «весенний бал полнолуния». Булгаков ориентируется на традицию, поскольку во многих мировых культурах *полнолуние* соотносимо с представлением об усилении демонического, дьявольского начала [Шапарова, 2001, с. 145].

Луна в своей традиционной символике нередко выступает знаком «постоянных трансформаций и преобразований. Считается силой, управляющей превращениями» [Андреева, 2001, с. 294]. В ночь полнолуния происходит **превращение** Маргариты в ведьму. Лунный свет «лизнул ее с правого бока» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 353], луна становится спутницей Маргариты в сцене полета. Здесь Булгаков обыгрывает расположение светила в трех пространственных измерениях: впереди–сзади, справа–слева, вверху–внизу. Луна вместе с Маргаритой стремительно несется вперед, в то же время «как сумасшедшая» несется обратно в Москву [Булгаков, 2002, т. 5, с. 366]. Постоянно подчеркивается соседство луны – мощного источника колдовской энергии.

В сцене полета Маргарита проходит своеобразный ритуал превращения в ведьму. Начало его связано с вращением вокруг луны, когда Маргарита переворачивается в воздухе: «...под ногами блеснула луна» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 366]. Заметим, что в мифопоэтическом представлении (запечатленном в фольклоре) самым распространенным способом колдовского превращения ведьм, оборотней и другой нечисти считался быстрый «круговой поворот» [Афанасьев, 2002, т. 3, с. 527], кружение, кувыркание (ср.: «...собственно, само слово «оборотиться», «обвернуться» нередко буквально означало «перевернуться», т. е. «перекувыркнуться»...)» [Шапарова, 2001, с. 382]). Нередко оборачивание ведьмы связывалось с процедурой купания [Шапарова, 2001, с. 382]. Истоки подобных поверий обусловлены сильной верой в магические свойства круга и воды, которые издавна использо-

вались в различных ритуальных действиях. В романе Булгакова летящая Маргарита бросается в водную бездну, из которой поднимается столб воды «до самой луны» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 370], и проходит своеобразный ритуал омовения (по аналогии с христианским обрядом крещения, однако переосмысленный автором с противоположным знаком). На шабаше ведьм завершается церемония посвящения Маргариты, ей воздают почести как королеве бала полнолуния: оказывают торжественный прием, ведьмы и русалки склоняются в придворном поклоне. В финале сцены, покидая Лысую гору, «новая», преображенная Маргарита поднимается «почти к самой луне», и лунный свет ее «приятно согревает» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 370]. (Кстати, в народе бытовало поверье, будто «многие нечистые духи любят лунный свет...; считалось даже, что луна дает силу подобным существам и лунный свет притягивает их к себе» [Шапарова, 2001, с. 335]). В «Мастере и Маргарите» луна становится необходимым атрибутом ритуала колдовского превращения.

Булгаков разрабатывает и семантику цвета луны, намечая определенный цикл трансформации: от белой, до позлащенной, золотой и багровой.

В сцене на Патриарших прудах появляется «полная луна, но еще не золотая, а белая» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 139]. Одно из традиционных значений символики белого цвета восходит к семантике чистоты. Темные деяния Воланда еще не начались, и потому, возможно, цвет луны белый. Однако рассматриваемый цвет соотносим также с семантикой смерти. Учитывая данное значение символа, можно предположить, что белая луна выступает знаком смерти, грядущей трагедии. Вспомним, белая луна сопутствует Берлиозу. Символика белого цвета луны в данном случае выполняет сюжетно-композиционную «кодовую» функцию, предваряя последующие события в романе. С началом действий духа зла луна позлащается. Именно позлащенную луну видит Берлиоз в последний миг своей жизни. После смерти председателя Массолита, когда на счету Воланда появляется жертва, луна становится золотой (кстати, атрибутами повелителя теней в романе являются нередко золотые предметы и вещи: золотые коронки, часы, портсигар, цепь, блюдо, шпага и др.). Золотой цвет луны в романе маркирует фазу активности духа зла). Таким образом, цвет луны меняется по мере расширения дьявольской силы и власти Воланда в Москве.

Трансформацию цвета луны от белой к золотой обнаруживает сцена полета Маргариты. По мере превращения героини в ведьму, нарастания дьявольского начала, изменяется цвет луны. Кроме того, на фоне цельной золотой луны выделяется темный силуэт существа, «острой мордой» обращенного к Москве, – своеобразного «геральдического» знака демонологических персонажей.

Высшая фаза цветовой символики луны, замыкающей цикл трансформаций, – ее багровая окраска. Багровый (темно-красный) цвет ассоциируется с апокалипсическим красным драконом, явившимся миру в наказание человеческому роду. Ночь перед исходом Воланда и его свиты из земного мира, является временем, когда сводятся все счета, «все счета оплачены» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 523] и нередко кровью. Именно «свой счет» оплатили кровью Берлиоз и Майгель. «И будет в последние дни...Солнце превратится во тьму, и луна в кровь...», – сказано пророком Иоилем в Деяниях святых апостолов (Деян. 2: 20).

В «Мастере и Маргарите» символика полной луны в проекции на мир людей нередко связана с семантикой тревоги. Полнолуние вызывает беспокойство у тех, чья совесть нечиста. Именно при полной луне «нет покоя» Понтию Пилату, совладать с полнолунием не могут Николай Иванович и Иван Понырев, полнолуние навеивает тягостные воспоминания на Никанора Ивановича Босого, при свете луны впадает в тревожное состояние конферансье Жорж Бенгальский. Все они испытывают мучение, ибо во мраке ночи *свет луны* обнажает то истинное, что предали люди, луна напоминает о содеянном. Ее свет словно высвечивает глубины подсознания персонажей.

По отношению к мастеру *лунный свет* выступает знаком созерцания и рефлексии. В клинике Стравинского луна становится верной спутницей, поддерживающей его связь с жизнью. Именно луна является свидетелем откровений и воспоминаний мастера о романе, возлюбленной и своей судьбе. Можно сказать, что «луна-созерцание» помогает мастеру найти себя в своем истинном свете.

Таким образом, свет луны способствует выявлению сущности героев, их отношения к вечным истинам добра, любви, милосердия, справедливости.

Лунный свет в романе Булгакова наделяется функцией «разоблачения обманов». Именно при лунном свете Ивану Бездомному видится, что Воланд держит под мышкой не трость, а орудие поражения – шпагу. А в финале романа луна высвечивает подлинный облик Воланда и его свиты. Перед Маргаритой предстает уже не шутник и кривляка Коровьев-Фагот, а темно-фиолетовый рыцарь с «мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 524]. Вместо толстого кота Бегемота Маргарита в свете луны видит худенького демона-пажа. Азazelло летит в своем настоящем виде, как демон-убийца: «Луна изменила и его лицо» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 525]. Меняется и облик мастера: «Волосы его белели теперь при луне и сзади собрались в косу... Мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 525]. Мысли и чувства мастера, покинувшего и простившего мир Москвы, сливаются воедино, обретают целостность.

И еще об одном значении образа-символа луны. Луна предстает источником света во мраке ночи (по свидетельству А.Н. Афанасьева, у некоторых народов месяц назывался «солнцем ночи», а луна, наряду с другими небесными светилами, почиталась именно за светозарность [Афанасьев, 2002, т. 1, с. 90, 119]). Ситуация в Ершалаиме и Москве 1930-х гг. в с царящим злом, предательством, бездуховностью и ложью, раздробленным в людях, в своей условной семантике напоминает атмосферу мрака, темноты, ночи. Как известно, свет Луны являет собой отраженный свет Солнца. И потому рискнем предположить, что одно из символических значений света луны в «Мастере и Маргарите» связано с **отражением истины в душе человека**.

В финале романа луна высвечивает две сцены милосердия. По широкой лунной дороге поднимаются вверх Иешуа и прощенный им Понтий Пилат. Прокуратор умоляет своего спутника сказать, что той казни не было. «Ну, конечно не было, ...это тебе померещилось», – отвечает молодой человек «в разорванном хитоне и с обезображенным лицом» (т. е. на самом деле казнь состоялась, о чем свидетельствуют детали портрета) [Булгаков, 2002, т. 5, с. 543]. Пилат в подтверждение слов просит поклясться. «Клянусь! — отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 543]. Иешуа не только прощает, но и утешает Пилата. Широкая лунная дорога в данном случае символизирует торжество идеи милосердия и добра. После слов Иешуа «...лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 543–544]. И тогда в потоке лунного света складываются непомерной красоты женщина и номер сто восемнадцатый. Следует еще одна сцена милосердия, когда они утешают Иванушку, заверяя, что именно прощением закончилась история о Понтии Пилате: «— Этим и кончилось... — Конечно, этим. Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 544]. Утешая Ивана, она наклоняется к нему и целует. «Тогда луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, ... начинается лунное наводнение, свет поднимается выше, затопляет постель. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом» [Булгаков, 2002, т. 5, с. 544]. Как представляется, динамика лунного света, подчеркнутая глаголами, символизирует не только течение жизни, но и авторскую веру в возможность возрождения света истины, идей добра, любви и милосердия в душе каждого человека.

«Затравленный» критикой, обреченный смертельной болезнью, Булгаков завершает роман двумя сценами милосердия. «Благо» – добро, перефразируя эпитафию, «вечно совершенна», и, по мысли писателя, именно человеком. Таким образом, в авторском осмыслении милосердие и добро должны стать быть сферой человека.

Таким образом, предпринятый анализ текстового материала дал основания для корректировки не только отдельных интерпретационных положений, бытующих в современном булгаковедении, но и для уточнения этико-философских векторов авторской интенциональности, благодаря которой демоническое зло оказывается менее опасным, нежели то, что творит человеческая когорта «мелких бесов» (линия Москвы 1930-х гг.) и люди, наделенные властью (Пилат и др.). Последняя (власть) осознается автором «Мастера и Маргариты» как особая форма насилия над людьми. Индивидуально-авторский миф Булгакова антропоцентричен, ибо милосердие и добро, по мысли писателя, являются сферой чело-

века (этому подчинено и переосмысление христианской традиции, усиление в образе Иешуа человеческой эманации, что убедительно показал в своих работах А. Зеркалов [Зеркалов 2006, 1986]. Милосердие в романе проявляют мастер и Маргарита. По Булгакову, милосердие презентует добро, которое может и должно противостоять злу. В романе inferнальное зло не всесильно и отступает перед милосердием (добром). Писатель выстраивает духовную вертикаль, в которой ценностную шкалу формируют идеи любви, внутренней свободы, творчества, являющиеся для Булгакова непреходящими, вечными ценностями.

Мифопоэтическая символика как емкая форма полилога с константами человеческо-го одухотворенного бытия в 30-е гг. XX в. актуализирует внутренне оппозиционный авторский диалог с современностью и ее деформациями, выступает продуктивным способом выражения художественного сознания писателя.

Список использованной литературы

Аверинцев, С.С. (2003). Символ. А.Н. Николюкин (Ред.), *Литературная энциклопедия терминов и понятий* (с. 976-978). Москва: НПК Интелвак.

Алексеева, А.П. (2004). *Украинская художественная традиция в прозе М.А. Булгакова*. Киев: Университет.

Андреева, В. (Ред.). 2001. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Москва: Астрель, МИФ, АСТ.

Афанасьев, А.Н. (2002). *Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу* (Т. 1-3). Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Terra Fantastica.

Барков, А.Н. (2020). *Метла Маргариты: ключи к роману Булгакова*. Москва: Родина.

Бахтин, М.М. (1994). Автор и герой в эстетической деятельности. С.С. Аверинцев, С.Г. Бочаров (Ред.), *Работы 20-х годов* (с. 69–255). Киев: Next.

Белобровцева, И.З. (1997). *Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста*. Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus.

Бессонова, М.И. (1995). Отмеченные лунным светом. *Відродження*, 8, 14-18.

Бессонова, М.И. (1996). *Лейтмотивы как форма выражения авторской позиции в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. (Автореф. дис. канд. филол. наук). Московский государственный педагогический университет, Москва.

Булгаков, М.А., & Лосев В.И. (Ред.). (2002). *Собрание сочинений* (Т. 1-8). Санкт-Петербург: Азбука-классика.

Бэлза, И.Ф. (1989). Дантовская концепция «Мастера и Маргариты». И.Ф. Бэлза (Ред.), *Дантовские чтения* (с. 58-90). Москва: Наука.

Вайскопф, М., Толстая, Е. (1994). Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского текста». *Литературное обозрение*, 3-4, 87-90.

Вулис, А.З. (1991). *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Москва: Художественная литература.

Гаспаров, Б.М. (1989). *Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Відновлено з <https://shakko.wordpress.com/2016/05/01/6-м-гаспаров-из-наблюдений-над-мотивн/>

Даль, В.И., & Клетнов, Н.С. (Ред.). (1998). *Толковый словарь живого великорусского языка* (Т. 1-4). Санкт-Петербург: ТОО Диамант.

Зеркалов, А. (1986). Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри: К анализу «библейской линии» романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Наука и религия*, 9, 47-52.

Зеркалов, А. (2006). *Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита»*. Москва: Текст.

Ильин, И.П. (2004). Интертекстуальность. Е.А. Цурганова (Ред.), *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия* (с. 164-166). Москва: Intrada.

Казаркин, А.В. (1979). Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита». Ф.З. Канунова, Н.Н. Киселев (Ред.), *Проблемы метода и жанра* (с. 41-67). Томск: Издательство Томского университета.

Колядич, Т.М. (2003). М.А. Булгаков. Л.П. Кременцов (Ред.), *Русская литература XX века* (Т. 1, с. 126-144). Москва: Академия.

Корниенко, О.А. (2004). Символика природных объектов в контексте мифопоэтических традиций и христианских реминисценций в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Південний архів. Філологічні науки*, XXIV, 68-74.

Кульюс, С. (1998). «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (Эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus.

Молотаева, Н. (1992). Образ грозы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как результат категориальной мотивации. Т.А. Пахарева (Ред.), *Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя* (с. 142-148). Киев: УМК ВО.

Новикова, М.А., Шама, И.Н. (1996). *Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов)*. Запорожье: СП Верже.

Скороспелова, Е.Б. (2003). *Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»)*. Москва: ТЕИС.

Соколов, Б.В. (2000). *Булгаковская энциклопедия*. Москва: Локид; Миф.

Харченко, В.К., Григоренко, С.Г. (2012). *Континуальность пространства и времени в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Москва: Либроком.

Чудакова, М.О. (1979). Булгаков и Гоголь. *Русская речь*, 2, 38-48.

Шапарова, Н.С. (2001). *Краткая энциклопедия славянской мифологии*. Москва: АСТ, Астрель, Русские словари.

Яблоков, Е.А. (2001). *Художественный мир Михаила Булгакова*. Москва: Языки славянской культуры.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

UNIVERSE RELATIVITY AND MYTHOPOETIC PARADIGM OF THE “EARTHLY WORLD” IN M. BULGAKOV’S NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA”

Oksana A. Korniyenko, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine).

e-mail: oks.alex.korniyenko@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-7

Key words: *image-symbol, individual author’s myth about the world, multi-world and diffusion of worlds, mythopoetic symbolism, solar and lunar symbolism, the relativity of the Universe.*

The purpose of the work is to show the relativity of the Universe in the individual author’s myth of M. Bulgakov based on the analysis of the mythopoetic paradigm of the “earthly world” in the novel “The Master and Margarita” in conjunction with the axiological intention of the writer. So, the purpose stipulates the usage of methodological basis of the study including hermeneutic, structural-semantic, poetological, mythopoetic *research methods*.

In the picture of the world created by M. Bulgakov, the basic semantic-structural basis of the ontological model is the idea of the relativity of the Universe, which is manifested in the understanding of the laws of being and human existence. Covering the epistemological and essential spheres of being, relativity is found in various constants (the idea of Good and Evil, the understanding of which implies the nature of antinomic mutual and co-relations).

One of the fundamental philosophical problems is actualized – the Truth and its adequate perception (the characters reveal their involvement or non-participation in the “eternal truths”). The “truths” declared by the characters of Moscow in the 1930s turn out to be not true, knowledge turns out to be ignorance, etc., which is debunked at the plot-figurative level by the tricks of Woland and his retinue.

In accordance with the notion of the relativity of being, the existence of the fifth dimension turns out to be admissible; transformations of spatial parameters, instantaneous changes in the topos of the characters, temporal shifts, etc. become possible.

In Bulgakov’s artistic world the polystructure of mythopoetic symbolism can be traced to the image of the earthly world in its correlation with solar and lunar imagery and their derivatives (sun and moonbeams, sunset, dawn, etc.). Particularly significant are the reactions of the characters to certain astral objects, as well as qualitative changes in astral objects that react to the actions of people, more broadly – to the state of the world, the ratio of good and evil in it, the trampling of truth, etc.

Consideration of polyvariant semantics in connection with the functional features of images-symbols and symbolic details reveals the dominance of a complex of performed characterological and plot-compositional (code) functions that precede subsequent events in the novel.

The article proposes observations on symbolic images and details that remained outside the attention of researchers.

The undertaken analysis of the textual material gave grounds for the correction proposed in the work not only of individual interpretive provisions that exist in modern Bulgakov studies, but also for clarifying the ethical and philosophical vectors of the author's intentionality, due to which demonic evil turns out to be less dangerous than what the human cohort of "small demons" are doing (a storyline associated with the image of Moscow in the 1930s) and people in power (Pilate and others). The latter (power) is recognized by the author of "The Master and Margarita" as a special form of violence against people. Bulgakov's individual author's myth is anthropocentric, because mercy and kindness, according to the writer, are the sphere of humans (this is also the subject of the rethinking of the Christian tradition, the strengthening of the human emanation in the image of Yeshua; Margarita and the Master show mercy in the novel). The writer builds a spiritual vertical in which the value scale is formed by the ideas of love, inner freedom, and creativity, which are enduring, eternal values for Bulgakov.

Mythopoetic symbolism as a capacious form of a polylogue with the constants of human spiritual being in the 30s of the twentieth century actualizes the author's internally oppositional dialogue with modernity and its deformations and acts as a productive way of expressing the writer's artistic consciousness.

References

- Afanasyev, A.N. (2002). *Mify, poveriya i sueveriya slavian: Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 tomah* [Myths, Beliefs and Superstitions of the Slavs: Slavs Poetic Views on the Nature: in 3 vols.]. Moscow, Eksmo Publ.; Saint Petersburg, Terra Fantastica Publ., 794, 762, 765 p.
- Alekseyeva, A.P. (2004). *Ukrainskaya hudozhestvennaya tradiciya v proze M.A. Bulgakova* [Ukrainian Artistic Tradition in M.A. Bulgakov's prose]. Kyiv, University Publ., 156 p.
- Andreeva, V. (ed.). 2001. *Enciklopediya simvolov, znakov, emblem* [Encyclopedia of Symbols, Signs, Emblems]. Moscow, Astrel, MIF & AST Publ., 576 p.
- Averintsev, S.S. (2003). *Simvol* [Symbol]. In A.N. Nikolukin (ed.). *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponjatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, NPK Intelvak Publ., pp. 976-978.
- Bakhtin, M.M. (1994). *Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti* [Author and Hero in Aesthetic Activity]. In Bakhtin, M.M. *Raboty 20-h godov* [Works of the 1920s]. Kyiv, Next Publ., pp. 69-255.
- Barkov, A.N. (2020). *Metla Margarity: kliuchi k romanu Bulgakova* [Margarita's Broom: Keys to Bulgakov's Novel]. Moscow, Rodina Publ., 384 p.
- Belobrov'tseva, I.Z. (1997). *Roman Mihaila Bulgakova «Master i Margarita»: konstruktivnye principy organizacii teksta* [Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita": Constructive Principles of Text Organization]. Tartu, Tartu Ülikooli kirjastus Publ., 167 p.
- Belza, I.F. (1989). *Dantovskaya koncepciya «Mastera i Margarity»* [Dante's concept of "The Master and Margarita"]. In I.F. Belza (ed.). *Dantovskie chteniya* [Dante's Readings]. Moscow, Nauka Publ., pp. 58-90.
- Bessonova, M.I. (1995). *Otmechennye lunnym svetom* [Marked by Moonlight]. *Vidrodzhennya* [Revival], vol. 8, pp. 14-18.
- Bessonova, M.I. (1996). *Leitmotivy kak forma vyrazheniya avtorskoj pozicii v romane M.A. Bulgakova «Master i Margarita»*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Leitmotives as a Form of Expression of the Author's Position in M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita". Extended abstract of Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 24 p.
- Bulgakov, M.A. (2002). *Sobranie sochinenii: v 8 tomah* [Collected Works: in 8 volumes]. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ.
- Chudakova, M.O. (1979). *Bulgakov i Gogol* [Bulgakov and Gogol]. *Russkaya rech* [Russian Speech], vol. 2, pp. 38-48.
- Dal, V.I., (1998). *Tolkovy slovar zhivogo velikoruskogo yazyka: in 4 tomah* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 volumes]. Saint Petersburg, Diamant Publ.
- Gasparov, B.M. (1989). *Iz nabljudenii nad motivnoy strukturoy romana M.A. Bulgakova «Master i Margarita»* [From Observations on the Motivic Structure of M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"]. Available at: <https://shakko.wordpress.com/2016/05/01/б-м-газпаров-из-наблюдений-над-мотивн/> (Accessed 12 May 2022).
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré* [Palimpsests: Literature in the Second Degree]. Paris, Seuil Publ., 467 p.
- Ilyin, I.P. (2004). *Intertekstualnost* [Intertextuality]. In E.A. Tsuranova (ed.). *Zapadnoe literaturovedenie XX veka. Enciklopediya* [Western Literary Studies of the Twentieth Century. Encyclopedia]. Moscow, Intrada Publ., pp. 164-166.

Kazarkin, A.V. (1979). *Literaturny kontekst romana «Master i Margarita»* [The Literary Context of the Novel "The Master and Margarita"]. In F.Z. Kanunova, N.N. Kiselev (eds.). *Problemy metoda i zhanra* [Issues of Method and Genre]. Tomsk, Tomsk State University Publ., pp. 41-67.

Kharchenko, V.K., Grigorenko, S.G. (2012). *Kontinualnost prostranstva i vremeni v romane M.A. Bulgakova «Master i Margarita»* [Continuity of Space and Time in M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"]. Moscow, Librocom Publ., 198 p.

Kolyadich, T.M. (2003). *M.A. Bulgakov* [M.A. Bulgakov]. In L.P. Kremencov (ed.). *Russkaya literatura XX veka* [Russian Literature of the Twentieth Century]. Moscow, Academia Publ., vol. 1, pp. 126-144.

Korniyenko, O.A. (2004). *Simvolika prirodnykh ob`ektov v kontekste mifopoeticheskikh traditsii i hristianskikh reminiscencii v romane M. Bulgakova «Master i Margarita»* [Symbolism of Natural Objects in the Context of Mythopoetic Traditions and Christian Reminiscences in M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"]. *Pivdenny arhiv. Filologichni nauki* [Southern Archive. Philological Sciences], vol. XXIV, pp. 68-74.

Kuljus, S. (1998). «Ezotericheskie» kody romana M. Bulgakova «Master i Margarita» (*EksPLICITNOE I implicitnoe v romane*) [The "Esoteric" Codes of M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" (Explicit and Implicit in the Novel)]. Tartu, Tartu Ülikooli kirjastus Publ., 208 p.

Molotaeva, N. (1992). *Obraz grozy v romane M.A. Bulgakova «Master i Margarita» kak rezultat kategorialnoy motivacii* [The Image of a Thunderstorm in M.A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita" as a Result of Categorical Motivation]. In T.A. Pakhareva (ed.). *Tvorchestvo Mihaila Bulgakova: K stoletiju so dnya rozhdeniya pisatelya* [Mikhail Bulgakov's Work: To the Centenary of the Writer's Birth]. Kyiv, UMK VO Publ., pp. 142-148.

Novikova, M.A., Shama, I.N. (1996). *Simvolika v hudozhestvennom tekste. Simvolika prostranstva (na materiale «Večerov na hutore bliz Dikanki» N.V. Gogolya i ih angliiskikh perevodov)* [Symbolism in a Literary Text. The Symbolism of Space (Based on N.V. Gogol's "Evenings on a Farm Near Dikanka" and Their English Translations)]. Zaporizhzhia, SP Verzhe Publ., 172 p.

Shaparova, N.S. (2001). *Kratkaya enciklopediya slavyanskoy mifologii* [A Short Encyclopedia of Slavic Mythology]. Moscow, AST, Astrel & Russkie slovari Publ., 624.

Skorospelova, E.B. (2003). *Russkaya proza XX veka: ot A. Belogo («Peterburg») do B. Pasternaka («Doktor Zhivago»)* [Russian Prose of the Twentieth Century: from A. Bely ("Petersburg") to B. Pasternak ("Doctor Zhivago")]. Moscow, TEIS Publ., 358 p.

Sokolov, B.V. (2000). *Bulgakovskaya enciklopediya* [Bulgakov Encyclopedia]. Moscow, Lokid / Mif Publ., 592 p.

Vaiskopf, M., Tolstaya, E. (1994). *Moskva pod udarom, ili Satana na Tverskoy: «Master i Margarita» i predystoriya mifopojeticheskogo «moskovskogo teksta»* [Moscow is under Attack, or Satan on Tverskaya Street: "The Master and Margarita" and the Prehistory of the Mythopoetic "Moscow Text"]. *Literaturnoe obozrenie* [Literary Review], vol. 3-4, pp. 87-90.

Vulis, A.Z. (1991). *Roman M. Bulgakova «Master i Margarita»* [M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"]. Moscow, Art Literature Publ., 222 p.

Yablokov, E.A. (2001). *Hudozhestvenny mir Mihaila Bulgakova* [Mikhail Bulgakov's Artistic World]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 424 p.

Zerkalov, A. (2006). *Evangelie Mihaila Bulgakova: Opyt issledovaniya ershalaimskikh glav romana «Master i Margarita»* [The Gospel of Mikhail Bulgakov: The Experience of Researching the Yershalaim Chapters of "The Master and Margarita" Novel]. Moscow, Text Publ., 191 p.

Одержано 10.01.2022.

УДК 821.111

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-8

Л.М. КУЛАКЕВИЧ

*доктор філологічних наук,
професор кафедри іноземних мов*

Українського державного хіміко-технологічного університету

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ ВЕЛИКОЇ МАТЕРІ В НОВЕЛІ Д.Г. ЛОРЕНСА «ПРЕКРАСНА ДАМА»

Мета статті – аналіз особливостей моделювання образу жінки в новелі Д.Г. Лоренса «Прекрасна Дама». Завдання – з'ясувати художні складники образу головної героїні. Дослідження проведено з використанням елементів мотивного, рецептивно-інтерпретаційного, психоаналітичного і компаративного *методів* аналізу.

Установлено, що в новелі Д.Г. Лоуренса на змістовому рівні художньо представлено латентну боротьбу за чоловіка між молодою жінкою і його старою матір'ю. Назва твору, що відсилає до платонічних стосунків прекрасної дами і лицаря без намагання оволодіти одне одним фізично, так чи інакше скеровує на сприйняття жіночого протистояння не як відвойовування власного жіночого простору, а як суперництво за романтичний об'єкт. Підкреслено, що леді Еттенборо зображується у творі насамперед як красива і розумна жінка, об'єкт чоловічого захоплення, епізоди чи деталі, що характеризували б її як власне матір, зведено до мінімуму. Зауважено, що бажання леді взяти в компаньйонки зовні непоказну Сесилію сприймається як одвічна жіноча хитрість мати поруч із собою не красиву подругу, на фоні якої можна виглядати для чоловіків ще принаднішою. Підкреслено, що нарцисичне залюбування Полін своєю зовнішністю покликане неоднозначно продемонструвати її *raison d'être*: завжди бути привабливою для чоловіків. Мотив вічної молодості героїні зчеплений у новелі з мотивом вампіризму, що реалізується як на рівні поведінки Полін, так і через ослонення способу її життя сином. Акцентовано що леді Еттенборо впливає на сина як деструктивна і навіть каструвальна сила, що у свою чергу відсилає до архетипу Великої Матері, яка може як обдарувати, так і знищити. Характеристики зовнішності леді (вона одночасно стара і молода, прекрасна і потворна) скеровують на казково-міфологічний контекст, де архетип Жахливої Матері найчастіше об'єктивується в образі відьми, мачухи або ж матері, яка ненавидить сина. Хижий образ Полін увиразнюється мікропорядкувати чоловіків своїй волі, перетворюючи їх на свиней. Психічна несепарованість від матері спричиняє інфантильність Роберта, його неготовність і страх пізнати іншу жінку, що й породило конфлікт у його свідомості.

У новелі авторський текст контамінований з точкою зору Сесилії як безпосередньої учасниці подій, презентуючи таким чином жіночий погляд на ситуацію. З позицій психоаналізу, інверсованість гендерних ролей Сесилії і Роберта можна розкочувати як суб'єктивізацію Аніми й Анімуса актантів по відношенню одне до одного. Роберт презентує деформовану Аніму Сесилії, остання – це кастрований Анімус Роберта, який той змушений притлумлювати в собі через інцестуозний психічний зв'язок з матір'ю і неготовність сепаруватися від неї, що метафорично презентовано через територіальне відмежування актантів: запрошену молоду жінку поселено не в домі, а в окремому приміщенні. Проживання Сіс у кімнатках над конюшнею, де тепер стоїть машина баристера, сприймається як метафора витіснення здорових інстинктів та емоцій Еттенборо-сина на маргінеси (автомобіль, як і коні, традиційно уособлюють чоловічу енергію і силу, пристрасті та інстинкти).

Новела Лоренса є художньою ілюстрацією *деструктивного образу матері, материнської опіки як тотального контролю за своїм уже дорослим сином, що спричиняє його життєву інфантильність*.

Ключові слова: Лоуренс, образ матері, образ Прекрасної Дами, образ Великої Матері, архетипи Юнга.

В англійському літературному просторі Д.Г. Лоренс посідає, на нашу думку, типове маргінальне місце. Це певною мірою пояснює той факт, що він неодноразово опинявся в центрі скандалів, а його твори ставали об'єктом інтелектуальних / літературознавчих рефлексій найвпливовіших критиків того часу. Дослідник спадщини Лоренса Джон Вортен окреслив статус митця як «nowhere» [Worthen, 2005, р. xxii] та «outsider» [Worthen, 2005, р. xxiv], тобто такого, що не мав визначеного місця ні в літературному світі, ні в англійському суспільстві, при цьому критик наголошував, що письменникові «подобалося бачити себе в ролі культурного аутсайдера, порушуючи наявні канони» [Worthen, 1991, р. 10], хоч він і не почувався впевнено серед «знавців літератури» [Worthen, 2005, р. xxii]. *Уже майже сто років культурні дискусії навколо здобутку Лоренса не вщухають. Відкриття ним теми жіночої сексуальності, художнє зображення раніше табуйованих емоцій і відчуттів стало революцією в майже що пуританській англійській літературі, збурюючи бурхливу полеміку навколо моральності презентування сексуального життя як такого. Рецептним полем, на якому письменник розгорнув дискурс жіночої сексуальності у великій і малій прозі стали теорія сексуальності З. Фрейда і психоаналіз К.-Г. Юнга. Очевидним є і вплив ідей німецького письменника і критика Вільгельма Бельше про те, що саме еротичне чуття є чинником життя і творчості людей («Das Liebesleben in der Natur», 1892). З одного боку, критики зауважували «неповторне» зображення Лоренсом жінок, їхньої сексуальності і духовності, що дало їм підстави говорити про «жіночість Лоренса» [Fernihough, 2001, р. 187], а з іншого – лунали звинувачення в жінконенависництві і зверхньому ставленні до жінок (С. де Бовуар, К. Міллет). Певною мірою це можна пояснити тим, що, на думку феміністичної критики, образ жінки в літературі має найважливішу форму «соціалізації», оскільки «завжди був взірцем для наслідування, визначаючи для жінок і чоловіків прийнятну версію «фемінного», окреслюючи можливі покликання й прагнення жінки» [Баррі, 2008, с. 145]. Так, якщо брати художню літературу до ХХ ст., то, як вважають феміністки, у ній дуже мало образів жінок, які б прагнули заробляти собі на життя, розглядаючи одруження чи не єдиною запорукою жіночого щастя. Уважно прочитавши велику і малу прозу Д.Г. Лоренса, можемо стверджувати, що «провина» письменника полягала в тому, що і в ХХ ст. у своїх творах він продовжував традицію зображення жінки у гендерно-стереотипних ролях дружини, коханки, матері чи доньки, хоч і змінив ракурс художнього осмислення їхнього існування.*

На українських теренах лоренсованство представлено науковими студіями О. Бандровської [Бандровська, 2014], І. Бояновської [Бояновська, 1989], І. Галуцьких [Галуцьких, 2014а; Галуцьких, 2014b], Н. Глінки [Глінка, 2006], Е. Гончаренко [Гончаренко, 2005], Н. Жлуктенко [Жлуктенко, 1983; Жлуктенко, 2005], Н. Стирнік [Стирнік, 2021] та ін. В основному дослідники зосереджуються на романах, обмежуючись стосовно новел вказуванням провідних у них тем, мотивів та образів і не завжди докладно аналізуючи їх. Новела «Прекрасна Дама» / «The Lovely Lady» так і не стала об'єктом окремої студії і згадується хіба що принагідно. Зокрема Наталія Стирнік зауважила, що твір викликає асоціації з казкою про снігову королеву [Стирнік, 2021, с. 155]. Метою цієї статті є аналіз особливостей моделювання образу жінки в новелі Д.Г. Лоренса «Прекрасна Дама». Ставимо перед собою завдання з'ясувати художні складники образу головної героїні. Використаємо для цього мотивний, рецептивно-інтерпретаційний, психоаналітичний і компаративний методи аналізу.

Презентуючи художній образ жінки, Лоренс не оминає її зображення як матері. Прочитання його романів і новел, дає підстави стверджувати, що письменник кардинально деконструє освячений патріархальною традицією образ матері як взірця любові до дітей і самопожертви заради їхнього благополуччя. У великій і малій прозі англійського письменника материнська опіка художньо оприявнюється як тотальний контроль за своєю вже дорослою дитиною, що унеможливує гармонійний розвиток останньої, спричиняє її життєву інфантильність і невміння / неможливість побудувати стосунки з іншою людиною. Уперше проблему стосунків матері і її дорослих дітей було розгорнуто в романі «Сини і коханці» / «Sons and Lovers» (1913) і з того часу вона постійно зринає у творах Лоренса, маркуючи свою значимість для письменника. Комплекс матері і проблема подолання зв'язку дитини із матір'ю як основної умови індивідуалізації особистості героїв особливо активно осмислюються в новелах «Сонце» / «Sun» (1926), «Прекрасна Дама» / «The

Lovely Lady» (1927), «Мати й дочка» / «Mother and Daughter» (1929), що належать до пізнього періоду творчості Лоренса. Кожен із зазначених текстів є художнім дослідженням дискурсу материнства в різних його аспектах. У статті зосередимося на новелі «Прекрасна Дама», що презентує, на нашу думку, монструозний аспект материнства.

Згадану новелу написано 1927 р. і цього ж року у скороченому самим письменником варіанті надруковано в антології неоготичної прози «Чорний капелюх: нові історії про вбивства і тайни» за загальною редакцією Синтії Асквіт. Написаний на прохання останньої, що була товаришкою Лоренса, текст органічно «вписався» в таку «компанію» завдяки активно використаним у творі компонентам готичного роману: віддаленому хронотопу (події відбуваються у будиночку за містом), мотивами забороненого і таємного кохання Полін з італійським священником-єзуїтом і народження від нього сина, загадкової смерті старшого й улюбленого сина Генрі, епізодам розмови жінки з померлим, майже містичному миттєвому перетворенню прекрасної жінки у стару і хвору, пошлюбленню закоханих після смерті ворогині їхніх стосунків і посмертної помсти останньої молодцям (усе своє майно леді заповідає музею). На змістовому рівні в новелі Лоренса художньо представлено латентну боротьбу за чоловіка між молодію жінкою / потенційною невісткою і його старою матір'ю / майбутньою свекрухою. У той же час назва твору, з одного боку, відсилає до платонічних стосунків прекрасної дами і лицаря без намагання оволодіти одне одним фізично, а з іншого, очевидно, конкретизує єдино бажаний для леді Еттенборо життєвий статус, так чи інакше скеровує на сприйняття жіночого протистояння не як відвойовування власного жіночого простору, а як суперництво за романтичний об'єкт.

Леді Еттенборо зображується у творі насамперед як красива і розумна жінка, об'єкт чоловічого захоплення. Епізоди чи деталі, що характеризували б її як власне матір, зведено до мінімуму. У тексті не випадково чітко вказано вік героїні (72 роки) й акцентовано, що завдяки правильно підібраним світлу, одягу і прикрасам, кольорам інтер'єру вона виглядала на 32–33 роки, тобто вона претендувала на роль ровесниці Сесилії і сина. Відповідно те, що Полін вирішила взяти під своє крило зовні непоказну дівчину, мотивуючи це родинністю (дочка брата чоловіка, якого заможна світська дама колись покинула), сприймається як одвічна жіноча хитрість мати поруч із собою некрасиву подругу, на фоні якої можна виглядати для чоловіків ще принаднішою. Зауваживши згодом взаємний інтерес Сесилії і Роберта, своєю поведінкою і репліками леді Еттенборо повсякчас прагне звернути увагу сина на непривабливість своєї молоді суперниці, не переймаючись тим, що має відчувати її син, і наскільки це образливо для дівчини. Мовчазна згода сина свідчить, наскільки потужною є влада матері, що втратила почуття реальності, та наскільки слабкою є його власна особистість. Латентне конкурування жінок за чоловіка в новелі «Прекрасна Дама» художньо демонструється щоденно повторюваною ситуацією: увечері сідали за стіл завжди утрюх і, спілкуючись, завжди випивали пляшку шампанського [Лоуренс, 2006, с. 401], після чого Сіс повинна була йти у свої кімнати. У літературі, а згодом і кіно мікрообраз шампанського є стереотипним складником побачень, що яскраво оприявлено хоч би й у серії романів Еміля Золя «Ругон-Маккари», з якими Лоренс безперечно був ознайомлений. Відповідно змальована англійським письменником ситуація викликає асоціації з любовним трикутником і зустріччю, на якій чоловік називав свою даму серця, інша ж мусила добровільно залишити пару. Про взаємне неусвідомлене сприйняття матері і сина як романтичних об'єктів одне для одного свідчить їхні вечірні комунікування tête-à-tête.

За К.Г. Юнгом, «завдяки опору матері іноді відбувається спонтанний розвиток інтелекту з метою витворення такої сфери, у якій матір не присутня. <...> водночас із розвитком інтелекту також проявляються в ній чоловічі особливості взагалі» [Юнг, 2013, с. 126]. У новелі Лоренса при загальному зауваженні, що Роберт, «як і Сіс» [Лоуренс, 2006, с. 399], не вирізнявся розумом і балакучістю, показано, що герой таки знайшов ту сферу (колекціонування старих юридичних документів), знанням і розумінням якої міг вразити розумну леді Еттенборо, що мала життєвий досвід і зналася на творах мистецтва. Саме під час вивчення особливостей мексиканського права герой поводить по-чоловічому впевнено, поруч з ним літня жінка відчувається юнкою, не намагаючись «чавити» його своїм інтелектом, як це робила в усіх інших ситуаціях: «А потім! Ах, потім починався чарівний вечір, що зігрівав душу для двох, для матері і сина, коли вони розшифровували рукописи і обговорювали питання.

Полін вникала у все з юним запалом, про який ходили легенди. І це було щиро. Якимось незбагненним чином вона зберегла здатність відчувати трепет, перебуваючи поряд із чоловіком. І солідний Роберт, спокійний, смирний, здавався старшим за неї, наче він був священиком, а вона – юною парафіянкою. Принаймні так йому здавалося» (курсив наш – Л.К.) [Лоуренс, 2006, с. 402].

Докладний опис побутування Полін і її нарцисичне залюбування собою покликані неоднозначно продемонструвати її *raison d'être*: бути завжди привабливою для чоловіків, захоплювати їх своєю зовнішністю. Цій ідеї підпорядковано й ім'я героїні: з одного боку, ім'я Полін / Pauline розглядається як скорочений варіант імені Аполлінарія, що у свою чергу відсилає до грецького бога сонця Аполлона як символу витонченої вроди і покровителя мистецтва (лоренсівська героїня зналася на мистецтві), та з іншого – це павич, один із символів краси у модерністів. У той же час прізвище героїні підпорядковано оприявненню її внутрішньої сутності: *Attenborough* – «мешканець біля гаю, пагорба чи кургану» [Reaney, Wilson, 1991], що опосередковано вказує на леді як відлюдницю – відьму, адже останні часто проживали вдалині від людей і поруч із давніми похованнями.

У новелі послідовно показано, що присутність сина та й інших чоловіків була для літньої жінки джерелом вічної молодості: «Лише Сесилія бачила, як впадають очі тітоньки, стають старими та втомленими і залишаються такими до приходу Роберта. Тоді клац! – таємнича пружинка, що з'єднає волю Полін з її обличчям, натягується, і втомлені, змучені очі знову починають світитися, повіки піднімаються, химерно вигнуті брови зсуваються з іронічною багатозначністю, і знову оживає прекрасна дама в усьому своєму зачаруванні» [Лоуренс, 2006, с. 402]. Двоїстість зовнішності леді Еттенборо акцентовано і її нав'язливим порівнянням з Джокондою: «вона сяяла веселощами, як дама Леонардо, яка ось-ось розсміється» [Лоуренс, 2006, с. 397], «для них залишалася блискучою, милою і витончено насмішкуватою, як Мона Ліза, яка дещо знала про життя» [Лоуренс, 2006, с. 398]. Очевидно, Лоренс бачив згаданий шедевр епохи Відродження і знав, що його геніальність полягала не тільки у мистецькому відтворенні усміху італійки. Використовуючи техніку лісірування, Леонардо да Вінчі досяг ефекту перебивної картинки: якщо портрет освітлювати під певним кутом, то замість квітучого обличчя живої жінки буде видно її посмертно зітлілий лик – чіткі обриси черепа, скроневі западини, провалені очі, оскалений рот. Цей візуальний ефект не спромігся відтворити жоден копіїст. Мотив миттєвого перетворення лоренсівської героїні з молодой на стару жінку і навпаки зчеплений у новелі з мотивом вампіризму, що реалізується як на рівні поведінки Полін («Виходячи зі своїх кімнат, вона незмінно виглядала свіжою та молодою. Щоправда, *тільки-но з'явившись, вона майже відразу зникала, наче їй було протипоказане денне світло, як квітці – залишатися без води. Її час наставав, коли запалювалися свічки*» (курсив наш – Л.К.) [Лоуренс, 2006, с. 405]), так і через ословлення способу її життя сином («Вона жила за наш рахунок, – гірко промовив Роберт. – *Вона була прекрасна і підживлювалася чужим життям. В останні роки мною, а колись Генрі. Присмоктувалась до чиеїсь душі і висмоктувала з неї життя*» (курсив наш – Л.К.) [Лоуренс, 2006, с. 427]).

У психоаналітичному аспекті прикметним є те, що найважливішими репрезентантами романтичної мужності для леді Еттенборо є спочатку її старший син Генрі (це оприявлено в ситуації «розмов» літньої жінки з померлим), а потім – молодший син, на якого вона спрямовує свої жіночі інтенції. Усе своє життя Роберт був зосереджений виключно на матері, й інстинктивно відповідаючи на стиль її поведінки, вибудовував свою комунікацію з леді Еттенборо як з романтичним партнером, а не жінкою, яка народила його, що прослідковується в самооцінці почуттів до неї: «Він не любив матір. Він захоплювався нею. Дуже захоплювався. Всі інші почуття були паралізовані позитивною невпевненістю в собі» [Лоуренс, 2006, с. 403]. Інтуїтивно Роберт відчував двоїстість / збоченість стосунків з матір'ю і це негативно позначалося на його поведінці (він «надзвичайно несміливий і незадоволений собою», його переслідує відчуття, ніби він «займає не своє місце: на кшталт душі, яка живе в чужому тілі» [Лоуренс, 2006, с. 400], та найголовніше – його почуття «були паралізовані позитивною невпевненістю в собі» [Лоуренс, 2006, с. 403]). Тобто, маємо всі підстави стверджувати, що зробивши сина засобом самоствердження себе як Прекрасної Дами, леді Еттенборо впливає на нього як деструктивна і навіть каструвальна сила, що у свою чергу відсилає до архе-

типу Великої Матері, яка може як обдарувати, так і знищити. За Ериком Нойманном, «кількість символів, що асоціюються з Великою Матір'ю, винятково велика», їх можна згрупувати навколо двох полюсів архетипу: Добра Мати (лагідна, щедра, всепрощальна, життєдайна) та Жаклива Мати (уроборійна, смертоносна, жорстока) [Нойманн, 1998, с. 314].

Характеристики зовнішності лоренсівської леді (вона одночасно стара і молода, прекрасна і потворна) скеровують і на казково-міфологічний контекст. Як зазначили О. Ранк та Г. Закс, «Матір з'являється в казках не тільки як та, що дарує життя, і пристрасно жаданий сексуальний об'єкт, але й як богиня смерті, яка занурює героя у вічний сон (стан скам'яніння) і яку герой повинен подолати як злу силу» [Ранк, Закс, 1998, с. 234]. Архетип Жакливої Матері найчастіше об'єктивується в казках в образі відьми, мачухи або ж матері, яка ненавидить сина. У новелі Лоренса поведінка Полін відповідає характеристикам як мачухи, так і відьми, що зауважено в тексті безпосередньо («невимовне роздратування, ніби тривалі роки пригніченої злості та ворожості до близьких чоловіків, несподівано перетворили її на стару відьму» [Лоуренс, 2006, с. 420]). Образ леді Еттенборо як об'єктивованій архетип Жакливої Матері, що прагне зашкодити розвитку чоловіка, паралізує його статеву силу яскраво оприявнюється хоч би й в мікроепізоді побачення Роберта з Сесилією, коли герой відверто говорить, що не має жодного досвіду інтимних стосунків з жінкою. Опинившись у ситуації вибору між двома жінками, Роберт цілком логічно обирає типовий спосіб розв'язання проблеми між незадоволеною матір'ю і слухняним сином: повідомляє молодій жінці про неможливість стосунків з нею. Хижий образ Полін увиразнений у новелі мікрообразом Цирцеї, що є міфологічною об'єктивацією підступної і небезпечної красуні, яка прагне підпорядкувати чоловіків своїй волі, перетворюючи їх на свиней («І потім їй часто спадало на думку, що Полін уб'є Роберта, як убила Генрі. Адже це було не що інше, як вбивство. Мати вбиває своїх вразливих синів, зачарованих нею, – Цирцея!» [Лоуренс, 2006, с. 408]).

Мовою психоаналізу, несепарованість від матері спричинила інфантильність героя, його неготовність і страх пізнати іншу жінку. Власне, це й породило конфлікт у його психіці. Та, як і в міфах та казках, зі смертю матері Роберт Еттенборо звільняється від її негативного впливу й отримує можливість реалізувати свою мужність і пізнати фемінність. Прикметно, що Полін розповідає синові про його біологічного батька тільки після того, як відмовляється від своєї ролі Прекрасної Дами і втрачає свою жіночу привабливість для героя. Об'єктивація образу батька (пристрасного італійського священника, який реалізував свою мужність навіть в умовах суворої вимоги дотримання цілібату) метафорично означає для героя появу адекватного для його статі поведінкового орієнтиру.

У новелі «Прекрасна Дама» авторський текст контамінований з точкою зору Сесилії як безпосередньої учасниці подій, презентуючи таким чином жіночий погляд на ситуацію. І саме з позиції молодої жінки постійно акцентується на чоловічій інфантильності Еттенборо-сина, що межує з фемінністю. Це закодовано хоч би в такій деталі його сприйняття кузиною: «Роберт мовчки куриє. Від нерухомого, досить-таки кремезного тіла виходив відчай. Він був схожий на каріатиду з непідйомним тягарем на плечах» [Лоуренс, 2006, с. 412]. Каріатида – архітектурна підпора у вигляді жіночої фігури. Ураховуючи стать героя, логічніше було б порівнювати його з атлантом, також архітектурною опорою, але у вигляді чоловічої фігури. Тому можемо припустити, що героїня асоціативно фіксує параліч його маскулінності.

З позицій психоаналізу, інверсованість гендерних ролей героїв, деталей зовнішності й особливостей їхніх характерів (Сесилія бореться за коханого, у той час як коханий займає пасивну позицію; вона, мов чоловік, «з коротко постриженим, темним волоссям і широкими плечима» [Лоуренс, 2006, с. 401], у той час як Роберт по-жіночому «повненький, але не товстий» [Лоуренс, 2006, с. 399], «жахливо боявся як чоловіків, так і жінок» [Лоуренс, 2006, с. 403]) можна розкодувати як суб'єктивацію Аніми й Анімуса актантів по відношенню одне до одного, що певною мірою пояснює відсутність взаємного еротично-естетичного споглядання. Роберт презентує деформовану Аніму Сесилії, адже рано осиротіла дівчина не могла собі дозволити гендерну розкіш пасивного очікування шлюбної пропозиції. Сама ж Сесилія – це кастрований Анімус Роберта, який той змушений притлумлювати в собі через інцестуозний психічний зв'язок з матір'ю і неготовність сепаруватися від неї, що метафорич-

но презентовано через територіальне відмежування актантів: у будинку проживають тільки Полін з сином, Сесилії ж відведено кімнати в іншому приміщенні. Проживання Сіс у кімнатках над конюшнею, де тепер стоїть машина баристера, сприймається як метафора витіснення здорових інстинктів та емоцій Еттенборо-сина на маргінеси (автомобіль, як і коні, традиційно уособлюють чоловічу енергію і силу, пристрасті й інстинкти). Презентація Сесилії як Анімуса адвоката прослідковується, на нашу думку, і в її звичці стояти на мосту річечки, вдивляючись у вікна вітальні, де були матір і син Еттенборо. Річка, що за своєю видовженою / фалічною формою вказує на чоловічий первень, і міст як символ переходу, скеровують на розуміння мікроситуації як роздуми молодої жінки / Анімуса Роберта про змінення свого статусу. Полін також можна інтерпретувати як уособлення негативної материнської Аніми героя, на яку було спрямоване його лібідо. Як зазначають психоаналітики, небажання сина усвідомлювати інцестний потяг до матері демонізує в його сприйнятті її образ. Поява Сіс фактично відкриває героєві очі на суть речей, змушує побачити темну сторону материнського архетипу, усвідомити збоченість своєї любові до матері.

Згідно з фрейдистським підходом, Роберт переживає едипів комплекс, який і заважає йому розпочати стосунки з іншою жінкою. Звертаємо увагу, що письменник неодноразово у своїй творчості осмислював наслідки вказаного комплексу для дорослого чоловіка. Уперше це було художньо відрефлексовано у романі «Сини і коханці». Через емоційну прив'язаність до матері у Поля Морела не склалися стосунки ані з нижньою і беззахисною Міріам, ані з пристрасною і незалежною Кларою. Зауваження про те, що картина, яку Поль завершив у день смерті матері, була останньою, а також особливості подальшого побутування чоловіка скеровують на думку, що життя героя скінчилося разом з життям матері. Нова «Прекрасна Дама» більш оптимістична: смерть матері відкриває для героя можливість мати повноцінне життя і стосунки з жінкою.

Отже, у новелі «Прекрасна Дама» презентовано демонічний образ матері, для якої син став засобом самоствердження як прекрасної і жаданої дами, що деструктивно позначилося на поведінці чоловіка й унеможливило його стосунки з іншою жінкою. Моделюючи антисоціальний за своєю суттю образ леді Еттенборо, письменник актуалізує архетипні образи Великої Матері і Жакливої Матері, вдається до прийому синестезії, відсилаючи до міфологічних образів Цирцеї та вампіра, куртуазної Прекрасної Дами, ренесансної Джоконди.

Список використаної літератури

- Бандровська, О. (2014). Гендерні конфігурації в романній творчості Д.Г. Лоуренса. *Іноземна філологія*, 126 (1), 11-19.
- Баррі, П. (2008). *Вступ до теорії: літературознавство та культурологія*. Київ: Смолоскип.
- Бояновська, І. (1989). Пошук первинної суті життя. *Всесвіт*, 12, 4-5.
- Галуцьких, І. (2014а). Образна концептуалізація еротизованого тіла в англійському художньому тексті періоду модернізму (на матеріалі роману Д.Г. Лоуренса «Lady Chatterley's Lover»). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*, 45, 91-97.
- Галуцьких, І. (2014b). Образна концептуалізація сексуальних стосунків в контексті художньої тілесності (на матеріалі художньої прози Д.Г. Лоуренса). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 12, 87-96.
- Глінка, Н. (2006). *Міфопоетика творчості Д.Г. Лоуренса*. (Автореф. дис. канд. філол. наук). Національний університет Києво-могилянська академія, Київ.
- Гончаренко, Э. (2005). Модернизация автобиографизма в творчестве Д.Г. Лоуренса (рассказ «Запах хризантем»). *Англістика та американістика*, 2, 115-118.
- Жлуктенко, Н. (2005). Девід Герберт Лоуренс та його утопія «легкого полум'я». Д. Радієнко (Ред.), *Коханець леді Чаттерлі* (с. 3-20). Харків: Фоліо.
- Жлуктенко, Н. (1983). У пошуках художньої істини. *Всесвіт*, 8, 151-153.
- Лоуренс, Д.Г. (2006). Прекрасная Дама. Л. Володарская (Ред.), *Счастливые привидения: рассказы* (с. 397-430). Москва: Б.С.Г.-ПРЕСС.

Нойманн, Э. (1998). *Происхождение и развитие сознания*. Москва: Рефл-бук; Киев: Ваклер.
Ранк, О., Загс, Г. (1998). Психоаналитическое исследование мифов и сказок. В. Менжулин (Ред.), *Между Едипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа* (с. 207-246). Львов: Инициатива; Москва: Совершенство.

Стирнік, Н. (2021). *Новелістика Д.Г. Лоренса: мотивно-тематичний комплекс і жанрові стратегії*. (Дис. канд. філол. наук). Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпро.

Юнг, К.Г. (2013). *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів: Астролябія.

Fernihough, A. (2001). *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reaney, P.H., Wilson, R.M. (1991). *A Dictionary of English Surnames*. London: Routledge.

Worthen, J. (1991). *D.H. Lawrence. Modern Fiction*. London: Arnold.

Worthen, J. (2005). *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*. London: Penguin Books.

SPECIFICS OF THE GRAND MOTHER IMAGE TRANSFORMATION IN THE SHORT STORY “THE LOVELY LADY” BY D.H. LAWRENCE

Lyudmyla M. Kulakevych, Ukrainian State University of Chemical Technology (Ukraine)

e-mail: leda4a@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-8

Key words: *Lawrence, the image of the mother, the image of the Lovely Lady, the image of the Great Mother, Jungian archetypes.*

The article *aims* at analyzing the specifics of image modeling of the Lovely Lady in the short story by D.H. Lawrence, “The Lovely Lady”. The task is to distinguish the artistic components of the image of the main character. The study has been conducted using elements of motive-based, receptive-interpretive, psychoanalytic, and comparative *methods* of analysis.

In the short story “The Lovely Lady” D.H. Lawrence artistically depicts the latent struggle for a man between a young woman/potential daughter-in-law and an old mother/future mother-in-law. The title of the story, which refers to the platonic relationship between a pretty lady and a knight without trying to know each other physically, somehow directs the perception of female confrontation not towards the reclaiming of their female space, but to a rivalry for a romantic interest. Lady Attenborough is portrayed primarily as a pretty and intelligent woman, the object of male admiration, episodes or details that would characterize her as a mother are scarce. It is worth mentioning that the lady’s idea to take seemingly unattractive Cecilia as a companion is perceived as an all-times female trick to have an ugly girlfriend by her side for the sole benefit – so that compared to her, the lady could look even more attractive to men. Attenborough’s son’s behavior shows how powerful the mother’s influence is and how weak his personality happens to be. This undeclared, unspoken competition of women for a man finds an artistic implementation in the repetitive daily situation at the dinner table, which oddly resembles a love triangle, which is always finalized with the late-night mother and son tête-à-tête time.

It is emphasized that Pauline’s narcissistic love for her appearance is designed to ambiguously demonstrate her *raison d’être*: to always stay attractive to men. The motif of the heroine’s eternal youth is linked to the motif of vampirism, which finds realization both at the level of Pauline’s behavior and through the description of her way of life by her son. All his life, Robert has been focused exclusively on his mother, building his communication with Lady Attenborough as with a romantic partner and not the woman who gave birth to him. The incestuous nature of the mother-son relationship is metaphorically expressed on a spatial level: only Pauline and Robert live in the house, while Cecilia is given a room in another building.

It is emphasized that Lady Attenborough influences her son as a destructive and even castrating force, which in turn refers to the archetype of the Great Mother, who can both bestow and destroy. The features of the lady’s appearance (she is both old and young, lovely and ugly) point to a fairy-tale mythological context, where the archetype of the Terrible Mother is most often objectified as a witch, stepmother, or mother who hates her son. Pauline’s presentation is expressed by the micro-image of Circe, which is a mythological objectification of an insidious and dangerous beauty who seeks to subdue men to her will, turning them into pigs. As Robert stays mentally inseparable from his mother, it causes his infantilism, his unwillingness, and fear of knowing another woman. In fact, it creates a conflict in his psyche. And, similar to myths and fairy tales, only with the death of his mother, Lawrence’s hero is freed from her negative influence and gets the opportunity to express his courage and behold femininity.

In the short story, the author's text is contaminated with the point of view of Cecilia as a direct participant in the events, thus presenting a woman's view of the situation. From the standpoint of psychoanalysis, the inversion of the gender roles of Cecilia and Robert can be decoded as the subjectivation of Anima and Animus actants in relation to each other, which to some extent explains the lack of mutual erotic and aesthetic contemplation. Robert presents the deformed Cecilia's Anima because an early orphaned girl could not afford the gender luxury of passive anticipation of a marriage proposal. Cecilia is the castrated Animus of Robert, who is forced to suppress himself due to his incestuous mental connection with his mother and unwillingness to separate from her, which is metaphorically presented through the territorial demarcation of the actants: the invited young woman is housed in a separate building. The fact that Ciss is living in the rooms above the stable, where now a car is kept, is seen as a metaphor for pushing Attenborough's son's healthy instincts and emotions to the margins (a car, as well as horses, are traditional markers of male energy and strength, passions and instincts).

Lawrence's short story is an artistic illustration of the destructive image of the mother, the maternal care as total control over an adult son, which causes his infantilism in life.

References

- Bandrovskaya, O. (2014). *Henderni konfigurationsy v romani D.H. Lourensa* [Gender configurations in the novel by D.H. Lawrence]. *Inozemna filologiya* [Foreign Philology], vol. 126, issue 1, pp. 11-19.
- Barry, P. (2008). *Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturolohiia* [Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory]. Kyiv, Smoloskyp Publ., 360 p.
- Boianovska, I. (1989). *Poshuk pervynnoi suti zhyttia* [Search for the primary essence of life]. *Vsesvit* [Universe], vol. 12, pp. 4-5.
- Fernihough, A. (2001). *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*. Cambridge, Cambridge University Press, 292 p.
- Halutsykh, I. (2014). *Obrazna kontseptualizatsiia erotyzovanoho tila v anhlomovnomu khudozhnomu teksti periodu modernizmu (na materialy romanu D.H. Lourensa "Lady Chatterley's Lover")* [Figurative conceptualization of the eroticized body in the English-language literary text of the modernist period (based on the novel by D.H. Lawrence's "Lady Chatterley's Lover")]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia "Filolohichna"* [Scientific Notes of the National University "Ostroh Academy". Philological Series], vol. 45, pp. 91-97.
- Halutsykh, I. (2014). *Obrazna kontseptualizatsiia seksual'nykh stosunkiv v konteksti khudozhnoi tilesnosti (na materialy khudozhnoi prozy D.H. Lourensa)* [Figurative conceptualization of sexual relations in the context of artistic corporeality (based on the fiction of D.H. Lawrence)]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka* [Zhytomyr Ivan Franko State University Journal], vol 12, pp. 87-96.
- Hlinka, N. (2006). *Mifopoetyka tvorchosti D.H. Lourensa*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Mythopoeics of D.H. Lawrence's work. Extended abstract of cand. philol. sci. diss.]. Kyiv, 20 p.
- Honcharenko, E. (2005). *Modernyzatsiia avtobiohrafy zma v tvorchestve D.H. Lourensa (rasskaz "Zapakh khryzantem")* [Modernization of autobiography in D.H. Lawrence's works (the story "Odour of Chrysanthemums")]. *Anhlistyka ta amerykanistyka* [English and American Studies], vol. 2, pp. 115-118.
- Jung, K.G. (2013). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome* [Archetypes and Collective Unconscious]. Lviv, Astroliabiia Publ., 588 p.
- Lawrence, D.H. (2006). *Prekrasnaja Dama* [The Lovely Lady]. In Lawrence, D.H. *Schastlyvye pryvydeniya: rasskazy* [Glad Ghosts: Short Stories]. Moscow, B.S.H.-PRESS Publ., pp. 397-430.
- Neumann, E. (1998). *Proishozhdenie i razvitie soznaniia* [Origin and Consciousness Development]. Moscow, Refl-buk Publ. & Kyiv, Vakler Publ., 462 p.
- Rank, O., Zags, G. (1998). *Psihoanaliticheskie issledovanie mifov i skazok* [Psychoanalytic study of myths and fairy tales]. In V. Menzhulin (ed.). *Mezhdou Edipom i Ozirisom: Stanovlenie psihoanaliticheskoi konceptii mifa* [Between Oedipus and Osiris: Formation of the Psychoanalytic Concept of Myth]. Lviv, Inicijativa Publ. & Moscow, Sovershenstvo Publ., pp. 207-246.
- Reaney, P.H., Wilson, R.M. (1991). *A Dictionary of English Surnames*. London, Routledge, 3618 p.
- Styrnik, N. (2021). *Novelistyka D.H. Lorensa: motyvno-tematychnyj kompleks i zhanrovi stratehii*. Dis. kand. filol. nauk [D.H. Lawrence's Short Stories: Motifs, Themes and Strategies within the Genre. Cand. philol. sci. diss.]. Dnipro, 216 p.
- Worthen, J. (1991). *D.H. Lawrence. Modern Fiction*. London, Arnold Publ., 136 p.
- Worthen, J. (2005). *D.H. Lawrence. The Life of an Outsider*. London, Penguin Books, 518 p.
- Zhukhtenko, N. (1983). *U poshukakh khudozhnoi istyny* [In search of artistic truth]. *Vsesvit* [Universe], vol. 8, pp. 151-153.
- Zhukhtenko, N. (2005). *Devid Herbert Lourens ta joho utopiia "lehkoho polum'ia"* [David Herbert Lawrence and his utopia of "light flame"]. In Lawrence, D.H. *Kokhanets ledi Chatterli* [Lady Chatterley's Lover]. Kharkiv, Folio Publ., pp. 3-20.

Одержано 16.02.2022.

УДК 821.111
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-9

В.И. СИЛАНТЬЕВА

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой зарубежной литературы
Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ДЖОНА ФАУЛЗА («Женщина французского лейтенанта»)

Стаття присвячена дослідженню художнього мислення сучасного англійського письменника Джона Фаулза як творця оригінальної формули світу у її постмодерністському варіанті. Об'єктом дослідження став роман «Жінка французького лейтенанта» (1969), у якому письменник запропонував особливий тип «нової реальності», що відповідає «рубежу» та «переходу» від старих уявлень про морально-етичні норми життя до нових норм і цінностей. У статті обґрунтовується та розробляється проблема синтезу, сублімації та конвергентності, притаманних англійському постмодернізму; показаний екзистенційний світ героїв Фаулза. Особлива увага приділяється аналізу художньої мови автора твору. Це стосується як постмодерністської іронії (метаіронії), використаної в романі, так і широкого використання пастішу, який способом «накладання епох» формує оригінальний інтертекст твору. Автор статті звертає увагу на Фаулза – творця та руйнівника соціально-етичного та літературного міфу «вікторіанської епохи». Також показаний зв'язок із традицією англійської романтичної оповіді та принципи корекції характерів і ситуацій, які відповідають романтичному світобаченню. Велике місце у дослідженні приділено психології головних героїв та проблемі сюжетно-композиційної єдності роману «Жінка французького лейтенанта». Доводиться, що розвиток сюжетної дії роману – явище поліструктурне і багатозначне.

Ключові слова: постмодернізм, реалізм, «нова реальність», синтез, сублімація, конвергентність, постмодерністська іронія, пастіш.

Художественная культура Великобритании в силу своего островного положения и традиций консерватизма избегает крайностей, свойственных искусству «перехода», «рубежа» и резкого отрицания всего, что казалось незыблемым. Тяготее к реалистическим формам английской классики, многие авторы жесткому следованию какому бы то ни было новому художественному канону предпочитают синтез старого с новым. Это коснулось как модернизма, так и всех авангардных и неоавангардных течений, нацеленных на кардинальное изменение общих представлений о прекрасном и безобразном. В данном фарватере шел в последней трети XX в. и Дж. Фаулз, но постмодернистский синтез и предложенная им «игра с прошлым», во многом оказались уникальными.

Напомним, что ранние формы постмодернизма явили себя в литературе Запада в конце 1960 – в начале 1970-х гг. Некоторые критики, например, Ихаб Хассан [Хассан, 1987] считали этот тип мышления результатом «кризиса веры», захватившей молодежь послевоенного времени. Одновременно Й. Хейзинга [Хейзинга, 2019] указал на то, что мир, который погружается в хаос неверия, должен сформировать и «человека играющего». Такого, который предлагает «новые смыслы» и субъективно оценивает ситуацию. Но субъективная неполнота знаний о мире рождает иронию, сарказм и другие формы сатирического отрицания того, что еще вчера казалось непререкаемым. Как следствие, создаются новейшие мифы о прошлом, снижается уровень высокой статусности традиционной культуры. И все же английская литература, не принимая «резких новаций», и в беспокойном диссипирующем мире отстояла право на связь с литературной традицией и резкому сарказму пред-

почла «мягкую иронию», восходящую к творчеству Ч. Диккенса. В результате сложился так называемый английский «постмодернистский реализм» и это констатировали многие исследователи [Хатчеон, 1988; Bernard, 1993, p.121–144; Elias, 2001]. Все сказанное в полной мере относится к Джону Фаулзу, творчество которого стало олицетворением английского постмодернизма периода его оформления и дальнейшего существования.

«Женщина французского лейтенанта»: синтез и варианты его существования

Об этом романе написано много. Но главными и непонятыми остаются вопросы стратегий постмодернистского мышления Дж. Фаулза и особенностей его постмодернистской иронии. «Постмодернистский реализм» автора этого романа, как представляется, следует определять понятиями «синтез», «конвергентность», «сублимация». Если мы говорим о синтезе, то, безусловно, нужно учитывать его свойство смешивать, соединять, формировать новую данность и номинировать ее. Синтез в «Женщине...», в первую очередь, предстает как фактор объединения важных национальных (английских) моделей жизни и поведения, а также особый тип иронии, которую можно считать присущей только Дж. Фаулзу.

Постмодернизм как искусство, олицетворяющее собой комплекс противоречий века, несет информацию парадоксального единения объектов. Постмодернистская модель мира Дж. Фаулза характеризуется как подвижная, незамкнутая, многоликая и дробная. Автор дает понять: она обречена на многообразие экспериментов, которые могут показаться эпатажными и дерзкими. В ней есть место тому, что когда-то отметил в эпохе барокко Д. Лихачев – «...плетение словес», любовь к тератологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего сущего...» [Лихачев, 1973, с. 204].

Синтез прошлого с настоящим реализует себя в романе в нескольких вариантах. Это контрастное сближение эпох (период правления королевы Виктории и день сегодняшний); согласование масштабов и пропорций (этико-эстетический код ушедшей эпохи и его конвергентная сублимация); контрастное сопоставление (и противостояние) старых канонов в контексте новых этико-эстетических идей. Конгломератное единство всего произведения и его композиционного разрешения поддерживается единым ритмом – чуть насмешливым взглядом автора на происходящее, то есть ироничным освещением событий. Происходит своего рода сублимирование: а) на уровне идей – перенос энергии сексуального влечения на уровень новых социально-этических отношений; б) на уровне художественных построений – перераспределение признаков романтической и реалистической художественной образности XIX в. в постмодернистский ее эквивалент. Таким образом констатируя перемены, Дж. Фаулз предупреждает: в моменты «излома истории» любые социально неприемлемые импульсы могут преобразоваться в приемлемые решения, действия и формы поведения. В его романе этим знанием обладали Сара и ее единомышленники-прерафаэлиты из кружка художника-теоретика Россетти; но им так и не овладели ни Чарльз, ни многие другие персонажи произведения.

Судьбы Сары Вудраф и Чарльза Смитсона, как, впрочем, и жизни других персонажей романа «Женщина французского лейтенанта», развиваются в контексте экзистенциальной идеи свободы выбора, права на поиск, обретение свободы и корректирования своей судьбы. Безусловно, эта тема, ставшая особенно актуальной в XX в., была подготовлена размышлениями Дж. Фаулза о природе экзистенциального протеста против «уготованной судьбы».

В современном восприятии у слова «экзистенциальный» существует два основных определения. Первое значение экзистенциализма восходит к его обоснованию датского ученого Сёрена Кьеркегора (1813–1855) [Кьеркегор, 2010]. В людском сообществе философ выделит четыре типа людей: обыватель, эстетик, этик, религиозно мыслящий человек. Обыватель, говорил он, живет так, как окружающие: старается иметь работу, создать семью, хорошо одеваться и пр. Такой человек подвержен стадному инстинкту. Эстетик, считает С. Кьеркегор, знает, что у него есть выбор и может выбрать свой путь. И все же чаще всего он выбирает то, что дает сиюминутное удовольствие. Преимущественно нравственно-этическая составляющая личности предполагает наличие разума, логического восприятия жизни и чувства долга. У такого человека не бывает ощущения пустоты жизни. Он размышляет и видит различные проявления и скрепы бытия. Но в любой из перечисленных

своих стадий развития, писал С. Кьеркегор, отчаиваясь, человек может прийти к пониманию «неполноты» и «ограниченности» существования. В такой момент возможен прорыв на духовный уровень нового витка осознания себя в мире. В этом движении от одного мировидения к другому человеком руководят уже не столько интеллект, сколько сердце и вера. По С. Кьеркегору, – веры религиозной. Путь к ней не прост, свое право на духовное прозрение, многое пережив, человек должен выстрадать.

Второе истолкование экзистенциализма оказалось очень актуальным в Новом времени – на рубеже XX–XXI вв. Оно непосредственно связано дилеммой существования человека и его выживания в современном мироустройстве. Здесь движение к духовности и воспитание духовного человека встает как насущная проблема, потому что «человек без сердца и без веры» может просто погубить мир. Закономерно поэтому, что Жан-Поль Сартр (1905–1980) [Сартр, 1989], представитель атеистического экзистенциализма XX века, жестко отстаивал мнение «экзистенциализм – это гуманизм». Для него это был онтологический (базисный) принцип бытия, и философ полемизировал с теми, кто видел в экзистенциализме только самопогружение в собственную судьбу. Он настаивал на том, что любой шаг к человечности – это осознанный выбор каждого человека, спасающий других и его самого. Смелых не рожден храбреем, но он каждый раз делает что-то, чтобы сохранить этот «образ», а может повести себя и как трус. Усиливая эту мысль, Ж.-П. Сартр добавлял: человек оценивается не по мечтам и желаниям, а по конкретным делам. Таким образом, самосовершенствование и движение к духовному восхождению, по мысли экзистенциалистов, в нашем случае как С. Кьеркегора, так и Ж.-П. Сартра, все же человеку дано – другое дело, на какой стадии собственного развития человек останавливается.

Читая Дж. Фаулза, можно понять, что в разработке образов Сары Вудраф и Чарльза Смитсона писатель руководствовался идеями экзистенциализма в проблеме «судьба и воля к свободе». Обобщая и утверждая только что сказанное как имевшее влияние на Дж. Фаулза, отметим также, что автору «Женщины французского лейтенанта» была близка еще и мысль Карла Ясперса (1883–1969) [Ясперс, 1991] об «акте самотворения». Процесс «сотворения (конструирования) себя», считал этот философ, особенно утяжеляется «в пограничных ситуациях». Он же подчеркивал: у каждого человека существует «своя граница», но в любом (историческом или личностном) «пограничье» неизменно усиливается ощущение страдания, борьбы, жестокости и враждебности мира, в которых живет человек.

Проецируя все отмеченное на судьбы Сары Вудраф и Чарльза Смитсона, убеждаемся, что позиция «свободы выбора» была предложена автором обоим персонажам. Чувство распутья, муки и преодоления – все это было в судьбе как Сары, так и ее возлюбленного, другое дело, что выдержала испытания и нашла свой индивидуальный путь только Сара. Она вступила в новую эпоху с новым распределением ролей, тогда как Чарльз пока что остался в эпохе уходящей и отживающей свой «викторианский» век. Такое прочтение жизненных поисков главных персонажей объясняет читателю оригинальную концовку романа «Женщина французского лейтенанта». Три его составляющие: «викторианский», «беллетристический», «экзистенциальный» обозначают собой три пласта культуры. Это: а) общепринятый «усадебный» финал уходящей эпохи XIX в.; б) литературно-книжный (со сложной интригой) финал современного романа для «среднего класса»; в) финал, который переводит любовную интригу на духовный уровень. Последний уровень был особенно интересен и дорог Дж. Фаулзу, он предложил Саре и Чарльзу «исправить» свою судьбу и почувствовать себя свободными. Таким образом, Чарльз имел возможность жениться на «сахарной Афродите» и создать традиционную, почти викторианскую семью. Он мог жениться на Саре, но не мог постоянно чувствовать ее личностное превосходство над собой. Оказалось, у него есть и третий выход: уехать в Америку и попытаться там найти свой путь.

Постмодернистская ирония Дж. Фаулза и сюжет его романа

Ирония предполагает наличие притворства и насмешки, соседствующих с внешней учтивостью [Квятковский, 1966, с. 125]. В отличие от нее, постмодернистская ирония (метаирония) нацелена на кардинальное разрушение. Она радикальна, подрывает стереотипы и банальности прошлого. Сближаясь с сарказмом, может выступить средством сатиры. Ирония Дж. Фаулза иного свойства. Во-первых, этому автору ближе мягкий (английский) юмор.

Во-вторых, ирония в его «Женщине французского лейтенанта» направлена не столько на общественное сознание и социальный миропорядок, сколько на стереотипы «английскости», реализованные в «старых романах» о любви и добропорядочных семейных отношениях. В его постмодернистской стратегии на первый план выходит интертекст, который становится основой нового повествования – в конце XX в. Дж. Фаулз позволил себе «играть» смыслами и стилями уже очень известных произведений. «Странная особа» в черном (Сара), которая ежевечерне появляется на прибрежном молу в Лайм-Риджирси, обращает нас к тому «таинственному» и «загадочному», которое неоднократно присутствовало в романах Дж. Остин («Гордость и предубеждение», 1813); Ш. Бронте («Джейн Эйр», 1847); Э. Бронте («Грозовой перевал», 1847); У. Коллинза («Женщина в белом», 1860). Сочетание возвышенных романтических чувств с загадками готического романа Дж. Фаулз превращает в объект переосмысления и насмешки над «книжными» чувствами, поведением и страстями своих главных героев. Их свидания «под сенью зарослей» Вэрской пустоши, стремление Чарльза «разгадать тайну» Сары, сцена интимной близости в гостинице Эксетера – все это подается с лукавой усмешкой как действия, которые с позиции человека XX в. выглядят игрой, а не сутью происходящего.

Как художник «новой волны», Дж. Фаулз предлагает читателю *пастиш*, нацеленный на снижение первичного образа (или образов). Отметим, что пастиш в постмодернистской эстетике стал одним из главных приемов повествования. Он воспринимается как деформированная литературная копия, но такая, в которой на первый план выдвигаются черты первоисточника, абсолютно неприемлемого для автора в данный момент.

Объектами пастишизации могут стать сюжеты, авторский стиль, а также художественные направления, но ироническое содержание текста и понимание пастиша становятся понятными только читателям, знакомым с первоисточником, который стал объектом копирования. Сказанное дополним и следующим: пастиш в постмодернистском произведении выступает своего рода трансформированной пародией. Но такой пародией, которая лишена сатирической и комической подоплеки; как следствие, ее определяют понятием «нейтральной мимикрии». Закономерно поэтому, что Дж. Фаулз, отрицая давние английские традиции, не соответствующие его времени, предлагает читателю не сатирический, а мягко-лирический текст. Тот, что вроде бы напоминает любимую многими сюжетную классику и одновременно коррелирует ее. Но, сохраняя страстную любовную интригу как основу повествования и тем самым привлекая внимание среднестатистического читателя, писатель играет и «массовым сознанием». В романе «Женщина французского лейтенанта» особенно очевидны сюжетная занимательность, «разгадывание тайн» и неожиданность развязки, завершенной трехзначным финалом.

Главной составляющей сюжета «Женщины французского лейтенанта» можно считать ироническое переосмысление общественных традиций викторианской эпохи времени ее излета и романтического английского повествования. Своих героев эпохи королевы Виктории писатель «проверяет» логикой постмодернистского времени. Того момента «излома и перехода», когда нужно сориентироваться в мире, который теряет привычные границы. Дж. Фаулз усиливает ощущение «конца-начала» и заставляет персонажей либо сделать шаг к новому, либо остаться ретроградом. Главный художественный прием, использованный им, – *прием игры*.

Игровое начало в романе связано: а) с транспозицией главных героев (Чарльза и Сары) из викторианского времени в неустойчивый (переходный) мир второй половины XX в.; б) с диспропорцией старых романтических ценностей как не соответствующих времени; в) с превращением традиционной для викторианской Англии «благородной любовной интриги» в «любовный экстаз», соответствующий массовому сознанию. Именно это дало повод критикам назвать Дж. Фаулза «выдающимся плохим писателем», упрекнуть в том, что он обыгрывает модные схемы сниженного (китчевого) чтения – их проникновение в элитарную литературу современникам писателя казалось невозможным.

Но именно такие качества романа для английского читателя оказались неожиданными и притягательными. Притягательной, в первую очередь, была динамично развивающаяся любовная интрига на фоне социальных сдвигов, которые уже ощущались в жизни англичан конца XX в. Неожиданной, потому что чувство надвигающегося кризиса и перехода

к новому мышлению сопровождалось у Дж. Фаулза подспудным утверждением: перемены приходят исподволь, закономерно и неизбежно, многие их не понимают, но при всей видимой хаотизации происходящего они знакомят нас с интересными людьми нового поколения. А главным качеством периодов перемен Дж. Фаулз называет жажду свободы. В этом отношении Сара Вудраф, от которой отвернулось добропорядочное население Лайм-Риджиси, стала «знаковой фигурой». Она, ранее презираемая, после многих гонений и мытарств вошла в группу Прерафаэлитов, возглавляемую Данте Габриэлем Россетти и среди столичных английских эстетов и теоретиков нового искусства оказалась не лишней и облакской. Так и не став блудницей, Сара самостоятельно воспитывает ее с Чарльзом дочь и не ждет официального признания ребенка.

Итак, в одном из первых английских постмодернистских романов – в «Женщине французского лейтенанта» Дж. Фаулза – обозначили себя черты нового ощущения, соответствующего диссипирующему миру. Но подверженная хаологии постмодернистская реальность этого автора оказалась не столь пугающе-отталкивающей, какой она была, например, у Джека Керуака или Аллена Гинзберга; учитывая «мягкую» повествовательную традицию английских классиков, Дж. Фаулз только иронизировал над ней как несоответствующей новой и неоднозначной эпохе.

В сюжетном действии романа Дж. Фаулза главным оказался прием искажения и разрушения первичного образа. Обратившись к викторианской эпохе, столь значимой в истории Англии, он предложил рассмотреть ее достижения в контексте «предела» и «крушения». Королева Виктория (королева Великобритании и Ирландии) правила страной с 1837 по 1901 гг. Этот период вошел в историю как эпоха процветания и кристаллизации нравственно-этических норм англичан. Среди них – строгий кодекс поведения, нетерпимость к его нарушениям, определенные сексуальные ограничения. В то же время среди британцев начали цениться трудолюбие, пунктуальность, умеренность и умение вести хозяйство. Напомним также, что викторианская эпоха – это время зарождения в Англии среднего класса, а также эпоха галантных отношений и возведения в культ образа «истинного джентльмена».

В своем романе Дж. Фаулз представил читателю наиболее характерные ее особенности. В сюжетное пространство вошли рассуждения о роли буржуа, о законах капитализма, разговаривают здесь об учении Маркса, животрепещущей считают тему Дарвина и дарвинизма. Конечно, в этом участвует и собиратель «окаменелостей» любитель-палеонтолог Чарльз. А так как это человек, так и не получивший полный курс в Кембридже, то он переводит законы естественно-биологической сферы в сферу социальных отношений. Отметим – одновременно боясь согласиться с предложенной ученым теорией эволюции: неужели английский аристократ, хоть и обедневший, должен смириться с необходимостью перейти в статус буржуа-предпринимателя?

Еще модернисты, заняв ведущие позиции в искусстве первой половины XX в., пытались развенчать ценности предшествующей эпохи как не соответствующие новому времени. Большинство «глашатаев нового» оно воспринималось как фальшивая доктрина, как время мумифицированных чопорных дам и джентльменов, как олицетворение самодовольства и ложной значительности. Огульного нетерпения к прошлому в романе Дж. Фаулза нет, он, безусловно, помнит: именно во времена викторианства Британия пребывала в статусе мирового лидера, эта эпоха наложила сильный отпечаток на английский национальный характер. Объектом его внимания стала не само викторианство, а *викторианский миф* – идеализированное представление о данном историческом отрезке как о периоде наивысшего расцвета и благоденствия английской нации. К этому мифу Дж. Фаулз относит-ся скептически и, утрируя, укрупняет некоторые его черты.

Мифологизация в литературе двусловна. С одной стороны, – это сознательное введение в новое произведение мифологических элементов, архетипов и мифологем, возвращающих нам давние представления о Космосе-Хаосе и его героях (Дж. Джойс, «Улисс»). С другой – это создание авторской легенды о «давно ушедшем времени». Дж. Фаулз нашел третье решение: он посмеивается над мифом викторианства, созданным самими англичанами. Его роман «Женщина французского лейтенанта» стала иронической параболой литературы о викторианстве.

Вспомним: действие романа «Женщина французского лейтенанта» происходит в 1867 г. в Лайм-Риджиси – городке на берегу залива Лайм, достопримечательностью которого являются Вэрская пустошь и мол Кобб. Незнакомка в черном по вечерам выходит к морю и вглядывается в даль. Образ романтической героини, обладающей своей тайной, начинается формироваться с первых страниц произведения. Как джентльмен, Чарльз не может не оглянуться на Сару. Во-первых потому, что у нее «пленительно-сумрачное лицо», во-вторых, потому что по законам жанра загадку этой женщины он должен разгадать. Но вмешивается тонкая ирония автора, пишущего об этом спустя сто лет.

В сюжет нового романа вплетается тривиальная история XIX в. о стремлении молодого повесы, подверженного сплину, жениться из матримониальных планов. Аристократ из семьи, потерпевшей крах и уже человек с неоконченным высшим образованием сначала путешествовал, потом заинтересовался теорией эволюции, теперь собирает «окаменелости». Эрнестина Фримен – дочь богатого бакалейщика, «сахарная Афродита» со «сдержанными манерами» – становится его невестой. Эти двое: он в безупречном сером пальто, держа цилиндр в руке, и она – в наряде, который станет заметным на модницах только следующего сезона, олицетворяют собой достойную пару. Особенно в небольшом приморском местечке.

Конфликт традиционного семейного романа (Ч. Диккенса, Э. Тrolлопа, У. Коллинза, Дж. Элиот) заострится ситуацией «безупречная девушка из уважаемой семьи» и «девушка, вольного поведения», которую называют «несчастной Трагедией» за то, что якобы вступила в порочную связь с французским лейтенантом, впоследствии бросившим ее. В этом конфликте угадывается еще и противопоставление «порядочная женщина» – «инферная женщина», свойственном Ф. Достоевскому («Идиот», «Братья Карамазовы»), но, повторяем, в романе Дж. Фаулза этот конфликт воспринимается с насмешкой.

Последующее сюжетное действие развивается в антураже викторианского века, но с бесчисленными поправками, свойственными мышлению нового века. Как было принято в романах столетней давности, Чарльз, которого влечет к Саре, встречается с ней уединенном месте, но не «под сенью дубрав», а «в укромном уголке на склоне холма». Конечно же, он отправляется на тайное свидание «с первым проблеском зари», отношения Сары и Чарльза будут дополнены перепиской и несколькими невинными встречами, которые, тем не менее, окажутся преданными обструкции. Как было принято прежде, встречи героев оправдываются галантным участием молодого джентльмена в судьбе всеми гонимой девушки. Дж. Фаулз не обойдет вниманием и узнаваемую фигуру деспотичной миссис Поултни, взявшей девушку из бедной семьи в компаньонки, а затем прогнавшей «беспутную» Сару. Но главное, в произведении присутствует романтическая тайна, которую Чарльзу пришлось разгадывать, корректируя собственную судьбу и отказываясь от женитьбы, что «устроивала всех». В конце концов фатальная женщина Сара Вудраф, выдержав страдания, жестокость и враждебность мира, открывает для себя путь в новый век, эта «мисс несчастная Трагедия» обретает свою индивидуальную свободу. И наоборот: Чарльзу Смитсону достается разбитое сердце и новый трудный виток поиска собственного «я».

Общий итог. «Женщина французского лейтенанта» – талантливый и оригинальный вариант постмодернистского романа Дж. Фаулза. В XX в. работая над материалом спокойной, умиротворенной викторианской эпохи, он, тем не менее, показывает жизнь как некий общечеловеческий хаос, брожение, в котором цельность миропорядка и понятия «гармония» и «дисгармония» сложно переплетены. Используя экзистенциальную проблему преодоления и корректировки собственной судьбы, он создает постмодернистский иронически-пародийный вариант английского романа, в котором стилизуются черты реалистического повествования, но одновременно смешиваются реальность и вымысел, жизнь и литература.

Список использованной литературы

- Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
Квятковский, А.П. (1966). *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
Кьеркегор, С. (2010). *Страх и трепет*. Москва: Культурная Революция.
Лихачев, Д.С. (1973). *Развитие русской литературы X–XVIII вв. Эпохи и стили*. Ленинград: Наука.

- Сартр Ж.-П. (1989). Экзистенциализм – это гуманизм. А.А. Яковлев (Ред.), *Сумерки богов* (с. 319-344). Москва: Политиздат.
- Фаулз, Дж.Р. (2010). *Женщина французского лейтенанта*. Москва: Эксмо; Домино.
- Хейзинга, Й. (2019). *Ното ludens. Человек играющий*. Москва: Азбука.
- Ясперс, К. (1991). *Смысл и назначение истории*. Москва: Политиздат.
- Bernard, C. (1993). Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift. *Postmodern Studies*. In T. D'Haen (Ed.), *British Postmodernist Fiction* (pp. 121-144). Amsterdam: Rodopi.
- Elias, A.J. (2001). *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Hassan, I. (1987). *The postmodern turn. Essays on Postmodern theory and culture*. Ohio: Ohio University Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York: Routledge.

JOHN FOWLES'S POSTMODERN REALITY ("THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN")

Valentina I. Silantyeva, Odessa National Mechnikov University, Odessa (Ukraine)

e-mail: v.i.silantyeva@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-9

Key words: *postmodernism, realism, "new reality", synthesis, sublimation, convergence, postmodern irony, pastiche.*

The present paper is aimed at studying the artistic mind of the modern English writer John Fowles as the creator of the original worldview in its postmodern style. It has been specified that British artistic culture does not demonstrate neither the extremes, peculiar to the art of "transition" or "frontier" nor sharp denial of everything that seemed inviolable. Inclining towards realistic forms of the English classics, a lot of postmodern authors, including Fowles, prefer a synthesis of the old with the new. This applies both to postmodernism and all avant-garde and neo-avant-garde movements, aimed at fundamental changing of the general ideas about the beauty and ugliness. "The French Lieutenant's Woman", written by John Fowles, proposes such a postmodern synthesis in the context of the "playing with the past" thesis.

In his novel, the author presents a special type of "new reality", corresponding to the period of the profound changes inside the movement during the period starting from the end of the 19th century till the end of the 20th century. Instead of the typical for English literature "hero in search", the novel under consideration demonstrates an existential type of a man. The above-mentioned hero, who is embodied in the images of Charles and Sarah, seeks his individual freedom and "corrects" his own destiny. It should be emphasized that gaining true freedom is possible only through overcoming various life and social obstacles associated with breaking class and social ties, as well as with great internal suffering.

Fowles's peculiar style of narration helps to reveal the main theme of the novel. The author uses postmodern irony, which is meta-irony, and pastiche. The method of "overlapping epochs" forms an original intertext whereby the semantic field of the novel increases. The literary significance of the outlined method is multifaceted: an elitist reader perceives text-subtext-intertext; a "mass" reader gets acquainted with the work at the level of an entertaining storyline.

The author of the article also analyses a mythological component of the novel "The French Lieutenant's Woman". A mention should also be made that Fowles in the analysed work acts both as a creator and a destroyer of the socio-ethical and literary myth of the Victorian era. Of primary interest to the writer was the literary myth of the time of Queen Victoria, which in the minds of readers has long been romanticized and become a legend. Therefore, the article shows the connection of everything that happens according to the tradition of English romantic narration and the principles of reformation of characters and situations that no longer correspond to the romantic worldview. The ironic understanding of the gentleman's code of honor and the object of his passion, the reduction of love conflicts and places of romantic meetings are illustrated by specific examples from the text of the novel.

The present paper has also devoted considerable attention to the psychology of the protagonists as well as the problem of the plot and compositional unity of the novel "The French Lieutenant's Woman". It is proved that the development of the storyline of the novel is a polystructural and polysemantic phenomenon. If Sarah's character combines the traditional features of both "woman with a secret" and "infer-

nal woman”, then respect for Charles’s traditional aristocracy is being called into question: it is repeatedly mentioned that he did not receive a Cambridge diploma, that he is an amateur paleontologist, that he considers the possibility of getting married for money, and that there is a very strong element of carnal passion in his romantic relationship with Sarah.

The article offers the author’s commentary on the compositional completion of the novel. It is argued that the trinity of the epilogue, first of all, explains the “world-chaos” antithesis. The formula of the dissipating world, according to the author of the article, was supposed to become the basis of the postmodernist text in the original version of the novel “The French Lieutenant’s Woman”.

References

- Barthes, R. (1989). *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 616 p.
- Bernard, C. (1993). Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift. *Postmodern Studies*. In T. D’Haen (ed.). *British Postmodernist Fiction*. Amsterdam, Rodopi Publ., pp 212-144.
- Elias, A.J. (2001). *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 320 p.
- Fowles, J.R. (2010). *Zhenshhina francuzskogo lejtenanta* [The French Lieutenant’s Woman]. Moscow, Eksmo; Domino Publ., 608 p.
- Hassan, I. (1987). *The postmodern turn. Essays on Postmodern theory and culture*. Ohio, Ohio University Press, 288 p.
- Huisinga, J. (2019). *Homo ludens. Chelovek igrayushhiy* [Homo Ludens, a study of the play element in culture]. Moscow, ABC Publ., 400 p.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York, Routledge, 284 p.
- Jaspers, K. (1991). *Smysl i naznachenie istorii* [The Origin and Goal of History]. Moscow, Politizdat Publ., 527 p.
- Kierkegaard, S. (2010). *Strakh i trepet* [Fear and Trembling]. Moscow, Cultural Revolution Publ., 488 p.
- Kviatkovski, A.P. (1966). *Poetichesky slovar* [A poetic dictionary]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 377 p.
- Likhachov, D.S. (1973). *Razvitie russkoi literatury X–XVIII vv. Epohi i stili* [Development of Old Russian Literature: the Epochs and Styles]. Leningrad, Nauka Publ., 254 pp.
- Sartre, J.-P. (1989). *Ekzistencializm – eto gumanizm* [Existentialism Is a Humanism]. In A.A. Yakovlev (ed.). *Sumerki bogov* [Twilight of the Gods]. Moscow, Politizdat Publ., pp. 319-344.

Одержано 02.03.2022.

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

УДК 821.521

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-10

А.В. РИЖКОВА

*викладач кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧАНЬ-БУДДИСТСЬКИХ МОТИВІВ У ЧЕРНЕЧІЙ ПОЕЗІЇ ДИНАСТІЇ СУН (ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)

У фокусі статті – явище чань-буддизму як філософсько-релігійне вчення, втілення принципів якого відбувається безпосередньо у поетичних мотивах. Об'єктом проведеного дослідження є поезія черниць та ченців періоду правління династії Сун (вірші черниць Думу Цзіньган (獨目金鋼, XI ст.) та Чжень Жу (真如, XI ст.); ченців Даоцяня (道潛, 1043 – 1106) та Даоцзя (道璨, 1213 – 1271)).

У статті, концентруючись на поезії чаньських ченців та черниць династії Сун (宋, 960 – 1279), було здійснено порівняльний аналіз гендерної складової явища чань-буддистської лірики. Основна мета статті – виділення спільних та відмінних рис поетичних творів, написаних жінками та чоловіками, – була досягнута завдяки використанню історико-культурного, історико-літературного, германевтичного методів та семантико-поетикального аналізу. У статті було проаналізовано тексти чань-буддистської лірики, виявлено специфічні риси семантики та поетики творів, співставлено та порівняно твори ченців і черниць-чань-буддистів та зроблено висновки з проведеного літературного аналізу.

Зазначено, що чань-буддизм, виступаючи проти дуалізму світу та наявних у ньому протиріч, не розділяв жінок і чоловіків, відносився до них рівноцінно. У релігійній сфері сунського часу черниці й ченці були рівноправними та мали однакові можливості для того, аби досягти просвітлення або стати Буддою, наставляти адептів та передавати істини великого чань крізь покоління.

Базуючись на вищезазначеному принципі релігійного вчення, поміщеного у центр проведеного дослідження, було розглянуто і розібрано поетичні твори як ченців, так і черниць, встановлено їх співзвучність та творчо-філософську ідентичність, що підтверджує не тільки формальне існування чаньських принципів, а їх практичне втілення, просочення у всі сфери життя релігійного прошарку суспільства того часу.

Встановлено, що у творах черниць та ченців лунали одні й ті самі чаньські мотиви, а саме: мотив відмови від вербального спілкування, мотив природності, мотив переродження або нескінченного потоку буття, мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив порожнечі та чистої свідомості і мотив просвітлення. Однак, у той самий час, є й певні відмінності. Так, притаманними лише творам ченців є: мотив рівності усіх у лоні буддистського вчення, мотив відлюдництва (усамітнення) або мотив відлучення від суєтного мирського світу, мотив позбавлення від страждань (турбот і прихильностей), мотив медитаційних практик, мотив непродуктивності зовнішніх дій, мотив доступності чаньського вчення для кожного, мотив страждання, мотив гармонії. Відповідно, у ліриці черниць помічаємо мотив радості, мотив смерті, мотив ілюзорності протиріч. На рівні стилістичних засобів було виявлено, що лише епітети є спільними як для віршів ченців, так і для віршів черниць. Антитеза і риторичні питання – є у даному контексті ознакою «чоловічого» стилю, а гіпербола притаманна «жіночому» стилю. Також зазначається, що вірші ченців мають об'єктивний і раціональний характер, що є ознакою «чоловічого» письма, у той час як вірші черниць характеризуються суб'єктивністю та чуттєвістю, що притаманно «жіночому» письму.

Ключові слова: чань, чань-буддизм, чернець, черниця, мотив, поезія, просвітлення, релігія, Сун.

З моменту проникнення буддизму у Китай і формування його національного варіанту – чань-буддизму минуло майже дві тисячі років, проте, увагу дослідників він привернув відносно недавно. Не дивлячись на відкриття Дуньхуанських рукописів, які було знайдено у печерах Могао на початку ХХ ст. [Воробйова-Десятівська, 1963, с. 17], дослідження чань зазнали поштовху лише після Другої світової війни, тобто майже через півстоліття після того, як було віднайдено таке цінне джерело релігійного знання. Активне поживлення інтересу дослідників до проблем китайського буддизму відбулося лише у 70-ті роки минулого століття. Цей час приніс з собою широке використання й залучення безпосередніх текстових джерел чань-буддизму, таких як сутри, оригінальні твори китайців, відомості про школи та напрями чань, історії про проникнення та розповсюдження буддизму у Китаї тощо.

Виступаючи об'єктом вивчення, чань-буддизм займає поважне місце у чисельних роботах спеціалістів різних категорій: етнографів, релігієзнавців, філософів, філологів тощо. Однак, серед маси досліджень на дану тему, можна помітити, що робіт, які стосуються раннього чань, значно більше ніж тих, які сфокусовані на висвітленні питань класичного китайського буддизму, періодом панування якого, а також золотим часом чань, за даними американського дослідника буддизму та китайської культури Маріо Поцескі, вважається друга половина правління династії Тан (唐, 663–907), або ж період П'яти династій (五代十國, 907–960) [Hu Shih, 1953, p. 7]. Такий помітний контраст у кількості й глибині досліджень цих двох етапів розвитку буддизму чань, пов'язаний безпосередньо із вже згаданими рукописами з Дуньхуану, серед яких були не лише релігійні тексти, а й філософські роздуми, популярні оповідання на буддистські мотиви, зразки класичної китайської поезії тощо.

Що ж стосується географії опублікування робіт та, відповідно, країн, які були батьківщинами дослідників чань-буддизму, то, перш за все, варто відмітити Китай (Ху Ши) і Японію (Судзукі Дайсецу Тейтаро, Янагіда Сейдзан) на Сході, та США (Джон Макрей, Роберт Бузвел, Петер Грегорі), Францію (Бернард Фаур), Швейцарію (Пол Дем'євіль), Росію (Генадій Дагданов, Микола Абаєв тощо) та ін. на Заході. Аналізуючи праці вищеперерахованих авторів, можна зробити висновок, що активні роботи з дослідження буддизму чань/дзен ведуться як на Сході, так і на Заході, починаючи з другої половини ХХ ст.. На даний момент, існують чисельні дослідження генези чань, декілька досліджень на тему класичного чань, та, загалом, не зважаючи на поживлення проведення досліджень, на сьогоднішній день сильно відчувається брак робіт, присвячених як окресленню й визначенню конкретних специфічних художніх рис лірики чань, так і порівняльному аналізу чаньської лірики за часом і місцем створення; національністю, віком і становищем авторів тощо.

У статті, концентруючись на поезії чаньських ченців та черниць династії Сун (宋, 960–1279), буде здійснено порівняльний аналіз гендерної складової явища чань-буддистської лірики. Метою роботи є виділення спільних та відмінних рис поетичних творів, написаних жінками та чоловіками. Досягнення поставленої мети передбачає використання германевтичного, порівняльного, історико-культурного, історико-літературного методів та семантико-поетикального аналізу.

Перш за все, варто звернутися до вивчення релігійної середина того часу. Як відомо, конфуціанство і даосизм існували на території Китаю ще до приходу у нього буддизму. Якщо конфуціанство твердо встановлювало закон про те, що жінка завжди знаходиться нижче чоловіка, то однією з ключових ідей даосизму було існування інь (жіночого початку) та ян (чоловічого початку), що уособлювала єдність усіх існуючих протилежностей та основу гармонійного співіснування усього у Всесвіті.

Якщо даосизм частіше за все маркують як вчення релігійно-філософське, то конфуціанство нерідко отримує ярлик вчення соціально-етичного. Іншими словами, якщо релігію людина була в праві обирати сама, то вченню, якому підпорядкована етика та поведінка у соціумі, підкорялись, здебільшого, усі. Таким чином, становище жінки у давнину, зокрема, до приходу індійського буддизму та його китаїзації, було обмеженим доволі жорсткими рамками, жінка підкорялась спочатку батьку, потім чоловіку, а, у разі смерті чоловіка, – сину (三从: 未嫁从父, 既嫁从夫, 夫死从子) [Меліксетов, 2002, с. 87].

Буддизм, деякі ідеї якого були співзвучними з даоськими, привніс у китайське суспільство ідею не просто гармонійного, а, більш того, рівного співіснування жінки і чоловіка. Сам

Будда не принижував жінок, він приймав їх, спілкувався з ними і дозволив ставати черницями, на рівні із чоловіками-ченцями. За покровительства Будди також було створено першу за всю історію жіночу релігійну спільноту. Не дивлячись на те, що вступ в общину черниць був позначений кількома додатковими умовами («Вісім правил»), це не можна було назвати додатковим тягарем, який би свідчив про дискримінацію жінок, це, скоріше за все, виступало додатковим тлумаченням правил для ченців, що було пов'язане з особливостями жіночого організму. Як висловився сучасний російський буддолог М.С. Уланов: «Ці правила можна розглядати як своєрідну форму захисту і допомоги на етапі формування жіночої спільноти черниць» [Уланов, 2015, с. 59]. Крім того, за свідченням палкого прихильника китайського буддизму сучасності Гоу Цзяліна (苟嘉陵, 1955), між вивченням буддизму та статтю або орієнтацією людини не має ніякого зв'язку. Хоча жінки зазнають певного обмеження з боку життєвих правил та будови тіла, і, можливо, поступаються чоловікам фізичною силою, але вивчення буддизму не спирається на будову тіла або фізичну силу, а спирається на здатність розуміти, на інтелект. Тому у вивченні буддизму жінки не лише не поступаються чоловікам, а й, навпаки, навіть можуть перевершити їх («佛法的修行和人的性别或性取向没有关系。女性因受到生理及体型上的制约，而在力气及体能上也许是平均不如男性。但佛法的修行不是依靠体型及力气，而是依靠觉知力，也就是靠智慧。所以在佛法的修行上女性不但没有不如男性，反而有可能会超过男性»)[吴言生, 2002, p. 29]. Ці принципи рівності не зазнали трансформацій у процесі китаїзації буддизму і стали важливою складовою китайської версії індійського вчення. Таким чином, бачимо, що становище жінок і чоловіків у чань-буддизмі, а отже, відповідно, чаньських ченців і черниць, було рівноправним.

Отже, у лоні релігії положення жінок і чоловіків було однаковим, але, що стосується літератури, зокрема поезії? Безумовно, для чань-буддистського вчення значення настанов, переданих у поетичній формі як черницями, так і ченцями, було однаково вагомим, однак це зовсім не означає, що з погляду літературознавства їх поезія також була тотожною.

Як відомо, протягом тривалого часу питання «жіночого» і «чоловічого» письма у літературознавстві залишається одним з найбільш гострих та дискусійних. Навіть існування «жіночої літератури» як такої багато науковців, літературних критиків та літературознавців піддають сумнівам. Феміністська критика, у свою чергу, намагається визначити риси характерні для «жіночого стилю», але існування даної проблеми є яскравим зразком того, як практика випередила теорію.

Що стосується досліджень, котрі висвітлюють дане питання, то китайська жіноча література класичного періоду (тобто від давнини до ХХ ст.) стала предметом уваги у працях Се Уляна, Тан Чженьбі та Лян Ічженя у 1920-30-ті рр. ХХ ст. За словами Н.С. Ісаєвої, «Дослідники довели давні витоки жіночої літератури, вагомий внесок письменниць у розвиток різних жанрів класичної поезії, а також існування «жіночого стилю» в літературі», однак «Сучасні китайські літературознавці переважно ігнорують твори давніх письменниць як такі, що ніби не відтворюють «жіночої свідомості», розкріпачення якої відбувається лише у період Руху “4 травня” 1919 р.» [Ісаєва, 2010, с. 180]. Тобто китайські літературні діячі не залишилися осторонь і так само ведуть активні суперечки щодо «жіночого» і «чоловічого» стилів у літературі.

Особливий інтерес у феміністських літературознавчих дослідженнях викликає питання, чи є текст автора-жінки відмінним від тексту автора-чоловіка. Французький теоретик феміністського літературознавства Е. Сіксу вважає, що «жіночий стиль письма не можна визначити, однак, це не означає, що його не існує» [Сіхус, 1975, р. 85]. Схожої думки дотримується американський психолог Н. Міллер, він зазначає: «У літературному тексті немає ніяких формальних ознак про гендер автора, не існує ніякого достовірного методу, за допомогою якого було б можливо визначити гендер автора за одним лише текстом» [Miller, 1988, р. 29]. Наведеними словами двох науковців стверджується думка про те, що «жіночий стиль» існує, однак його досить складно охарактеризувати. Більш конкретно є думка німецького літературознавця С. Вайгель, яка стверджує, що для «жіночого стилю» характерними є «розривність, відступи, непослідовність, суб'єктивність, потяг до насолоди, опис власних почуттів», характеристиками «чоловічого стилю» вона називає «логічність, регулярність, об'єктивність» [Weigel, 1987, р. 197]. Н.С. Ісаєва також відмічає: «Гендерне марку-

вання тексту зумовлюється проявом суб'єктивної свідомості авторки, де раціональна основа викладу поєднується з емоційними рефлексіями глибоких почуттів» [Ісаєва, 2010, с. 156]. З цих тверджень вимальовується інша позиція: існують певні конкретні риси, які є притаманними для художніх творів, написаних жінками.

Якщо поглянути на питання «жіночого» і «чоловічого» стилю з позиції чань-буддизму, то найбільш близькими буде зовсім інша позиція. В окремих теоретичних роботах, що стосується «жіночого» неодноразово підкреслювалось, що воно не протистоїть «чоловічому», адже, як зазначає кандидат філологічних наук С.Ю. Воробйова, «жіноче» за своєю природою заперечує бінарність, дихтомію та ієрархічність створюваних структур (в тому числі й текстових) [Воробйова, 2013, с. 88]. Так само й чань заперечує будь-яке протиставлення та контрастування.

Розглянувши різні погляди на існування «жіночого» і «чоловічого» стилів, перейдемо до безпосереднього аналізу ліричних творів.

Відомо, що чань-буддистські ченці жили у віддалених монастирях, в оточенні природи, адже головною умовою досягнення основної мети кожного послідовника чань-буддизму було злиття з природою, повернення до первинного природного стану. Чаньський чернець часів династії Північна Сун Даоцян (道潛, 1043–1106) пішов у монастир ще у дитинстві [Маслов, 2000, с. 38]. За написання віршів його висміювали, тому він вимушений був повернутися до мирського життя, але через деякий час, він постригся у ченці знову і продовжив писати вірші, тим самим поповнюючи чаньську поетичну спадщину. Так, один з його віршів під назвою «Осінь на річці» («江上秋夜») є яскравим зразком чаньської пейзажної лірики:

雨暗蒼江晚未晴
井梧翻葉動秋聲
樓頭夜半風吹斷
月在浮雲淺處明

Дощ, темно, зелена річка ввечері не ясна

Утун біля колодязя гортає листя, народжуються осінні звуки

На вежі опівночі вітер припинив дуги

Місяць в хмарах, [які] плывуть, [де][у хмарах] рідкі місця [пробивається] світло [місяця]

Даний поетичний твір є зразком жанру *цзінтіши*, а саме його піджанру *цзюецзюй*. Він вміщує по сім ієрогліфів у рядку, а отже є семислівним чотиривіршем – *цзянь цзюецзюй* (七言絕句). Текст вірша дає змогу побачити, що автора не задовольнило схематичне зображення пейзажу або узагальнене вираження емоцій, отриманих від його споглядання, він прагнув змалювати глибокі деталі задля зображення зміни стану природи з плином часу. Так, у першому рядку (雨暗蒼江晚未晴: Дощ, темно, зелена річка ввечері не ясна) наявні образи природи, а саме дощ (雨) та річка (江). Ці образи поєднані між собою, адже вода – основна їх складова. Як відомо, у чань-буддизмі вода символізує нескінченний потік буття, а конкретно дощ – символ буддистського вчення, адже, так само, як хмара проливає дощ на усі рослини на землі без розбору, так і вчення Будди доступне для усіх живих істот. Буддистський «дощ» проливається однаковою мірою на усіх, Будда не встановлює відмінностей. Істини цього вчення доступні як для государів, так і для селян, як для чоловіків, так і для жінок, як для старих, так і для дітей тощо. Цікаво, що колір, наявний у рядку, позначено ієрогліфом 蒼 [cāng], який може перекладатись як «синій» і «зелений» одночасно, адже у Китаї в давнину не розрізняли ці два кольори, а вважали відтінками одного сине-зеленого кольору. У даному випадку цей темний колір, який характеризує воду, є символом вічності, що слугує для посилення мотиву нескінченності потоку буття. Другий рядок (井梧翻葉動秋聲: Утун біля колодязя гортає листя, народжуються осінні звуки) продовжує зображення пейзажу, зокрема є конкретизацією його деталей. Так, тут незримо присутній вітер, що ворухить листя утуна (梧), та зримо колодязь (井): вони посилюють відчуття усамітнення автора, адже, окрім них та створюваних ними осінніх звуків (秋聲), навколо більше нічого не видно і не чути. Якщо перші два рядки описують вечірній час, то другі два рядки змальовують опівніч, тобто у вірші наявна динаміка, як часова, так і виражена змінами, котрі трапились у природі. Так, третій рядок (樓頭夜

半風吹斷: На вежі опівночі вітер припинив дути) показує нам різку зміну. Проте, ця зміна відбувається не лише у природі, що оточує автора, а й із самим автором і символізує відлучення від суєтного мирського світу, адже вітер турбот та прихильностей більше не турбує ліричного героя. Останній рядок (月在浮雲淺處明: Місяць в хмарах, [які] плывуть, [де][у хмарах] рідкі місця [пробивається] світло [місяця]), у свою чергу, також насичений образами природи, а саме тут наявний образ місяця (月), який випромінює яскраве світло, і хмар (雲), які слугують для цього світла перепоною. Автор мистецьки зафіксував момент, коли хмари почали розсіюватись і місячне світло пробивалось у місцях, де їх густина найменша. Це слугує вказівкою на подальший розвиток думки – хмари скоро зникнуть зовсім, і місячне сяйво заповнить собою ніч. Місяць у цьому випадку – уособлення просвітлення, хмари – усього того, що заважає його досягти, очистити свідомість (бажання, прихильності, страхи). Коли кількість мирського бруду, що затьмарює свідомість, зменшується, збільшується шанс досягти просвітленого стану, побачити не лише окремі промінчики, а й місяць цілком.

Розглядаючи усі рядки разом, можна побачити наявність антитези: рухатись-припинятись (動-斷), темний-світлий (暗-明). Даний художній прийом посилює контраст між двома половинами чотиривірша і, відповідно, між двома життями людини – мирським і буддистським.

У проаналізованому *цзюецзюй* бачимо чітку композиційну структуру: зачин – не просвітлений стан (темнота), знайомство з чаньським вченням, розвиток дії – усамітнення, прислухання до природи, кульмінація – полишення мирської суєти, розв'язка – маленькі успіхи на шляху до великої мети – просвітлення.

Таким чином, у цьому поетичному творі наявні такі художні мотиви як мотив природності, мотив нескінченного потоку буття, мотив рівності усіх у лоні буддистського вчення, мотив відлюдництва (усамітнення) або мотив відлучення від суєтного мирського світу, мотив позбавлення від страждань (турбот і прихильностей), мотив чистої свідомості і мотив просвітлення.

Ще один буддистський чернець, який писав вірші за часів сунської династії, а саме за Південної Сун, носив ім'я Даоцань (道璨, 1213–1271) [Маслов, 2000, с. 193]. Він бродив із одного монастиря до іншого, надихаючись природою і атмосферою спокою, що панувала у монастирях та навколо них. Даоцань написав чимало віршів, які згодом були об'єднані у збірки як «Буддистські твори [з] озера, оточеного вербами» («柳塘外集») і «Неписемний слід» («无文印»), які, хоча належать до різних серій та мають різний зміст, сповнені подібними ідеями та мотивами. Своєю релігійно-філософською поезією чернець здобув повагу і визнання не лише чань-буддистів, а й заволодів підтримкою членів мирського суспільства з різних куточків світу.

Чернець Даоцань написав чимало віршів – зразків різних жанрів, проте найбільш яскравими є його гатхи. Так, перша гатха належить до жанру *гутіши*. Вона складається з шести рядків із детермінованою кількістю ієрогліфів – по чотири у кожному:

開眼便是
開口便是
舉手便是
舉足便是
雖然如是
未是未是

*Навіть якщо відкриваю очі
Навіть якщо відкриваю рота
Навіть якщо піднімаю руку
Навіть якщо піднімаю ногу
Байдуже що [роблю]
[Мене] немає, немає*

Як відомо, коли буддизм прийшов до Китаю, у суспільстві переважно панували принципи конфуціанства. Згідно із цими принципами, за даними американського науковця Тай-

зера С., людина повинна бути активною, діяльною, робити певні кроки, працювати над собою, аби стати морально досконалою [Teiser, 1994, р. 102]. У творі Даоцаня наголошується на протилежному, на тому, що ніякі активні зовнішні дії не зможуть перетворити твоє існування на істинне. Адже мирське життя, сповнене суєти та бажань, є ілюзорним, справжнє життя починається тоді, коли людина стає просвітленою, коли вона досягає того стану, до якого прагне кожен чань-буддист. Так, перший чаньський патріарх у Китаї Бодгідгарма сидів обличчям до стіни, нічого не робивши, протягом дев'яти років. Він нічого не вживав, нікуди не ходив і досягнув найбільшого з того, що взагалі можливе. Він досяг усього без будь-якого дійства, не використовував ніякої техніки, методів, нічого, і це, власне, й було його єдиною технікою. Так, перший рядок (開眼便是: Навіть якщо відкриваю очі) наголошує на тому, що для справжнього прозріння недостатньо відкрити очі. Навпаки, під час медитацій, які є важливою складовою буддистського шляху, очі повинні бути заплющеними. Другий рядок (開口便是: Навіть якщо відкриваю рота) вказує на один з основних принципів чань-буддизму – недовіра вербальним засобам, передача істини від серця до серця. Третій (舉手便是: Навіть якщо піднімаю руку) та четвертий (舉足便是: Навіть якщо піднімаю ногу) вказують на те, що фізична оболонка не важлива, головні зміни, що відбуваються з людиною, – внутрішні. Хоча у чань-буддизмі і є поняття активної медитації, під якою розуміється очищення свідомості шляхом прибирання, приготування їжі та інших фізичних занять, але такий вид діяльності є лише однією із чисельних кроків на шляху до просвітлення. П'ятий (雖然如是: Байдуже що [роблю]) і шостий (未是未是: [Мене] немає, немає) рядки підбивають підсумок усього вищеперерахованого. Тобто, якщо людина не досягне просвітлення, вона не буде існувати по-справжньому.

Ще одна його гатха – зразок жанру *ци*, а саме піджанру *сяолін* адже вона складається з восьми рядків із ненормованою кількістю ієрогліфів у кожному, а у сумі нараховує 50 ієрогліфів. Даний твір є доволі об'ємним, за рахунок чого передає багато буддистський ідей у стислій формі:

靜處具足鬧中境界
鬧處顯示靜中消息
達磨面壁少林
普化搖鈴鬧市
皆是眼觀東南
意在西北
若是向上巴鼻
畢竟何曾會得

*Тихі місця мають достатньо шумних меж
Шумні місця показують тиші повідомлення
Бодгідгарма сидить обличчям до Шаоліня
Розлітається дзвін дзвоника [над] шумним ринком
Усі очі дивляться на південний схід
[Однак] бажання на північному заході
Якщо б догори повернули носи
Врешті, коли усвідомлять?*

Перший (靜處具足鬧中境界: Тихі місця мають достатньо шумних меж) і другий (鬧處顯示靜中消息: Шумні місця показують тиші повідомлення) рядки демонструють поєднання протилежного – шуму та тиші. Таке злиття протиставлень акцентує увагу на тому, що одне без одного не можливе: якщо не буде тиші, то й не буде шуму і навпаки. Відповідно, шум є уособленням мирського світу, а тиша – чань-буддистського. У третьому рядку (達磨面壁少林: Бодгідгарма сидить обличчям до Шаоліня) наявні два суто чань-буддистські образи: Бодгідгарма (達磨) – перший патріарх чань-буддизму у Китаї та Шаолін (少林) – один із найбільш відомих буддистських монастирів у Китаї. Відповідно, те, що патріарх сидить обличчям до стіни вказує на медитаційний стан. Адже, згідно з вищезгаданою легендою, Бодгідгарма так і просидів дев'ять років, після чого досяг просвітлення. Четвертий рядок (普化搖鈴鬧市: Розлітається дзвін дзвоника [над] шумним ринком) передає ідею доступності вчення Будди однаковою мірою для кожного, навіть мирянина. Адже, так само,

як дзвін доступний для вуха кожного, так і буддистське вчення відкрите для кожної душі. Однак, не кожна людина буде прислухатись і почує дзвін крізь галас, що заповнює ринок, і не кожна людина, буде практикуватись, аби віднайти у собі Будду, досягти просвітлення. У п'ятому (皆是眼觀東南: Усі очі дивляться на південний схід) та шостому (意在西北: [Однак] бажання на північному заході) рядках йдеться про мирських людей, що страждають від своїх дій та бажань, які не співпадають одне з одним. Сьомий рядок (若是向上巴鼻: Якщо б догори повернули носи) вказує на шлях вдосконалення. Тобто людям потрібно позбавитись від своїх прагнень і бажань, які змушують їх страждати, і поглянути у гору, піти шляхом самовдосконалення, віднайти гармонійний, природний стан. Останній рядок (畢竟何曾會得: Врешті, коли усвідомлять?) являє собою риторичне питання. Автор не потребує відповіді, він не певен, що мирські люди, які живуть серед суєти та в полоні своїх бажань, зможуть колись усвідомити, що справжнє існування далеке від цього.

Отже, у творах Даоцзяня можна помітити мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив медитаційних практик, мотив непродуктивності зовнішніх дій, мотив відмови від вербального спілкування, мотив просвітлення, мотив доступності чаньського вчення для кожного, мотив страждання, мотив гармонії.

Переходячи до жіночої чань-буддистської лірики, у першу чергу варто згадати Чжень Жу (真如, XI ст.), яка свого часу постриглась у черниці й була ученицею вже згаданого чань-буддистського наставника Дахуї Цзунгао [Маслов, 2000, с. 460]. Проаналізований поетичний твір за змістом є гатхюю, а за формою належить до короткого, але місткого жанру *цзюецзюй*, підтвердженням цього є: однакова кількість складів у кожному рядку, а саме шість, тобто це є шостислівний *люянь цзюецзюй* (六言絕句); римується I, II і IV рядки (римування відноситься до I класу рим):

平地偶然著顛
起來都無可說
若人更問如何
笑指清風明月

*Рівна поверхня раптом помітно здригнулась
Піднялась [на ноги], нічого не можу сказати
Якщо люди ще спитають яким чином?
Сміючись, вкажу на свіжий вітер [та] ясний місяць*

Ідея вірша Чжень Жу – змалювання моменту просвітлення. Оскільки просвітлення застає чань-буддиста раптово, як інтуїтивний поштовх, то у першому рядку вірша (平地偶然著顛: Рівна поверхня раптом помітно здригнулась) задля змалювання цього переломного моменту, який є переходом від химерного життя до реального, черниця вдається до гіперболи «рівна поверхня здригнулась», тобто просвітлення застало її так не очікувано й різко, що збило з ніг, неначе відбувся землетрус. Як відомо, ідея про раптовість просвітлення була характерною для представників Південної школи *чань*, до якої відносилась черниця. Другий рядок (起來都無可說: Піднялась [на ноги], нічого не можу сказати) сповіщає нам про те, що просвітлення – це внутрішнє осяяння, воно настільки невловиме, що його просто не можна змалювати словами чи образами, та й взагалі, як вже було зазначено чань-буддисти не довіряли усним і письмовим засобам спілкування і схилились до невербальних засобів передачі інформації. Продовження цієї ідеї лунає й у третьому (若人更問如何: Якщо люди ще спитають яким чином?) та четвертому (笑指清風明月: Сміючись, вкажу на свіжий вітер [та] ясний місяць) рядках, де також наголошується на непотрібності та безглуздісті використаня мовних засобів задля пояснення чогось, тим більш, такого звеличеного та неосяжного. Взагалі, просвітлення – це закономірний результат довготривалих зусиль й напружених роздумів у процесі медитації. До його прийняття необхідно готуватись, однак і підготовлена людина не гарантовано осягне істину, вона повинна терпляче чекати на свій час. Тому не дивно, що ті з обраних, яким дано стати просвітленими, у цю заповітну мить, заходяться нестримним сміхом. Тим не менш, сміх був не тільки знаком радості переходу до нового життя, він також ознаменовував перемогу над смертю, причиною якої можуть бути ті тривожні, небезпечні психічні стани, що супроводжують життя мирських людей. Мова йде не

про уявну смерть, а про реальну – смерть свідомості, яка не може очиститись через вічні пута мирських бажань та страстей. Також, тут знову помічаємо образи природи, а саме вітру (風) й місяця (月), які супроводжуються епітетами «свіжий» та «ясний», та є допоміжними у змалюванні мотиву повернення до природності, що є необхідною умовою досягнення просвітленого стану свідомості.

Після аналізу бачимо чітку композиційну структуру, яка є характерною ознакою віршів жанру *цзюецзюй*: перший рядок – зачин (перехід до просвітленого стану), другий – розвиток дії (усвідомлення і чуттєве осягнення свого нового єства), третій – кульмінація (пошук іншими людьми розгадки таємниці просвітлення), четвертий (ствердження відсутності конкретного секрету досягнення просвітлення).

Таким чином, мотивами, які можна чітко побачити у розглянутому творі є такі мотиви, як мотив відмови від вербального спілкування, мотив раптовості просвітлення, мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив радості, мотив повернення до природності.

Перед проведенням аналізу наступного твору, варто зауважити, що, як зазначалось у теоретичній частині, відношення чаньців до смерті відрізняється від традиційного. Взагалі, чаньські адепти, як істинні буддисти, у процесі споглядання прагнуть досягти такого стану, у якому зник би страх смерті. Зазвичай вони заздалегідь знають, коли настане їх смерть, і відносяться до цього вельми спокійно. Оскільки у більшості з них на момент смерті вже є досвід великого просвітлення, то фізична смерть не має для них ніякого значення. Перед смертю наставник, що помирає, зазвичай дає настанови учням, відповідає на їх питання і усім своїм виглядом намагається показати відсутність кардинальної різниці між життям та смертю. Справжня смерть для них – це усе те, що створює перепони на шляху вільного плину свідомості, затьмарює її.

Так, одна з чаньських черниць, яка тривалий час була наставницею для юних адептів, Думу Цзіньган (獨目金鋼, XI в.) [Маслов, 2000, с. 503] відчувши себе слабкою, усвідомила, що скоро покине це життя, і наказала усім своїм учням прийти до неї в усталений час. Коли вони прийшли, вона промовила свою передсмертну гатку:

茶毗一去永歸空
著處尋常便不空
我去我來仍是我
電光泡影一般同

*Смерть ченця швидка, завжди повертаєшся [у] порожнечу
Усюди по-звичайному, по-звичайному немає порожнечі
Я йду, я повертаюсь, залишаюсь собою
Блискавка [та] тинь бульбашки зазвичай тотожні*

Даний художній твір є зразком жанру *цзюецзюй*, а саме це – семислівний чотиривірш – *ці-янь цзюецзюй* (七言絕句), адже у кожному рядку міститься по сім ієрогліфів, а римованими є перший, другий і четвертий рядки. Так, у першому рядку (茶毗一去永歸空: Смерть ченця швидка, завжди повертаєшся [у] порожнечу) центральним є образ порожнечі (空). У традиційному буддизмі порожнеча являє собою принцип карми, детермінації, обумовленості одного іншим. У чань-буддизмі порожнеча набуває зовсім протилежного тлумачення, вона втілює принцип незв'язаності, необумовленості, свободи від усіх кайданів, які ув'язнюють свідомість. У даному рядку мова йде про саму наставницю та інших наставників-ченців. Оскільки, до того моменту, як прийде смерть, вони, в своїй більшості, вже досягають просвітлення, то після смерті, перероджуючись, вони зберігають цей досвід. Тобто порожнеча супроводжує їх із одного життя в інше. У другому рядку (著處尋常便不空: Усюди по-звичайному, по-звичайному немає порожнечі) також помічаємо образ порожнечі, але тут вже вказується на її відсутність. «Усюди» – вказівка на мирський світ, адже звичайних людей, які не знають дива просвітлення і не практикують *чань*, значно більше, ніж чань-буддистів, а, отже, де вони є, там немає порожнечі. Їхня свідомість знаходиться у путях обмежень, бажань, пристрастей, страхів тощо. У третьому рядку (我去我來仍是我: Я йду, я повертаюсь, залишаюсь собою) продовжується розгортання ідеї про переродження, тут ба-

чимо мотив нескінченного потоку буття. Тобто наставниця йде з цього світу, повертається у нього, і залишається собою. За наступного переродження вона так само буде володіти порожнім серцем, так само передаватиме істини *чань* від свого серця серцям своїх послідовників та учнів. Заклучний рядок (電光泡影一般同: Блискавка [та] тінь бульбашки зазвичай тотожні) є символічним. Блискавка (電光) – символ просвітлення, адже ці два явища споріднені своєю раптовістю і різкістю. Тінь бульбашки (泡影) символізує ілюзію, химеру, тобто є відсилкою до мирського життя, яке у буддизмі вважається не справжнім, ілюзорним. Але у вірші мова йде про їх тотожність, це пояснюється тим, що у *чань-буддизмі* поєднується протилежне, заперечується існування будь-яких протиріч, стверджується єдність усього суцього. Так само як смерть нічим не відрізняється від життя, так і просвітлена свідомість нічим не відрізняється від затьмареної.

У даному вірші бачимо чітку композиційну структуру, яка властива творам жанру *цзюецзюй*: зачин – смерть, розвиток дії – змалювання мирського світу, кульмінація – переродження, повернення до життя, розв'язка – ствердження принципів *чань*, а саме становлення ідеї тотожності просвітленого й химерного життя.

Таким чином, у семислівному чотиривірші Думу Цзіньган наявні наступні мотиви: мотив смерті, мотив порожнечі і чистої свідомості, мотив просвітлення, мотив переродження або нескінченного потоку буття, мотив поділу світу на мирський та світ *чань-буддизму*, а людей – на мирських і просвітлених, мотив ілюзорності протиріч.

Отже, проведений аналіз демонструє, що істини *чань-буддизму* були однаковими як для чоловіків, так і для жінок, відповідно, їх втілення у поетичних творах, також було схожим. У творах черниць та ченців лунали одні й ті самі *чаньські* мотиви, а саме: мотив відмови від вербального спілкування, мотив природності, мотив переродження або нескінченного потоку буття, мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив порожнечі та чистої свідомості і, звісно, мотив просвітлення. Притаманними лише для творів ченців є мотив рівності усіх у лоні буддистського вчення, мотив відлюдництва (усамітнення) або мотив відлучення від суєтного мирського світу, мотив позбавлення від страждань (турбот і прихильностей), мотив медитаційних практик, мотив непродуктивності зовнішніх дій, мотив доступності *чаньського* вчення для кожного, мотив страждання, мотив гармонії. Відповідно, у ліриці черниць помічаємо мотив радості, мотив смерті, , мотив ілюзорності протиріч.

Що стосується стилістичних засобів, то у творах їх не так багато, але, не дивлячись на це, можна дійти висновку, що лише епітети є спільними як для віршів ченців, так і для віршів черниць. Антитеза і риторичні питання – є у даному контексті ознакою «чоловічого» стилю, а гіпербола притаманна «жіночому» стилю.

Також варто зазначити, що у вірші Чженч Жу бачимо деякий суб'єктивізм, адже черниця описує власний досвід і передає свої почуття, а Думу Цзіньган навіть неодноразово використовує займенник 我 «я», який також вказує на суб'єктивізм, не притаманний проаналізованим творам ченців. Таким чином, вірші Даоцяня і Даоцяня мають об'єктивний і раціональний характер, що є ознакою «чоловічого» письма, у той час як вірші Чжень Жу і Думу Цзіньган характеризуються суб'єктивністю та чуттєвістю, що, у свою чергу, властиве «жіночого» письма.

Підбиваючи підсумок, варто відмітити, що існує велика частка творів *чаньської* тематики, які не були проаналізовані ні власне китайськими науковцями, ані перекладені з китайської для подальшої роботи з ними представників західної літератури, лінгвістики, релігієзнавства, філософії тощо. Дана сфера є маловивченою і, відповідно, перспективною для проведення подальших досліджень.

Список використаної літератури

Воробьева-Десятовская, М.И., Зограф, И.Т., Мартынов, А.С., Меньшиков, Л.Н., Смирнов, Б.Л. (1963). *Описание китайских рукописей Дунхуанского фонда Института народов Азии*. Москва: Наука.

Воробьева, С.Ю. (2013). Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект). *Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика*, 13 (4), 87-91.

Исаева, Н.С. (2010). Особливості формування жіночого дискурсу у китайській класичній літературі. *Східний світ*, 3 (12), 179-185.

Маслов, А.А. (2000). *Письмена на воде. Первые наставники Чань в Китае*. Москва: София.

Меликсетов, А.В. (2002). *История Китая*. Москва: Высшая школа.

Уланов, М.С. (2015). Женщина в буддийской культуре: религиозные и социальные аспекты. *Вестник Калмыцкого университета*, 3 (9), 57-61.

Cixous, H., Clement, C. (1987). *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press.

Miller N. (1988). *Subject to change. Reading feminist writing*. New York: Columbia University Press.

Shih, Hu. (1953). Ch'an (Zen) Buddhism in China Its History and Method. *Philosophy East and West*, 3 (1), 3-24.

Teiser, S. (1994). Popular Religions. *The Journal of Religion*, 20 (43), 128-170.

Weigel, S. (1987). *The Voice of Medusa. Ways of writing in contemporary literature by women*. Hamburg: Rowohlt.

吳言生. (2002). 禪詩研究. 北京: 佛光出版社。

TRANSFORMATION OF CHAN-BUDDHIST MOTIFS IN MONASTERY POETRY OF THE SONG DYNASTY (GENDER ASPECT)

Anna V. Ryzhkova, Alfred Nobel University (Ukraine)

a.ryzhkova@duan.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-10

Key words: Chan Buddhism, theme, nun, monk, poetry, images, symbol, enlightenment, Song dynasty.

There are phenomena of Chan Buddhism as philosophical and religious dogma and embodiment of its rules in the center of the article. Study object is poetry of monks and nuns written during Song dynasty (lyrics of Dumu Jingang, Zhenru, Daoqian and Daoqiang).

The study is based on the works of the Chinese (Hu Shih), Ukrainian (N. S. Isaieva), Russian (M.I. Vorobyova-Desyatovskaya, M.S. Ulanov), French (H.Cixous, C. Clement), Germany (S. Weigel) and American (N. Miller) researchers. However, in the same time we have noticed lack of the works addressed to analysis of the Chan poetry, its' themes, images and symbols, so this space is ready and open for follow-up study.

The main purpose of the article is to highlight the common and distinctive features of poetic works written by women and men as well as to designate level of themes transformation specific for Chan Buddhist poetry written by nuns and monks of Song Dynasty after analyzing meanings and poetics of their poetry.

To achieve this goal, several methods were used – hermeneutic, historical and cultural, historical and literary, comparative methods as well as semantic and poetical analysis. This methodological base allow considering the lyrics of monks and nuns through the prism of the right explanation. Moreover, it help us to analyze gender and religious components, so we have highlighted the characteristics that are common and different for the Buddhist poetry of women and men.

The article claims that particularly interesting point for researchers in feminist literary studies is the question of whether the text of a female author is different from the text of a male author. The French theorist of feminist literary studies E. Cixous and the American psychologist N. Miller argue that the «female style» exists, but it is quite difficult to describe. According to the German literary critic S. Weigel and Doctor of Philology N.S. Isaeva, there are certain specific features that are inherent in works of art written by women (discontinuity, indentation, inconsistency, subjectivity, the desire for pleasure, the description of their own feelings), and for works written by men (logic, regularity, objectivity).

If take a look at the issue of «female» and «male» style from the standpoint of Chan Buddhism, the closest position will be a completely different one. In some theoretical works concerning «feminine» it has been repeatedly emphasized that it does not oppose «masculine», because «feminine» by its nature denies the binary, dichotomy and hierarchy of created structures (including textual). Similarly, the chan denies any opposition and contrast.

The results of our research show that Chan Buddhist poetry has a lot of themes created by using Chan Buddhist images and symbols. We have established that due to approach of Chan women and men are collateral because there is no dualism in the world, but after conducting a gender study we found that despite the principles of Chan Buddhism, it is still possible to identify similar and different features in the poetry of monks and nuns. We have found some transformation in the poetry written by men and women: at the level of themes, at the level of stylistic devices, as well as in the emotional component of poetry. Firstly, there are some themes which are found only in the poetry of monks: the theme of equality of everyone in front of Buddhist teachings, the theme of solitude (loneliness) or the theme of excommunication from the vain world, the theme of liberation from suffering (worries and attachments), the theme of meditative practices, the theme of accessibility of Chan teachings for everyone, the theme of suffering, the theme of harmony. Accordingly, in the lyrics of the nuns we found out the theme of joy, the theme of death, the theme of illusory contradictions. Secondly, there are small amount of stylistic devices in the Chan lyrics, but, despite this, we have concluded that only epithets are common to both the poems of monks and the poems of nuns. Antithesis and rhetorical questions are a sign of «male» style, and hyperbole is inherent in «female» style. Thirdly, the poetry of monks are objective and rational, what is a characteristic of «male» literature, while the poems of nuns are characterized by subjectivity and sensuality, what is a characteristic of «female» literature.

On the contrary, we have detected that some themes are common for the monks' and nuns' poetry: theme of life's worldliness, theme of meditation, theme of ease and lightness, theme of contradictions' illusory, theme of isolation and solitude, theme of separation people to Chan Buddhists and laymen. To embody these themes authors used different images and symbols and such variety of stylistic devices shows that individual styles of writing in Chan Buddhism exist even though it may seem impossible in religious poetry, which conveys ideas of the certain religious doctrine.

In summary, there is a plenty of Chan lyrics that have not been researched by Chinese scientists. Moreover, this poetry haven't even been translated into other languages, hence, haven't been analyzed and expounded by not Chinese researchers, so it is long-range field to be researched.

References

- Cixous, H., Clement, C. (1987). *The Newly Born Woman*. Manchester, Manchester University Press, 342 p.
- Isaeva, N.S. (2010). *Osoblyvosti formuvannia zhinochoho dyskursu u kytaiskii klasychnii literaturi* [Features of women's discourse formation in Chinese classical literature]. *Skhidnyi svit* [Eastern world], vol. 3, issue 12, pp. 179-185.
- Maslov, A.A. (2000). *Pismena na vode. Pervye nastavniki Chan' v Kitae* [Writings on the water. First mentors in China]. Moscow, Sofiya Publ., 608 p.
- Meliksietov, A.V. (2002). *Istoriya Kytaya* [History of China]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 736 p.
- Miller, N. (1988). *Subject to change. Reading feminist writing*. New York, Columbia University Press, 285 p.
- Shih, Hu (1953). Ch'an (Zen) Buddhism in China Its History and Method. *Philosophy East and West*, vol. 3, issue 1, pp. 3-24.
- Teiser, S. (1994). Popular Religions. *The Journal of Religion*, vol. 20, issue 43., pp. 128-170.
- Ulanov, M.S. (2015). *Zhenshina v buddijskoj kul'ture: religioznye i social'nye aspekty* [Women in Buddhist culture: religious and social aspects]. *Vestnik Kalmyckogo universiteta* [Journal of Kalmyk University], vol. 3, issue 9, pp. 57-61.
- Vorobyova-Desyatovskaya, M.I., Zohraf, I.T., Martynov, A.S., Mienshykov, L.N., Smirnov, B.L. (1963). *Opisanie kitajskih rukopisej Dun'huanskogo fonda Instituta narodov Azii* [Description of Chinese manuscripts of the Dunhuang Fund of the Peoples of Asia]. Moscow, Nauka Publ., 687 p.
- Vorobyova, S.Yu. (2013). *Problema «zhenskogo stilja» v literaturovedenii (gendernij aspekt)* [The problem of "feminine style" in literary studies (gender aspect)]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya Filologiya. Zhurnalistika* [Saratov University Journal. Series Philology. Journalism], vol. 13, issue 4, pp. 87-91.
- Weigel, S. (1987). *The Voice of Medusa. Ways of writing in contemporary literature by women*. Hamburg, Rowohlt Publ., 397 p.
- Yansheng, Wu (2002). *Chanshi Yanjiu* [Zen Poetry Research]. Pekin, Fo Guan Publ., 80 p.

Одержано 2.03.2022.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 811.111

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-11

О.О. ДОЦЕНКО

*аспірантка кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ПОЛЯ СЛОВОВІРНИХ РЯДІВ СЛІВ ІЗ СУФІКСОМ *-MENT*

Мета статті полягає у дослідженні трьох лексико-семантичних полів словотвірних рядів слів із суфіксом *-ment*. Досягненню мети сприятимуть такі завдання як аналіз мотиваційних відношень у словах, побудова лексико-семантичних полів, дослідження R-структури слів та побудова словотвірних рядів у кожному полі. Зазначені завдання реалізовано за допомогою компонентного аналізу значень слів, зіставного методу та реляторної мови аплікативної породжувальної моделі. Кожне поле складається з лексико-семантичних груп. Лексико-семантичне поле на позначення дії покращення включає сім лексико-семантичних груп, лексико-семантичне поле почуттів – з двох лексико-семантичних груп, до лексико-семантичного поля позбавлення волі належить також дві лексико-семантичні групи. Проаналізовано парадигматичні зв'язки у лексико-семантичних групах, що дало змогу продемонструвати міжпольові зв'язки лексико-семантичних полів. Підтвердженням цих зв'язків слугують синонімічні ряди слів та антонімічні пари, що входять до складу кожної лексико-семантичної групи, а також гіпероніми, які виокремлено у лексико-семантичних полях. Лексико-семантичні поля складаються з іменників, тому що, як загальновідомо, суфікс *-ment* утворює ім'я дії. Розглянуто поняття *словотвірного ряду*, яке є маловивченою комплексною одиницею словотвору, наведено визначення цього терміну. У статті представлено словотвірні ряди у кожному лексико-семантичному полі. Чим більше лексико-семантичних груп входить до складу лексико-семантичного поля, тим більше R-структур міститься у словотвірному ряді лексико-семантичного поля. Крім того, це ще раз слугує підтвердженням багатозначності та варіативності англійських слів із суфіксом *-ment*. Дійшли висновку про те, що слова із суфіксом *-ment* можуть походити не тільки від дієслів, але й від іменників і у поодиноких випадках – від прикметників. Результати дослідження демонструють наявність міжпольового зв'язку між трьома лексико-семантичними полями завдяки багатозначності слів із суфіксом *-ment*. Продемонстровано R=ряди слів штучної мови та L=ряди слів природної мови.

Ключові слова: словотвірний ряд, аплікативна породжувальна модель, R=ряд, L=ряд, лексико-семантичне поле, синонімічний ряд, антонімічна пара.

Дослідження семантичних особливостей англійської мови завжди було одним із головних завдань мовознавців, тому лінгвісти постійно зосереджують увагу на функціонуванні мовних одиниць з точки зору їх семантики. Вирішенню цього завдання сприяє вивчення лексико-семантичних полів (ЛСП – тут і далі) у мові, зокрема ЛСП словотвірних рядів слів із суфіксом *-ment*, в чому і полягає актуальність роботи. Сучасний етап розвитку мовознавства характеризується недостатньою увагою вчених до словотвірних рядів, адже лише Є.А. Карпіловська [Карпіловська, 1990], Н.Ф. Клименко [Клименко, 1973] та Ю.О. Шепель [Itgtkm, 2011] досліджують словотвірні ряди в російській та українських мовах. Новизна роботи полягає у вивченні словотвірних рядів в англійській мові, а саме словотвірних рядів слів із суфіксом *-ment*. Предметом розвідки слугують лексико-семантичні поля словотвірних рядів слів із суфіксом *-ment*, а об'єктом дослідження постають словотвірні ряди слів із суфіксом *-ment*. Матеріал дослідження нараховує 91 англійське слово із суфіксом *-ment*.

Мовознавці Й. Трір [Trier, 1931] та В. Порциг [Porzig, 1934] були одними із перших дослідників семантичних полів і вбачали їхній тісний зв'язок з лексичними одиницями, з яких і складалося семантичне поле. Їхні напрацювання продовжили Г.А. Уфімцева, Г.С. Щур [Щур, 1974], Ю.М. Караулов [Караулов, 1976], О.В. Бондарко [Бондарко, 2001] та інші. На думку Г.С. Щур, «семантичне поле – це засіб існування та групування лінгвістичних елементів із загальними інваріантними властивостями [Щур, 1974, с. 14]. Ю.Н. Караулов розглядає поле як «засіб відображення дійсності» [Караулов, 1976, с. 56]. Обґрунтування поняття функціонально-семантичного поля відображено у працях А.В. Бондарко, який вважав таке поле головною складовою одиницею функціональної граматики [Бондарко, 2001, с. 35].

Термін ЛСП у словнику трактується як «сукупність парадигматично пов'язаних лексичних одиниць, які об'єднані спільністю змісту (іноді й спільністю формальних показників) і відображають поняттєву, предметну й функціональну подібність позначуваних явищ» [Ковалів, 2007, с. 376–377].

Однією з ознак ЛСП виступає міжпольовий взаємозв'язок, тобто ЛСП пов'язані між собою. Цей взаємозв'язок демонструють багатозначні слова, яких в англійській мові дуже багато. Так, наприклад, слово *fulfillment* зі значенням “the fact of doing something that is necessary or something that someone has wanted or promised to do” [Walter, 2003] належить до ЛСП покращення ЛСГ досягнення, а у значенні “a feeling of satisfaction” – до ЛСП почуттів. Такий взаємозв'язок ЛСП дозволяє поєднати всі поля в єдину лексико-семантичну систему мови.

До складу кожного ЛСП входять лексико-семантичні групи (ЛСГ), які, в свою чергу, складаються з синонімічних рядів, антонімічних пар та гіперонімів і гіпонімів. Наприклад, ЛСП покарання складається з двох ЛСГ – позбавлення волі та ув'язнення. У ЛСГ ув'язнення спостерігається синонімічний ряд *remandment, imprisonment, confinement, internment, impoundment, immurement*, в якому є гіперонім *imprisonment*, а також антонімічні пари *enslavement – enfranchisement, confinement – affranchisement*.

Г.С. Зенков розуміє лексико-семантичну групу (ЛСГ) як “об'єднання слів, значення яких пов'язане з одним і тим же фрагментом дійсності”. На його думку, слова, що входять до однієї ЛСГ, знаходяться в різних відносинах між собою: ієрархічних, супідрядності і протиставлення [Цит. за: Кочерган, 1996, с. 5-6].

У статті будемо спиратися на визначення ЛСГ, яке запропонував Ф.П. Філін: “Лексико-семантичні групи слів – це об'єднання двох, кількох або багатьох слів за їх лексичним значенням...” [Філін, 1982, с. 318]. Крім того, вчений стверджував, що синонімічні і антонімічні відношення – два найбільш важливих, конструктивно значущих види семантичних зв'язків слів у структурі ЛСГ.

Традиційно ЛСГ включає слова однієї частини мови, які об'єднані загальною дескриптивною ознакою і протиставляються одна одній за іншою розпізнавальною ознакою.

Як стверджує Л.П. Столярова, до складу ЛСГ входять «гіперо-гіпонімічні групи, в яких одне слово (гіперонім) позначає родові поняття, а інші слова (гіпоніми) називають видові поняття» [Столярова, 2003, с. 133].

Одним із ключових понять розвідки постає термін *словотвірний ряд*, який розуміємо як «кінцеві множини слів, що об'єднані тотожним афіксом останнього дериваційного кроку» [Шепель, 2011, с. 133].

Наведемо приклад словотвірного R= та L=ряду англійських слів із суфіксом *-ment*:

R=ряд	L=ряд
$R_1 R_0$	<i>abatement, achievement, development, preferment</i>
$R_1 R_0$ (\bar{R}_1, \bar{R}_0)	<i>enlargement, betterment, enrichment</i>
$R_2 R_1 R_0$	<i>embossment, bedizenment, befoulment</i>
$R_2 R_1 R_0$ ($\bar{R}_2, \bar{R}_1, \bar{R}_0$)	<i>disfigurement, bemirement</i>
$R_2 R_1 R_0$ ($\bar{R}_2, \bar{R}_1, \bar{R}_0$)	<i>overachievement, nonfulfillment, overcommitment</i>

У кожному слові наявний афікс *-ment* на останньому дериваційному кроці. Структура словотвірних рядів досліджується за допомогою реляторної мови аплікативної породжувальної моделі П.А. Соболевої та С.К. Шаумяна [Шаумян, Соболев, 1968]. Під R-рядом розуміємо набір R-слів з однаковим афіксом на останньому дериваційному кроці, а L-ряд – набір слів природної мови, що об'єднані спільним словотворчим засобом – суфіксом *-ment*. Кожен новий словотворчий акт вважаємо дериваційним кроком, наприклад, слово $R_2R_1R_1O$ відповідає слову *embossment* ($boss_v \rightarrow emboss_v \rightarrow embossment_n$), де *boss* – це R_1O , тобто нульовий крок деривації, *emboss* – це R_1 (перший крок), *embossment* – R_2 (другий крок).

У дослідженні слова розглядаються з позиції синхронії, діахронічний аспект не вивчається. Для побудови словотвірних рядів, слова членуються з огляду на мотиваційні відносини у кожному слові, а не з точки зору їх етимології. Наприклад, слово *defacement* може членуватись *de-face-ment*, але значення основи *face* не відображено у похідних *deface* та *defacement*, тому R-слово *defacement* має структуру R_2R_1O і вмотивоване дієсловом *deface*.

Компонентний аналіз використано для дослідження та співставлення значень слів у тлумачних словниках Cambridge [Walter, 2003], Collins [Hanks, 2009], Webster [Perrault, 2008]. Тезауруси зазначених словників слугували основою для виокремлення як синонімів, так і антонімів. Зіставний метод виявився доцільним для аналізу словотвірних рядів з суфіксом *-ment* у межах ЛСП. Для дослідження структури слів та побудови словотвірних рядів застосовано реляторну мову аплікативної породжувальної моделі.

ЛСП дії покращення (Таблиця 1) складається з 58 слів, структура яких представлена R-словами $R_2R_1O, R_2R_3O \vee R_2R_1O, R_2R_1R_1O, R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O, R_2R_3O \vee R_2R_1R_1O, R_2R_1O \vee R_2R_1O, R_2R_1O, R_2R_1R_1O \vee R_2R_2R_1O, R_2R_1R_3O, R_2R_1R_2O \vee R_2R_1R_1R_3O, R_2R_1R_2O, R_2R_1R_2O \vee R_2R_2R_1R_1O \vee R_2R_1R_1R_1O, R_2R_2R_1R_2O \vee (R_2R_1R_1R_2O)$.

Таблиця 1

Словотвірний ряд лексико-семантичного поля дії покращення

R=ряд	L=ряд
R_2R_1O	<i>additament, abatement, abridgement, embellishment, adornment, defilement, evolvment, development, preferment, enhancement, debasement, devolvment, impediment, attainment, acquirement, achievement, obtainment, procurement, furnishment, disappointment, cloyment, nourishment, famishment, conferment, abasement, impeachment</i>
R_2R_2O	<i>impoverishment</i>
R_2R_2O (R_2R_1O)	<i>advancement, appetizement</i>
R_2R_3O (R_2R_1O)	<i>enlargement, betterment, enrichment, maturement, devourment, enablement, ennoblement</i>
R_2R_2O ($R_2R_1R_1O$)	<i>disfigurement, upliftment, bemirement, empowerment</i>
R_2R_3O ($R_2R_1R_1O$)	<i>refinement</i>
$R_2R_1R_1O$	<i>embossment, bedizenment, befoulment, accomplishment, fulfillment, engorgement, entrustment, enthronement, dethronement, diminishment</i>
$R_2R_1R_3O$	<i>aggrandizement</i>
$R_2R_1R_1O$ ($R_2R_1R_1O$)	<i>overachievement, nonfulfillment, undernourishment, overcommitment</i>
$R_2R_1R_2O$ ($R_2R_2R_1R_1O$) ($R_2R_1R_1R_1O$)	<i>overrefinement</i>
$R_2R_1R_2O$	<i>self-aggrandizement</i>
$R_2R_1R_2O$ ($R_2R_1R_1R_3O$)	<i>enlightenment</i>
$R_2R_1R_2O$ ($R_2R_1R_1R_2O$)	<i>disenfranchisement</i>

ЛСП дії покращення складається з семи ЛСГ: ЛСГ-1 на позначення дії додавання, ЛСГ-2 – прикрашання, ЛСГ-3 – очищення, ЛСГ-4 – розвитку, ЛСГ-5 – досягнення, ЛСГ-6 – наділення владою, ЛСГ-7 – харчування.

ЛСГ дії додавання представлена словами-синонімами *additament* “the act, process, or result of adding” [Hanks, 2009], *supplement* має значення іменника “an addition designed to complete, make up for a deficiency, etc” [Hanks, 2009] та дієслова “to provide a supplement to, esp in order to remedy a deficiency” [Hanks, 2009], *enlargement* “the act of enlarging or the condition of being enlarged” [Hanks, 2009]. Виокремлено антонімічні пари *additament* – *detriment* “harm or damage” [Hanks, 2009], *supplement* – *abatement* “a reduction in the amount or degree of something” [Hanks, 2009], *enlargement* – *abridgement* “the act of abridging or state of being abridged” [Hanks, 2009].

ЛСГ дії прикрашання складається зі слів *embellishment* “the process of making another thing more beautiful” [Walter, 2003], *embossment* “the act of decorating or covering with designs, patterns, etc. raised above the surface” [Walter, 2003], *adornment* “an adorning or being adorned; a decoration or ornament” [Hanks, 2009], *bedizenment* “the process of dressing or decorating gaudily or tastelessly” [Hanks, 2009]. Антонімічні пари *embellishment* – *defacement* “the act of damaging or spoiling the appearance of smth. by writing or drawing on it” [Walter, 2003], *bedizenment* – *disfigurement* “smth. that spoils a person’s appearance” [Hanks, 2009].

ЛСГ очищення складається зі слів *refinement* “the process of making a substance pure” [Hanks, 2009], *overrefinement* “excessive or unnecessary refinement” [Walter, 2003]. Антонімічна пара *refinement* – *defilement* “the act of making foul or dirty; polluting” [Walter, 2003], *overrefinement* – *befoulment* “the act of making dirty or foul” [Hanks, 2009].

ЛСГ розвитку складається з синонімічного ряду *evolvment* “the act of developing or causing to develop gradually” [Hanks, 2009], *betterment* “improvement that is made to something, especially to a property, area” [Hanks, 2009], *development* “the process in which someone or something grows or changes and becomes more advanced” [Walter, 2003], *enrichment* “the act or process of improving the quality or power of something by adding something else” [Hanks, 2009], *advancement* “the process of improving your career” [Walter, 2003], *preferment* “the act of promoting or advancing to a higher position, office” [Walter, 2003], *maturity* “the process of making mature; the act of ripening as fruit or cheese” [Hanks, 2009], *improvement* “the process of making something better or of getting better” [Hanks, 2009], *enlightenment* “the act or means of enlightening or the state of being enlightened” [Hanks, 2009], *upliftment* з прямим значенням “the act, process, or result of lifting up” [Hanks, 2009] та з переносним “the act or process of bettering moral, social, or cultural conditions, etc.” [Hanks, 2009], *enhancement* “the process of improving the quality, amount, or strength of something” [Hanks, 2009].

Пари слів є антонімічними: *improvement* – *debasement* “the action of reducing the quality or value of something” [Hanks, 2009], *evolvment* – *devolvment* “the act of changing gradually for the worse; the process of declining” [Hanks, 2009], *development* – *impediment* “something that makes progress, movement, or achieving something difficult or impossible” [Walter, 2003], *enrichment* – *impoverishment* “the act of making someone very poor” [Hanks, 2009], *enhancement* – *impairment* “the act of spoiling something or making it weaker so that it is less effective” [Hanks, 2009].

ЛСГ досягнення складається зі слів *accomplishment* “something that is successful, or that is achieved after a lot of work or effort” [Hanks, 2009], *attainment* “an achievement or the act of achieving” [Walter, 2003], *acquisition* “the act of acquiring, esp. the gaining of knowledge or mental attributes” [Hanks, 2009], *achievement* “the act of achieving something or of achieving things generally” [Hanks, 2009], *fulfillment* “the fact of doing something that is necessary or something that someone has wanted or promised to do” [Hanks, 2009], *obtainment* “the act of coming into possession of or getting, acquiring, as through an effort or by a request” [Hanks, 2009], *procurement* “the process of getting supplies” [Walter, 2003], *furnishment* “the act of furnishing; the quality of being furnished” [Hanks, 2009], *overachievement* “an excessive or unusually high level of achievement” [Perrault, 2008], які складають синонімічний ряд. Виокремлено антонімічні пари *fulfillment* – *nonfulfillment* “the failure to do something that someone wanted you to do or that you promised to do” [Perrault, 2008], *attainment* – *nonachievement*

“lack of achievement; failure to achieve a desired end or aim” [Walter, 2003], *achievement – disappointment* “something or someone that is not what you were hoping it would be” [Walter, 2003].

ЛСГ харчування складається з синонімів *cloyment* “the state of being satiated; surfeiting” [Hanks, 2009], *nourishment* “food that you need to grow and stay healthy” [Walter, 2003], *engorgement* “eating ravenously or greedily” [Hanks, 2009], *devourment* “the act of devouring” [Hanks, 2009]. Антонімічна пара *nourishment – famishment* “the act of making or the state of being very hungry; making or becoming weak from hunger” [Hanks, 2009], *engorgement – appetizement* “appetite or hunger” [Hanks, 2009], *engorgement – undernourishment* “the condition of not eating enough food to continue to be in good health” [Perrault, 2008].

ЛСГ наділення владою складається з синонімічного ряду *overcommitment* “excessive commitment” [Hanks, 2009], *conferment* “the act of giving an official title, honour, or advantage to someone” [Hanks, 2009], *enablement* “the process of providing (someone) with adequate power, means, opportunity, or authority (to do something)” [Walter, 2003], *empowerment* “the giving or delegation of power or authority; authorization” [Hanks, 2009], *entrustment* “the process of investing or charging (with a duty, responsibility)” [Hanks, 2009], *enthronement* “the act of putting a king, queen, etc. through the ceremony of sitting on a throne” [Walter, 2003], *aggrandizement* “an increase in power or importance” [Hanks, 2009], *self-aggrandizement* “the act of increasing one’s own power, importance, etc, esp in an aggressive or ruthless manner” [Walter, 2003], *ennoblement* “the act of making noble, honourable, or excellent” [Walter, 2003].

Антонімічні пари *aggrandizement – abasement* “the act of making someone seem less important or less deserving of respect” [Hanks, 2009], *ennoblement – diminishment* “the act of reducing the authority, status” [Hanks, 2009], *enthronement – dethronement* “the act of removing from a throne or depriving of any high position or title” [Hanks, 2009], *empowerment – impeachment* “the impeaching of a public official before an appropriate tribunal” [Walter, 2003], *enablement – disenfranchisement* “a feeling in a person or group of having no power or opportunities” [Hanks, 2009].

ЛСП почуттів (Таблиця 2) складається з ЛСГ здивування та ЛСГ задоволення, які нараховують 10 слів. До складу ЛСП входять R-слова R_2R_1O , R_2R_3O , $R_2R_2O \vee R_2R_1O \vee R_2R_3O$, $R_2R_1R_1O$, $R_2R_1R_1O \vee R_2R_2O$, $R_2R_2R_2O \vee R_2R_1R_2O$.

Таблиця 2

Словотвірний ряд слів ЛСП почуттів

R=ряд	L=ряд
R_2R_1O	<i>wonderment, enchantment, resentment</i>
R_2R_3O	<i>sentiment</i>
R_2R_2O (R_2R_1O) (R_2R_3O)	<i>contentment</i>
$R_2R_1R_1O$	<i>repinement</i>
$R_2R_1R_1O$ (R_2R_2O)	<i>amazement, disgruntlement, enjoyment</i>
$R_2R_2R_2O$ ($R_2R_1R_2O$)	<i>disillusionment</i>

ЛСП почуттів представлено гіперонімом *sentiment* “a complex combination of feelings and opinions as a basis for action or judgment” [Walter, 2003].

ЛСГ здивування складається з синонімічного ряду *enchantment* “a feeling of great pleasure and attraction, especially because something is very beautiful” [Hanks, 2009], *amazement* “extreme surprise” [Hanks, 2009], *wonderment* “great and pleasant surprise” [Hanks, 2009]. Антонімічні пари *amazement – disappointment* “the feeling of being disappointed” [Hanks, 2009], *enchantment disenchantment* “a state of disappointment or disillusionment” [Hanks, 2009], *wonderment – disillusionment* “a feeling of being disappointed or unhappy” [Hanks, 2009].

ЛСГ задоволення складається з синонімічного ряду слів *contentment* “the state, quality, or fact of being contented” [Hanks, 2009], *enjoyment* “the feeling of pleasure and satisfaction” [Hanks, 2009], *fulfillment* “a feeling of satisfaction” [Hanks, 2009]. Антонімічні пари *contentment* – *repinement* “the act of repining; discontentment” [Hanks, 2009], *enjoyment* – *disgruntlement* “making sulky or discontented” [Hanks, 2009], *fulfillment* – *resentment* “a feeling of displeasure and indignation, from a sense of being injured or offended” [Hanks, 2009].

ЛСП позбавлення волі (Таблиця 3) складається з 21 слова, які представлені у двох ЛСГ – ув’язнення та покарання. Це поле складається з R-структур R_2R_1O , $R_2R_2O \vee R_2R_1O$, $R_2R_2O \vee R_2R_1R_1O$, $R_2R_1R_1O$, $R_2R_1R_2O$, $R_2R_2R_1R_2O \vee R_2R_1R_1R_2O$, що відповідають 21 L=слову.

Таблиця 3

Словотвірний ряд слів ЛСП позбавлення волі

R=ряд	L=ряд
R_2R_1O	<i>appeachment, accusation, amercement, denouncement, remandment, internment, enfranchisement, punishment, chastisement</i>
R_2R_2O ($\bar{R}_2\bar{R}_1O$)	<i>confinement, remittance, enthrallment</i>
R_2R_2O ($\bar{R}_2\bar{R}_1R_1O$)	<i>impoundment, abatement, enslavement, imprisonment</i>
$R_2R_1R_1O$	<i>immurement, chastening, enfranchisement</i>
$R_2R_1R_2O$	<i>Encouragement</i>
$R_2R_1R_1R_2O$ ($\bar{R}_2\bar{R}_1\bar{R}_1\bar{R}_2O$)	<i>Disenfranchisement</i>

До ЛСГ ув’язнення належать слова, які складають синонімічний ряд *remandment* “sending of a prisoner or accused person back into custody (or sometimes admitting him or her to bail) to await trial or continuation of his or her trial” [Walter, 2003], *imprisonment* “the act of putting someone in prison or the condition of being kept in prison” [Hanks, 2009], *confinement* “the situation in which a person or animal is kept somewhere, usually by force” [Hanks, 2009], *internment* “the act of putting someone in prison for political or military reasons, especially during a war” [Hanks, 2009], *impoundment* “the act of impounding” [Hanks, 2009], *immurement* “the act of enclosing within or as if within walls” [Hanks, 2009], а також наявне метафоричне значення “the act of shutting (oneself) away from society” [Hanks, 2009], *enthrallment* “the act of enslaving” [Hanks, 2009], *enslavement* “the act of making a slave of someone” [Hanks, 2009], *disenfranchisement* “the action of taking away the right to vote from a person or group” [Hanks, 2009].

Антонімічні пари *enslavement* – *enfranchisement* “the fact of giving a person or group of people the right to vote in elections” [Hanks, 2009], *enthrallment* – *self-government* “the control of a country or an area by the people living there, or the control of an organization by a group of people independent of central or local government” [Walter, 2003], *confinement* – *affranchisement* “the act of releasing from servitude or an obligation” [Hanks, 2009], *fulfillment* “a feeling of satisfaction” [Hanks, 2009].

ЛСГ покарання складається з синонімів *accusation* “a charge or accusation of wrongdoing or crime” [Walter, 2003], *denouncement* “the act of accusing publicly” [Hanks, 2009], *appeachment* “an accusation or criminal charge” [Hanks, 2009], *amercement* “the act of punishing by a fine” [Walter, 2003], *chastisement* “a severe criticism or punishment” [Walter, 2003]. Антонімічні пари *accusation* – *remittance* “remission; pardon; forgiveness” [Hanks, 2009], *denouncement* – *encouragement* “an encouraging or being encouraged” [Hanks, 2009], *amercement* – *abatement* “the act of assisting or encouraging, esp in crime or wrongdoing” [Hanks, 2009].

Детальний розгляд значень слів із суфіксом *-ment*, з яких складаються три ЛСП, дозволив прослідкувати міжпольові зв’язки. Наприклад, слово *fulfillment* зі значенням “a feeling of satisfaction” належить до ЛСП почуттів, а у значенні “the act of doing smth. that you have promised or intended to do” [Hanks, 2009] слово входить до складу ЛСГ досягнення, яка входить до ЛСП дії покращення. Слово *enthrallment* належить до двох ЛСП: у значенні “the act of enslaving” – до ЛСП покарання, а у значенні “the state of being fascinated” – до ЛСП по-

чуттів. ЛСП позбавлення волі перетинається з ЛСП дії покращення завдяки багатозначності слова *disenfranchisement*, яке у значенні “the action of taking away the right to vote from a person or group” [Walter, 2003] належить до ЛСГ ув’язнення ЛСП позбавлення волі, а у значенні “a feeling in a person or group of having no power or opportunities” [Walter, 2003] – до ЛСГ наділення владою ЛСП дії покращення. Приналежність одного слова до різних ЛСП свідчить про багатозначність англійських слів із суфіксом *-ment*. На прикладі 91 слова продемонстровано можливість їх об’єднання у три лексико-семантичні поля, між якими існує зв’язок. Це свідчить про те, що усі існуючі слова із суфіксом *-ment* можуть бути систематизовані у лексико-семантичні поля, що буде доречним, наприклад, при укладанні різних словників англійської мови. Варіативність слів виявляється завдяки різноманіттю R-структур, за якими вони утворюються. Так, наприклад, слово *overachievement* може утворюватись або за структурою $R_2R_1R_1O$ ($achieve_v \rightarrow overachieve_v \rightarrow overachievement_n$) або $R_2R_2R_1O$ ($achieve_v \rightarrow achievement_n \rightarrow overachievement_n$).

Отже, проаналізовано три ЛСП слів із суфіксом *-ment*, які загалом нараховують одинадцять ЛСГ. Продемонстровано не тільки парадигматичні відношення в межах кожного поля завдяки виокремленню синонімічних рядів та антонімічних пар, але й міжпольові зв’язки через різні значення слів, що свідчить про багатозначність досліджуваних слів. Словотвірні ряди слів у трьох ЛСП представлені шістнадцятьма R-структурами. Різноманіття R-структур дозволяє зробити висновок про варіативність слів із суфіксом *-ment*, а також про те, що слова можуть утворюватися не лише від дієслова, але й від іменників та прикметників, наприклад, слово *contentment* може походити як від дієслова (R_2R_1O $content_v \rightarrow contentment_n$), так і від іменника (R_2R_2O $content_n \rightarrow contentment_n$). Міжпольові зв’язки у трьох ЛСП слугують підставою стверджувати, що всі слова з суфіксом *-ment* можуть бути об’єднані у ЛСП. Практична значущість такої систематизації слів може бути доречною під час укладання різних словників англійської мови. Отже, перспектива подальшого дослідження полягає в об’єднанні усіх слів із суфіксом *-ment* у лексико-семантичні поля та створення словника R-слів та L-слів.

Умовні скорочення

ЛСП – лексико-семантичне поле; ЛСГ – лексико-семантична група

Список використаної літератури

- Бондарко, А. (2001). *Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии*. Москва: Эдиториал УРСС.
- Караулов, Ю. (1976). *Общая и русская идеография*. Москва: Наука.
- Карпіловська, Є. (1990). *Конструювання складних словотворчих одиниць*. Київ: Наукова думка.
- Клименко, Н. (1973). *Система афіксального словотворення сучасної української мови*. Київ: Наукова думка.
- Ковалів, Ю.І. (Ред.). (2007). *Літературознавча енциклопедія* (Т. 2, с. 376-377). Київ: Академія.
- Кочерган, М. (1996). Зіставна лексична семантика: проблеми і методи дослідження. *Мовознавство*, 2 (3), 3-11.
- Столярова, Л. (2003). *Базовый словарь лингвистических терминов*. Киев: Издательство ГАРККИ.
- Уфимцева, А. (1962). *Опыт изучения лексики как системы*. Москва: Издательство АН СССР.
- Филин, Ф. (1982). О лексико-семантических группах слов. *Очерки по теории языкознания*, 8, 227-239.
- Шаумян, С.К., Соболева, П.А. (1968). *Основания порождающей грамматики русского языка. Введение в генотипические структуры*. Москва: Наука.
- Шепель, Ю. (2006). *Словообразовательный ряд в системе словообразования*. Днепрпетровск: Наука и образование.
- Шепель, Ю. (2011). Словообразовательный ряд как объект изучения лексического состава языка. *Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Філологічні студії*, 6, 129-136.

Шепель, Ю. (2013). *Адъективные словообразовательные ряды русского языка. Словообразовательный ряд и его роль в системной организации лексики*. Днепропетровск: Белая Е.А.

Щур, Г. (1974). *Теории поля в лингвистике*. Москва: Наука.

Hanks, P. (Ed.). (2009). *Collins Dictionary of the English Language*. Retrieved from <https://www.collinsdictionary.com/>.

Perrault, S.J. (Ed.). (2008). *Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary*. Retrieved from <https://www.learnersdictionary.com/>.

Porzig, W. (1934). Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 58, 70-97.

Trier, J. (1931). *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes Hdlb: die Geschichte eines Sprachlichen feldes*. Heidelberg: C. Winter.

Walter, E. (Ed.). (2003). *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/>.

LEXICAL-SEMANTIC FIELDS OF WORD-FORMATION ROWS WITH THE SUFFIX *-MENT*

Olena O. Dotsenko, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: edots@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-11

Key words: *a word-formation row, the applicative generative model, R=row, L=row, a lexical-semantic field, a synonymic row, an antonymic pair.*

The article outlines three lexical-semantic fields of word-formation rows with the suffix *-ment*. The aim of the paper is to investigate three lexical-semantic fields which consist of the lexical-semantic field denoting improvement, confinement and feelings. To achieve this aim, the following tasks should be completed such as investigating motivation relations in derived words with the suffix *-ment* and analyzing their structure with the help of the applicative generative model. The methods of componential and comparative analysis and the relator language of the applicative generative model were applied for fulfilling the above-mentioned tasks. To build word-formation rows, the words are segmented according to their motivation relations. Etymological aspect is not taken into account. Every field consists of lexical-semantic groups. The lexical-semantic field denoting the action of improvement consists of fifty-eight words, which are classified into seven lexical-semantic groups. This field is represented by thirteen R-structures. The lexical-semantic field of feelings includes two lexical-semantic groups which contain six R-structures. The lexical-semantic field of confinement includes twenty-one words represented by six R-structures. Paradigmatic relations in lexical-semantic groups were analyzed in order to illustrate interfiled connections. Synonymic rows and antonymic pairs in lexical-semantic groups and hyperonyms distinguished in lexical-semantic fields prove paradigmatic relations. Lexical-semantic fields consist of nouns because the suffix *-ment* generates, mainly, *nomina actionis*. The term word-formation row is described in the paper as this notion which is a complex unit of word-formation hasn't been studied thoroughly yet. The word-formation row in every lexical-semantic field is highlighted in the article. The more lexical-semantic groups comprise the lexical-semantic field, the more R-structures the word-formation row has in a lexical-semantic field. Besides, this fact proves that English words with the suffix *-ment* are polysemous and variable. The polysemy of these words is illustrated via interfiled connections, e.g., the word fulfillment with the meaning "a feeling of satisfaction" belongs to the lexical-semantic field of feelings, and with the meaning "the act of doing smth. that you have promised or intended to do" this word can be involved in the lexical-semantic group of achievement which belongs to the lexical-semantic field of improvement. The relator language of the applicative generative model is used to investigate R-structure of English words with the suffix *-ment*. This analysis helps to create word-formation rows. R=rows of artificial language and L=rows of natural language are described. The research results lead to the conclusion that three lexical-semantic fields can be characterized by polysemous character of English words with the suffix *-ment* which are represented by interfiled connections. The variety of R-structures comprising word-formation rows shows the variability of the investigated words and proves the idea that words may be derived not only from verbs but also nouns and adjectives. Interfield connections in three lexical-semantic fields demonstrate that all words with the suffix *-ment* can be grouped into lexical-semantic

fields. It can be useful and significant for linguists to create different English dictionaries. So, the aim of the further study is to arrange all existing words with the suffix -ment into lexical-semantic fields and make an attempt to create the dictionary of R-words and L=words with the suffix -ment.

References

- Bondarko, A.V. (2001). *Pryntsyvy funktsyonalnoi hrammatyky y voprosy aspektolohyy* [Principles of Functional Grammar and Questions of Aspecology]. Moscow, Edytoryal URSS Publ., 208 p.
- Fylyn, F.P. (1982). O leksyko-semantycheskykh hruppakh slov [About lexical-semantic group of words]. *Ocherki po teorii yazykoznavniya* [Reviews of linguistics theory], vol. 8, pp. 227-239.
- Hanks, P. (ed.). (2009). *Collins Dictionary of the English Language*. Available at: <https://www.collinsdictionary.com/> (Accessed 10.05.2022).
- Karaulov, Yu.N. (1976). *Obshchaia y rusaskaia ydeohrafiya* [General and Russian Ideography]. Moscow, Nauka Publ., 356 p.
- Karpilovska, Ye.A. (1990). *Konstruiuvannia skladnykh slovtvorchykh odynyts* [Creating Complex Word-Formation Units]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 191 p.
- Klymenko, N.F. (1973). *Systema afikslnoho slovtvorennia suchasnoi ukrainskoi movy* [The System of Affix Word-Formation in Modern Ukrainian Language]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 186 p.
- Kocherhan, M.P. (1996). *Zistavna leksychna semantyka: problemy i metody doslidzhennia* [Comparative lexical semantics: problems and methods of research]. *Movoznavstvo* [Linguistics], vol. 2, issue 3, pp. 3-11.
- Kovaliv, Yu.I. (ed.). (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary Encyclopedia], Kyiv, Akademiya Publ., vol. 2, pp. 376-377.
- Perrault, S.J. (ed.). (2008). *Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary*. Available at: <https://www.learnersdictionary.com/> (Accessed 10.05.2022).
- Porzig, W. (1934). *Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen* [Essential relationships of meaning]. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* [Contributions to the History of the German Language and Literature], vol. 58, pp. 70-97.
- Schiur, G.S. (1974). *Teorii polya v lingvistike* [Field Theory in Linguistics]. Moscow, Nauka Publ., 256 p.
- Shaumian, S.K., Soboleva, P.A. (1968). *Osnovaniya porozhdaiushchei hrammatyky rusckoho yazyka. Vvedeniye v henotypicheskiye struktury* [Basics of Generative Grammar of the Russian Language. Introduction to Genotypic Structures]. Moscow, Nauka Publ., 372 p.
- Shepel, Yu.A. (2006). *Slovoobrazovatelnyi riad v systeme slovoobrazovaniya*. [Word-formation Row in Word-Formation System]. Dnepropetrovsk, Nauka y obrazovanye Publ., 304 p.
- Shepel, Yu.A. (2011). *Slovoobrazovatelnyi riad kak obyekt yzucheniya leksycheskoho sostava yazyka* [Word-formation row as an object for studying lexical composition of a language]. *Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu. Filolohichni studii* [Scientific Bulletin of Kryvyi Rih pedagogical university. Philological Studies], vol. 6, pp. 129-136.
- Shepel, Yu. A. (2013). *Adektyvnye slovoobrazovatelnye riady rusckoho yazyka. Slovoobrazovatelnyi riad y eho rol v systemnoi orhanyzatsyy leksyky* [Adjectival Word-Formation Rows in the Russian Language. Word-Formation Row and Its Role in Systematic Lexic Organization]. Dnepropetrovsk, Belaia E.A. Publ., 240 p.
- Stoliarova, L.P. (2003). *Bazovyi slovar lynchvystycheskykh termynov* [General Dictionary of Linguistics Terms]. Kyiv, Izdatelstvo GARKKI Publ., 192 p.
- Trier, J. (1931). *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes Hdlb: die Geschichte eines Sprachlichen feldes* [German Vocabulary in the Field of the Meaning of Mind: the History of the Language Field]. Heidelberg, C. Winter Publ., 347 p.
- Ufymtseva, A.A. (1962). *Opyt yzucheniya leksyky kak systemy* [Experience of Studying Lexis as a System]. Moscow, Yzdatelstvo AN USSR Publ., 288 p.
- Walter, E. (Ed.). (2003). *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/> (Accessed 10.05.2022).

Одержано 2.03.2022.

УДК 811.161.2

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-12

І.А. КОЛЕСНИКОВА

доктор філологічних наук,

професор кафедри бізнес-лінгвістики

Київського національного економічного університету імені Вадима Гетьмана

АКЦЕНТУАЦІЙНА ПОМИЛКА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО СПІЛКУВАННЯ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

У статті проаналізовано типові помилки акцентуаційної норми в сучасному українському інформаційному просторі. Культура мови є вагомим частинкою національної культури. Саме мова є тим джерелом, що зберігає історію народу, сприяє його самоідентифікації, неповторності в глобальній історії людства. Втратити мову або перетворити її на неграмотний конгломерат слів та словосполучень означає втратити свою незалежність, право на цивілізаційний розвиток та комунікацію з іншими народами.

Актуальність дослідження полягає в тому, що вивчення помилок акцентуаційної норми надасть можливість покращити рівень володіння літературною мовою серед різних верств її носіїв, посилить відповідальність за використання анормативів та посприяє прищепленню бажання зберігати й розвивати варіанти коректного функціонування державної мови в суспільній комунікації. Така робота є необхідною особливо в умовах штучного білінгвізму, що склався в сучасній Україні. Володіння іноземними мовами – характерна ознака XXI століття, проте знання рідної мови є природним атрибутом для кожного громадянина.

Метою статті є аналіз чинників та причин, що сприяють поширенню помилкових варіантів наголошування як у ЗМІ, так і в публічній комунікації, а також розробка рекомендацій для їх усунення. У роботі наведено реальні приклади порушень акцентуаційної норми ведучими провідних теле- і радіоканалів, журналістами, викладачами, депутатами та використані зіставний, структурний, опозиційний *методи* дослідження, та метод стилістичного аналізу.

Акцентуаційна норма не є достатньо стабільною, оскільки легко ігнорується в процесі спілкування, хоча кожне окреме самостійне слово має свій наголос. Цей факт створює реальні умови для її порушення, що нівелює національну специфіку української системи наголосу, деформує саму систему мови, призводить до викривлення контенту повідомлення. Крім того, ненормативний наголос при активному його тиражуванні у ЗМІ, рекламі, комунікації держслужбовців та VIP-осіб не сприяє функціонуванню української мови як державної, є загрозою для її подальшого розвитку. Ця проблема є суспільною, тому її розв'язання є край важливою.

Ключові слова: державна мова, український інформаційний простір, акцентуаційна норма, акцентуаційна помилка.

Оскільки акцентуаційна норма не є достатньо стабільною, проте кожне самостійне слово має свій особливий наголос, виникають реальні можливості для її порушення. Недотримання акцентуаційних норм, зокрема у публічному спілкуванні та ЗМІ, значно деформує лінгвальну систему самої мови, нівелює оригінальність українського наголошування, призводить до непорозумінь між комунікантами, що, безумовно, негативно впливає на розвиток української національної мови як державної. Слід зазначити, що неправильний наголос при активному його тиражуванні ЗМІ дуже швидко поширюється.

Огляд літератури свідчить про значний інтерес дослідників до проблем порушень акцентуаційної норми в сучасному інформаційному просторі, оскільки їх приклади не є

поодинокими. Велику увагу дослідженню української акцентної системи приділяє у своїх монографіях О.М. Винницький [Винницький, 2005, с. 48; Винницький, 2010, с. 87], аналізуючи її становлення і розвиток від XVI ст. й до нашої доби, закономірності сучасної акцентології, тенденції розвитку наголосу та його національну специфіку, висвітлює акцентуацію основних лексико-граматичних розрядів (іменник, прикметник, дієслово, прислівник), а також етимологічні чинники варіантного наголошування. У сучасних публікаціях обговорюються проблеми акцентуаційної норми у публічному просторі. Так, І. Заліпська [Заліпська, 2005, с. 157] наполягає на необхідності проведення моніторингу україномовної продукції в радіо- та телепередачах на різних каналах. Н. Стратулат [Стратулат, 2020, с. 57–60], характеризуючи мову юристів, звертає увагу на дотримання літературної норми, що є вагомим показником загальної професійної культури.

Актуальність дослідження полягає в тому, що аналіз типових помилок в українському наголошуванні та шляхів їх подолання надасть можливість покращити рівень володіння сучасною українською мовою серед різних верств її носіїв, посилить відповідальність за її нормативність, прищепить бажання зберігати й розвивати можливості коректного використання державної мови в інформаційному просторі.

Метою статті є аналіз чинників, що сприяють викривленню правильного наголосу, причин поширення цього явища як у ЗМІ, так і в публічному спілкуванні, аналіз реальних прикладів цих порушень, а також розробка рекомендацій для їх усунення.

Правильне акцентування тексту є важливим елементом будь-якої комунікації. Цей факт доводить елементарний експеримент щодо аудіювання тексту з ненормативним наголосом, слухання якого не тільки знищує інтелектуальний зв'язок між співрозмовниками, але й негативно впливає на їх емоційний та психічний стан, наприклад: «СтУдент чИтає кНИгу і нічого не рОзуміє». Подібна вакханалія з наголосами, представлена у цьому утрированому прикладі, розбалансовує інформаційний простір, руйнує комунікацію і перетворює її на «королівство кривих дзеркал». І. Огієнко наголошував на тому, що «літературний наголос – основа літературної мови, а тому працюймо для набуття доброго літературного наголосу» [Огієнко, 1995, с. 15].

Порушення будь-якої норми літературної мови призводить до її деструкції, тому її носій має працювати на удосконалення індивідуального мовлення. Наявність помилок у мові не сприяє покращенню іміджу як публічних осіб, так і пересічних мовців, що особливо стосується журналістів, викладачів, державних службовців та депутатів. Вони мають бути прикладом у використанні якщо не зразкової, то хоча б наближеної до грамотної мови, тому публічні висловлювання відомих ведучих на зразок М. Ганнопольського про те, що він не знає українського відповідника до окремих російських лексем і тому говорить у прямому ефірі з чужомовними інкрустаціями, виглядає образливо («Я не знаю, як “лукавинка” сказати по-українски»), хоча лексема «лукавинка» має в українській мові той самий варіант – лукавинка й синоніми хитрощі, хитромУдрощі, вИкрут та ін. Не існує російських слів та словосполучень, які не можна було б перекласти українською чи іншою мовою у будь-який спосіб, зокрема калькування (для екзотизмів), описового перекладу (у випадку граматичних обмежень), добору українських відповідників (для фразеологізмів, перш за все, ідіом), а також прямого перекладу. Негативним явищем сучасного ефіру стало й функціонування в мові українських дикторів та ведучих російських слів-паразитів, наприклад *да*, яке звучить майже в кінці кожної фрази С. Орловської. До цих прикладів варто додати і порушення орфоепічної норми у мові Ю. Тимошенко, наприклад вимови іменника *коаліція* у варіанті [каоліція], що не додає їй голосів виборців. Так само можна кваліфікувати й помилки в мові укладача завдань з української мови для ЗНО О. Авраменка, уроки якого «Навчаємось на моїх помилках» не можна вважати корисними.

Засвоєння літературної акцентологічної норми є складним і трудоемним процесом, однак володіння саме цією нормою демонструє рівень освіченості індивіда. Не випадково іноземця видає вимова та наголос. Деякі приклади з мови студентів свідчать не тільки про звичайні помилки в наголошуванні, а й «перевертають» контент тексту як такого, наприклад: Сорбона, ВОльтер, РОден, СахАров. Останній приклад змінює навіть регіон поширення даного прикладу.

Український наголос не є абсолютно уніфікованим. Відомо, що українська мова є однією з наймилозвучніших мов світу, що виявляється і через ритмомелодику її фраз. Така особливість мови є її скарбом, ексклюзивною національною ознакою, яку треба оберігати. Специфіку мов як таких, зокрема й на лексичному рівні, особливо відчують поети, які завжди намагалися передати реалії, пов'язані з культурою інших народів за допомогою екзотизмів або калькування, щоб передати неповторний національний колорит. Наприклад, відповідь гетьмана Мазепи в поемі О. Пушкіна «Полтава» містить таку українську лексему: «В одну телегу впрясть НЕ МОЖНО коня и трепетную лань», де автор не вживає російські відповідники *нельзя, невозможно*. Акцентуаційну помилку можна вважати неприємним вірусом, який руйнує тканину національного тексту. Ритмомелодика української фрази схожа з ритмом народної пісні, яку неможливо скоригувати на свій розсуд. Навряд чи композитор чи слухач погодиться на зміну навіть однієї ноти в партитурі свого твору, що, безумовно, можна експлуатувати і на звуковий український текст. Не можна механічно переносити закономірності наголосу з іншої мови в рідну, тому що це виглядає неприродним і не сприймається її носіями, наприклад, традиційний наголос на останній голосний в двоскладних власних іменах у французькій мові на зразок НастЯ, Галя, Івґа та ін., який є аномативом в українській мові.

Традиційно український наголос кваліфікують як динамічний, змодульований та неформальний (рухомий і нерухомий). Зрозуміло, що він не може бути застиглим, про що свідчать зміни акцентуаційної норми в окремих словах, проте їх кількість не є такою значною, як це спостерігаємо на прикладі динаміки лексичної норми (порівн. У І. Нечуя-Левицького *на протязі* замість сучасного *протягом*). Б. Грінченко наводить такі варіанти наголосування, що не співпадають із сучасними: жидЮґА, затЕмнЕння, зМислЕний, кефалА, коБИЛиця, пустОцвіт.

Серед інших функцій, які притаманні наголосу, слід виділити функцію семантичної диференціації, коли наголос змінює значення слова, а також розрізнення форм слів (бАтьків – батЬків). Так, у словнику Б. Грінченка наведений приклад з подвійним наголосом, який регулює значення слова: прОТИ (проти і перед); пУґа (батіг) і пугА (пугач). Цікавий приклад є в словнику Т. Буцеля: ледАщо (лінивий) і лЕда-що (будь-яка дрібниця). Наголос може впливати і на приналежність слова до певного розряду лексики, наприклад: пУґач (хижий птах роду совоподібних, який живиться дрібними гризунами) – термін і пугАч (іграшковий пістолет, що стріляє пробками або пістонами); рУдник – заст. рудокоп і руднИк (система підземних споруд для видобування корисних копалин, а також гірничопромислове підприємство, що здійснює це видобування: мЕдяний (медовий, медяна роса) – рідко і медяний; рУна (густа, буйна зелень); руНА – літери давньогерманських алфавітів, що збереглися на камінні і руНА (діал. Луна); Явлений (заст. який з'явився перед кимось, чимось) і явлЕний (церк. чудодійний); сільськогосподАрський (сільське господарство) і сільськогоспОдарсьий (сільський господар); БатьківщИна (країна) – батЬківщина (місце народження); прошивка (рідко. 1) прошивання; 2) техн. спосіб обробки металу, що полягає у вдавлюванні в заготовку інструмента у вигляді зрізаного конуса, іноді циліндра, для утворення отворів чи заглиблень – проШивка (діал. вишитий комір); Яловий 1) який не дає приплоду – про самиць сільськогосподарських тварин; 2) розм. який не має дітей – про жінку; 3) перен. пустий, безпредметний, нікому не потрібний; 4) виготовлений зі шкіри великої рогатої худоби) – ялОвий (діал. ялинковий).

Деякі варіанти подвійного наголосу слід вважати шаблонними, оскільки вони не впливають на семантику слів, наприклад: прУжний/пружний (який після стискання, згинання, натягання швидко відновлює первісну форму); рУсинИ (стара назва українського населення Буковини, Галичини, Закарпатської України, Словаччини і Воєводини); худОБИна (окрема чотиринога свійська тварина); Ямковий/ямковий; зручний/зручний, шкОда/шкОда, відсОтковий/відсотковий, воднОчас/водночас, громадянин/громадянин, тОновий/тоновий, бавОвниковий/бавовниковий, БАЙдуже/байдуже, помилка/

помилка, завжди/завжди, житло/житло, весняний/весняний, свята/свята, доповідач/ доповідач, мабуть/мабуть, також/також, первісний/первісний; кладовище/кладовище; договору/договору; слізьми/слізьми; жало/жало; багрянитися/багрянитися; водночас/водночас.

Отже, неоднозначність реалізації наголошування слів в українській мові створює певні труднощі для його успішного засвоєння та виникнення мовних анормативів. Серед «чемпіонів» порушення наголосу виділимо такі лексеми: разом, солодоші, адже, випадок, ознака, ринковий, фаховий, чорнозем, котрий, котра, котре, котрі, той самий, та сама, те саме, вірші, відчай.

Розглянемо чинники, що впливають на виникнення акцентуаційних помилок:

- вплив російської мови, ситуація свідомого білінгвізму та штучних його варіантів. Як відомо, українська мова, як і російська, належить до східнослов'янських мов, що сприяє наявності в них схожих за фонетичним оформленням і лексичним наповненням слів. Серед цих слів є такі, що мають однаковий наголос (робота/робота) або розрізняються наголошуванням. Такі лексеми варто запам'ятати як слова-пастки, у яких може бути порушено акцентуаційну норму через регресивну асиміляцію, зокрема: верба (укр.) – вєрба (рос.); спина (укр.) – спина (рос.); дочка (укр.) – дочка (рос.); начинка (укр.) – начинка (рос.); бородавка (укр.) – бородавка (рос.); дрова (укр.) – дрова (рос.); загадка (укр.) – загадка (рос.); колесо (укр.) – колесо (рос.); літопис (укр.) – летопись (рос.); Олень (укр.) – олень (рос.); отаман (укр.) – отаман (рос.); ремінь (укр.) – ремінь (рос.); решето (укр.) – решето (рос.); рукопис (укр.) – рукопись (рос.); русло (укр.) – русло (рос.); фартух (укр.) – фартук (рос.); чорнослив (укр.) – чернослив (рос.); щипці (укр.) – щипцы (рос.); граблі (укр.) – грабли (рос.); закладка (укр.) – закладка (рос.); копчений (укр.) – копченый (рос.); ніздря (укр.) – ноздря (рос.); бесіда (укр.) – беседа (рос.); порядковий (укр.) – порядковый (рос.); перепис (укр.) – перепись (рос.); соломинка (укр.) – соломинка (рос.); святки (укр.) – святки (рос.); горошина (укр.) – горошина (рос.) тощо;

- особливості наголосу в іншомовних словах. У більшості таких запозичень наголоси в обох мовах співпадають, наприклад: феномен, псевдонім, бюлетень, діалог, каталог, полілог, сакура, салямі, свастика, сегментація, синдикат, трафарет, статуя. Це пов'язано з тим, що значна частина іншомовних запозичень прийшла в українську мову через російську, зберігаючи відповідний наголос. Окремі слова мають специфічний наголос в українській мові, наприклад: індустрія, асиметрія, симетрія, фольга, жалюзі, фортац, травестія, центнер, кулінарія. Деякі лексеми з подвійним наголосом є омонімами: хаос (стихія; у міфології) – хаос (безлад);

- окремі іншомовні слова відрізняються як орфографічною, так і акцентологічною варіативністю, наприклад: Фейсбук, Фейсбук, Фейсбук, фейсбук, «Фейсбук», «Фейсбук» (популярна соцмережа, основана Цукербергом 4 лютого 2004 р.), буквальный переклад з англійської – *книга осіб*. Слід зазначити, що цей складний іменник з другим коренем book (книга) варто наголошувати на першому складі: нутбук, нєтбук. Така акцентологічна неусталеність характерна для новітніх запозичень. Проблемним є наголошування і у слові йогурт/йогурт. О. Пономарів аргументує необхідність наголосу в цій лексемі на другому складі, оскільки вона є тюркського походження і традиційно має саме такий наголос [Пономарів, 1999].

- особливої уваги потребує наголошування числівників від 11 до 19, у яких наголос падає на склад *на*, що означає *плюс*, порівн.: 11= 1 плюс 10, тобто один на (плюс) дцять (десять); одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п'ятнадцять, шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять, дев'ятнадцять;

- вплив діалектних наголосів, поширених на певних територіях і трансферованих в інші регіони, наприклад: кажу, мої, твої, на собі, пишу, люблю, ознака, нарід та ін.;

- ненормативне наголошування в мовленні VIP-осіб, журналістів, дикторів, ведучих, депутатів, наприклад: волонтери (А.Парубій);

- негативний вплив рекламної продукції, яка ксерокопіює і поширює лінгвальні анормативи;

- відсутність лінгвістичного контролю на державному рівні за дотриманням норм літературної мови в публічному просторі відповідно до Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», ст. 201, п.: «Навмисне спотворення української мови в офіційних документах і текстах, зокрема навмисне застосування її з порушенням вимог українського правопису і стандартів державної мови, а також створення перешкод та обмежень у застосуванні української мови тягнуть за собою відповідальність, встановлену законом»;

- недостатній моніторинг теле- і радіопродукту в українському інформаційному просторі з боку Національної ради з питань телебачення і радіомовлення, як це відбувається в інших країнах (наприклад, у Франції);

- небажання докласти зусиль з боку носіїв мови, хоча мовлення з помилками виглядає як одяг з плямами.

Нормативна чистота мови є обов'язковою умовою адекватного спілкування та встановлення необхідних лінгвальних контактів, тому боротьба за неї є важливим моментом розвитку української мови як державної. Серед шляхів покращення як суспільного, так й індивідуального мовлення та інструментів, що надають можливість практичної роботи в цьому напрямку, виділимо такі:

- посилення державного контролю за виконанням Законів України щодо мовного регулювання;

- створення спеціальних лінгвістичних консультативних органів для надання мовної допомоги населенню;

- розробка фахових курсів з культури мови, зокрема медіалінгвістики (нормативний аспект), лінгворекламистики (коригування рекламних продуктів відповідно до норм літературної мови);

- введення обов'язкових дисциплін, зокрема «Культура мови» та суміжні з нею курси у ВНЗ України;

- поширення реклами норм літературної мови у школах, спеціальних та вищих навчальних закладах;

- проведення «акцентуаційних хвилинок»;

- посилення ролі і відповідальності коректорів та редакторів теле- та радіопродукції в публічному просторі, зокрема на провідних каналах та соцмережах.

Отже, порушення норм літературної мови є негативним чинником як для повноцінного розвитку самої мови, так і для покращення освіченості та інтелектуального рівня її носіїв. Ця проблема є суспільною, оскільки мова – це надбання всіх поколінь українців, ексклюзивний інструмент їх національної ідентифікації, свідоцтво про право на свою культуру та унікальність. Оскільки мовні анормативи мають тенденцію швидко поширюватися (так званий «синдром папуги»), робота по очищенню мови, її збереженню та подальшому удосконаленню має відбуватися не тільки шляхом коригування сучасного правопису, а й за допомогою щоденної кропіткої праці вчених, викладачів і всіх носіїв мови, стимулювання їх до саморозвитку і вдосконалення власного мовлення.

Список використаної літератури

Бусел, В.Т. (Ред.). (2003). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ, Ірпінь: ВТФ «Перун»

Винницький, В.М. (2005). *Українська акцентна система: становлення, розвиток*. Львів: Бібльос.

Винницький, В.М. (2010). *Функційне навантаження українського наголосу*. Львів: Видавничий дім «Укрпол»

Заліпська, І. (2006). Порушення літературної норми у мові прямого ефіру. *Культура слова*, 84, 151-159.

Огієнко, І. (1995). *Наука про рідномовні обов'язки*. Львів: Фенікс

Пономарів, О. (1999). *Культура слова: Мовностилістичні поради*. Київ: Либідь.

Стратулат, Н.В. (2020). Випадки порушення акцентуаційної норми у фаховому мовленні. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія, Соціальні комунікації*, 31 (70) / 2 (1), 57-60.

ACCENTUATION ERROR AS A PHENOMENON OF MODERN COMMUNICATION IN THE INFORMATION SPACE

Iryna A. Kolesnikova, Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman (Ukraine)

e-mail: makar.chervechek@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-12

Key words: official language, Ukrainian information space, accentuation norm, accentuation error.

Language culture is an important part of national culture. It is the language that is the source that preserves the nation's history, promotes its self-identification and uniqueness in the global history of mankind. To lose a language or turn it into an illiterate conglomeration of words and phrases means to lose one's independence, the right to civilizational development and communication with other nations.

The accentuation norm together with the orthoepic one are the elements of the phonetic passport of a word, ignorance of which easily declares a foreigner and an individual having no proper level of education. Each language has its special phonetic rules, its phrases have their own unique rhythmic and melodic pattern, the negligence of which is the result of nihilistic attitude to this very important communication tool.

The significance of the research is that the study of errors of the accentual norm will give an opportunity to improve the level of literary language among different segments of its native speakers, increase responsibility for the use of norms and help instill a desire to preserve and develop options for proper functioning of national language in public communication. Such work is necessary especially in the conditions of artificial bilingualism that has developed in modern Ukraine. Knowledge of foreign languages is a characteristic feature of the 21st century, but knowledge of the mother tongue is a natural attribute for every citizen.

The purpose of the article is to analyze the factors and reasons that contribute to the spread of erroneous options for emphasis both in the media and in public communication, as well as the development of recommendations to avoid them. So, the purpose stipulates the usage of methodological basis of the study including comparative, structural, oppositional research methods, and the method of stylistic analysis. The paper presents real examples of violations of the accentuation norm by presenters of leading TV and radio channels, journalists, teachers, deputies.

The accentuation norm is not stable enough, as it is easily ignored in the process of communication, although each individual word has its own emphasis. This fact creates real conditions for its violation, which eliminates the national identities of the Ukrainian system of emphasis, distorts the language system itself, and leads to the distortion of the content of the message. In addition, the non-normative emphasis in case of its active circulation in the media, advertising, communication of civil servants and VIPs does not contribute to the functioning of the Ukrainian language as the official language, is a threat to its further development. This issue is considered to be public, so its solving is of great importance.

References

- Busel, V.T. (ed.). (2003). *Velyky tлумachny slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [Large Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian]. Kyiv, Irpin, Perun Publ., 1728 p.
- Ohienko, I. (1995). *Nauka pro ridnomovni обов'язky* [The Science of Native Language Responsibilities]. Lviv, Feniks, 46 p.
- Ponomariv, O. (1999). *Kultura slova: movno-ctylyctychni porady* [Word Culture: Linguistic and Stylistic Tips]. Kyiv, Lybid Publ., 240 p.
- Stratulat, N.V. (2020). *Vypadky porushennia aktsentuatsijnoi normy u fakhovomu movlenni* [Cases of violation of the accentuation norm in professional speech]. *Vcheni zapysky Tavriyskogo Natsionalnogo Universitetu imeni V.I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiya, Sotsialni komunikatsii* [Scientific notes of V.I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism], vol. 31 (70), issue 2 (1), pp. 57-60.
- Vynnytskyi, V.M. (2005). *Ukrainska aktsentna systema: stanovlennia, rozvytok* [Ukrainian Accent System: Formation, Development]. Lviv, Biblyos Publ., 576 p.
- Vynnytskyi, V.M. (2010). *Funktsiine navantazhennia ukrainskoho naholosu* [Functional Load of Ukrainian Stress]. Lviv, Ukrpol Publ., 373 p.
- Zalipska, I. (2006). *Porushennia literaturnoi normy u movi priamoho efiru* [Violation of the literary norm in the speech of the live broadcast]. *Kultura slova* [Word culture], vol. 84, pp. 151-159.

Одержано 21.01.2022.

УДК 811. 133. 1: 81'367.7
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-13

А.В. ЛЕПЕТЮХА

*доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри романської філології
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*

АПОЗИТИВНІ СТРУКТУРИ ЯК СИНОНІМІЧНІ МОВЛЕННЄВІ ІННОВАЦІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У цій статті апозитивні структури сучасної французької прози вивчено в континуумі мова → мовлення та визначено як синонімічні трансформи первинної підрядної пропозиції, що формуються у просторі оперативного часу руху думки та актуалізуються у вигляді компресованих мовленнєвих інновацій з імпліцитною предикацією. *Метою* дослідження є побудова структурно-семантичної типології висловлень з апозитивними синонімічними трансформами французької художньої прози ХХ – початку ХХІ століть, зворотна реконструкція (мовлення → мова) віртуальних (мовних) трансформаційних процесів та первинної пропозиції в межах функціонально-семантичного макрополя апозитивних конструкцій та обґрунтування ко(н)текстуальної (лінгвістичної та / або ситуативної) пертинентності актуалізованих апозитивних преференціальних опцій.

У пропонованій науковій розвідці використано *метод* зворотної реконструкції віртуальних синонімічних рядів та «альтернативний» лінгвістичний експеримент, що дозволило визначити ступінь ко(н)текстуальної пертинентності стрижневої (первинної) пропозиції та кожного синонімічного трансформу. Виявлено контактну та дистантно пре-, інтер- та постпозитивні моно- та полісинонімічні апозитивні преференціальні опції з експлікативним, концесивним, умовним та причинно-наслідковим семантичними значеннями. Виокремлено моно- та поліпредикативні висловлення з експліцитним та імпліцитним актантами-точками опори апозитивного сегмента. Зворотно реконструйовано віртуальні трансформаційні процеси та визначено ступінь ко(н)текстуальної пертинентності кожного члена синонімічного ряду аналізованих конструкцій, що обумовлена інтенцією автора запобігти реактуалізації вже введених референтів, перевантаження ко(н)тексту складними предикативними конструкціями або його ідіостильовими характеристиками.

Ключові слова: «альтернативний» лінгвістичний експеримент, апозитивна конструкція, ко(н)текстуальна пертинентність, мовленнєва інновація, преференціальна опція, синонімічний трансформ.

У цьому дослідженні апозитивні структури вивчено у дихотомії мова → мовлення як прості та складні мовно-мовленнєві знаки, що формуються на осі «оперативного часу» [Valin, 1971, p. 39] руху думки (темпорального простору, в якому відбувається інтеграція віртуальних (мовних) та актуальних (мовленнєвих) процесів побудови та актуалізації лінгвістичних одиниць відповідно до прагматичного цілеспрямування мовця) у результаті компресії первинної пропозиції та реалізуються у вигляді мовленнєвих інновацій-ко(н)текстуально (лінгвістично та / або ситуативно) преференціальних опцій.

Апозитивні мовленнєві інновації визначено у пропонованій роботі як звужені синонімічні двобазові трансформи (з кількома трансформаційними термінальними ланцюжками в межах функціонально-семантичного макрополя (далі – ФСМ) синтаксичної синонімії, в якому виокремлено первинну пропозицію та семантично та / або синтаксично нюансовані структуру, що наближається, приблизну, близьку, подібну та ко(н)текстуально адекватну

структури) первинної (стрижневої) пропозиції з повною імплікацією предикативного компонента та з експлікативним, причинно-наслідковим, умовним, концесивним семантичними значеннями.

Актуалізовані апозитивні конструкції становлять синтаксично відокремлені слабкою паузацією в русі думки (комою) сегменти висловлення, що перифразуються за такою схемою: мікрополе 1 (віртуальна підрядна первинна пропозиція з експліцитною предикацією) → мікрополе 2 (синтагма з імпліцитно-експліцитною предикацією (структура, що наближається)) → мікрополе 3 (синтагма з імпліцитною предикацією (ко(н)текстуально адекватна структура)).

Вивчаючи апозитивні конструкції, східноєвропейські мовознавці розглядають такі побудови як «засіб вторинної неповної предикативності» [Шахматов, 2001, с. 361] або інтонаційний засіб смислового виділення, підкреслення «особливої значущості» другорядного члена речення [Пешковский, 2001, с. 290]. Е.А. Гуляєва зазначає, що такі структури характеризуються функціональною полівалентністю, конструктивною поліморфністю та імпліцитною предикативністю [1981, с. 42]. Ю.А. Чумакова вважає, що апозитиви близькі до релятивів, але не тотожні їм, оскільки містять у семантичній структурі сему «відношення», яка перебуває не в центрі структури, а на периферії [2001, с. 82]. На погляд Л.С. Островської, «своєрідність апозитивних конструкцій виявляється не лише в тому, що вони специфічно виражають атрибутивні відношення, але й у тому, що, маючи однакову структуру, відтворюють різну функціональну спрямованість» [2010, с. 134]. Французький лінгвіст М. Форсгрєн також зазначає, що апозиції притаманне функціонування атрибутивного типу, оскільки вона є близькою до атрибутивних відношень, але воно є семантично та інформативно неповним через відсутність дієслова-посередника [1995, с. 104–105]. На думку Ф. Ньюо апозитивний сегмент з актантною гетерономією як характеризувальний сателіт обертається навколо своєї точки опори, необхідної для граматизації, та еволюціонує в актантній сфері [1998, с. 185].

Отже, відсутність у сучасному мовознавстві комплексного системно-функціонального аналізу апозитивних синонімічних мовленнєвих інновацій у континуумі мова → мовлення зумовила актуальність пропонованої наукової розвідки. Метою дослідження є побудова структурно-семантичної типології висловлень з апозитивними синонімічними трансформами французької художньої прози ХХ – початку ХХІ століть, зворотна реконструкція (мовлення → мова) віртуальних трансформаційних процесів та первинної пропозиції в межах ФСМ аналізованих апозитивних конструкцій та обґрунтування ко(н)текстуальної пертинентності актуалізованих апозитивних преференціальних опцій.

У статті використано метод зворотної реконструкції системних (мовних) трансформаційних операцій з метою виявлення всіх членів синонімічних рядів ФСМ; та «альтернативний» (термін Л.В. Щерби [2004, с. 275]) лінгвістичний експеримент, що полягає в штучній заміні реципієнтом певного висловлення аналізованого дискурсивного фрагмента синонімічним висловленням та що дозволяє визначити ступінь ко(н)текстуальної пертинентності первинної пропозиції та кожного синонімічного трансформу.

Аналіз корпусу прикладів французької художньої прози ХХ – початку ХХІ століть дозволив виокремити такі структурні типи моно- та полісинонімічних моно- та поліпредикативних висловлень (далі – МПВ і ППВ) з апозитивними синонімічними трансформами:

а) з абсолютною контактною або дистантною препозицією («відокремлення полюса відкриття» [Neveu, 1998, р. 87]) апозитивного сегмента, що належить до підмета:

(1) *Fils de veuve, c'était mon frère* [Sartre, 2019] (моносинонімічне МПВ з контактною препозицією апозитивного номінального сегмента);

(2) *Prostrée, nue, sur le sol, Isoline sanglote* [Léourier, 1990] (полісинонімічне МПВ з подвійною ініціальною дистантною ад'єктивною препозицією);

б) із контактною медіальною («неполярне відокремлення» [Neveu, 1998, р. 87]) або фінальною («відокремлення полюса закриття» (там само)) (після актанта-займенника при інверсії або предиката) постпозицією апозитивної структури, що належить до підмета:

(3) *Des mouettes passent, menaçantes, capables de soulever dans leur bec l'une d'elles, mais elles n'y prêtent pas attention* [Werber, 2014] (полісинонімічне МПВ із подвійною контактною медіальною ад'єктивною постпозицією);

(4) *Les autres s'écartèrent, **incrédules*** [Frison-Roche, 1975] (моносинонімічне МПВ із контактної фінальної постпозицією ад'єктивної синтагми);

в) із дистантною медіальною або фінальною постпозицією апозитивної конструкції, що належить до підмета:

(5) *Elle est assise dans son fauteuil, au-dessus de son ventre, **immobile et sereine*** [Penнас, 1987] (моносинонімічне МПВ із дистантною фінальною постпозицією апозитивної ад'єктивної синтагми);

г) із контактною медіальною або фінальною постпозицією апозитивного елемента, що належить до прямого або непрямого додатка:

(6) *Son cœur malade attendait la possibilité d'un partage, comme un nouvel appel du large, **bénéfique et favorable*** [Kehrer, 2012] (моносинонімічне МПВ із контактною фінальною постпозицією апозитивної ад'єктивної синтагми);

г) із дистантною медіальною або фінальною постпозицією апозитивної частини висловлення, що належить до прямого або непрямого додатка:

(7) *Je lui ai fait de la situation un exposé précis, et, je dois dire, **brillant*** [Druon, 1969] (моносинонімічне ППВ із дистантною фінальною ад'єктивною постпозицією).

Найбільш типовою для апозитивних трансформів є ініціальна позиція. У МПВ із номінальною апозицією, основною формальною ознакою якої є «відсутність артикля та будь-якого детермінатива, незалежно від ступеня та характеру поширювачів відокремлення» [Бижуківа, 1984, с. 84], в ініціальній та дистантно постпозитивній апозитивній функції актуалізуються номінальні лексеми та синтагми, які позначають професію, вік, стать, національну, соціальну та партійну належність, особистісні та родинні відносини тощо. Натомість у контактній постпозиції перебувають тільки номінальні лексеми та синтагми, що позначають певні міжособистісні відносини та кваліфікативні характеристики, тому що в інших випадках ідеться про кореферентні зв'язки між контактним розташованими лексемами.

Отже, еліптичні номінальні МПВ із кореференцією, що позначає родо-видові відношення між контактним розташованими поняттями у вигляді гіпероніма і гіпоніма, доцільно відрізнити від МПВ з апозитивними номінальними компонентами, які становлять атрибутивні структури. Пор.:

(8) *Tchoumbi, son chien préféré, qui s'était glissé sur ses jambes, lui procurait une douce et merveilleuse chaleur* [Frison-Roche, 1975].

(9) *Rose, impatiente cause du tumulte, s'affairait à éteindre le sang sur son visage à l'aide du torchon à vaisselle* [Arnaud, 1950].

Приклад ППВ (8) із кореферентними відношеннями між двома контактними номінальними елементами імплікує відносно підрядне висловлення *Tchoumbi, qui était son chien préféré, qui s'était glissé sur ses jambes, lui procurait une douce et merveilleuse chaleur*. Неактуалізація предиката-копули *être* пов'язана з прагненням автора уникнути інтрафрастичного (внутрішньофразового) повторного введення експлікованого референта та ускладнення актуалізованої конструкції подвійною підрядністю.

Приклад (9) становить МПВ із контактною постпозицією апозитивного субстантива. Зворотно реконструйований синонімічний ряд ФСМ аналізованої синтагми такий: *Rose, qui était impatiente cause du tumulte* (стрижнева експлікативна структура) → *Rose, étant impatiente cause du tumulte* (структура, що наближається) → *Rose, impatiente cause du tumulte* (ко(н)текстуально адекватна структура). Завдяки «альтернативному» лінгвістичному експерименту виявляємо, що мовець використовує компресовану преференціальну опцію з метою неактуалізації структурно-семантично надлишкового експліцитного або експліцитно-імпліцитного предиката *être* (*était, étant*) на інтерфрастичному (міжфразовому) рівні:

Rose, impatiente cause du tumulte, s'affairait à éteindre le sang sur son visage à l'aide du torchon à vaisselle. Les femmes s'étaient rassises.

У МПВ та ППВ французької художньої прози ХХ – початку ХХІ століть з ад'єктивною ініціальною, медіальною та фінальною апозицією «дієслово втрачає свою предикативну гострість, яка переходить до відокремленого прикметника» [Galichet, 1957, р. 182], що «знає епітетизації» [Зелена, Мандзак, 2011, с. 37] у процесі трансформації первинної пропозиції, в якій він виконує функцію предикативного додатка:

(10) *Content de lui naturellement, il plaisantait sans cesse* [Kessel, 1997].

Апозитивна ад'єктивна синтагма в ініціалній позиції становить двобазовий трансформ підрядної первинної причинно-наслідкової пропозиції *comme il était content de lui naturellement* або *il était content de lui naturellement donc...*, яка перифразується в структуру, що наближається *étant content de lui naturellement*, що, у свою чергу, трансформується в ко(н)текстуально адекватну синонімічну синтагму *content de lui naturellement*, редуковану автором, оскільки претекстуальне висловлення містить двічі актуалізований експліцитно-імпліцитний предикат-копулу: *N'étant pas le fruit d'efforts ni de réflexion, n'étant déterminé ni par une religion ni par une mode, elle n'altérerait en rien sa joie éclatante*.

Аналіз прикладів МПВ та ППВ з апозитивними субстантивами та номінальними синтагмами та ад'єктивами й ад'єктивними синтагмами дозволив виявити моно- та полісинонімічні ідентифікувальні, характеризувальні (з постійною та тимчасовою характеристикою) та специфікативні (позначення конкретного фізичного чи психічного стану істоти або неістоти в певному ко(н)тексті) синонімічні апозитивні мовленнєві інновації.

Виокремлені типи структур з апозицією поділяємо на МПВ та ППВ із «стандартним спарюванням» «фонктеми» (змісту апозитивного сегмента) [Neveu, 1998, р. 67, 72] з контактно експлікованим суб'єктом дії та з «непрямим спарюванням, підрядна частина яких функціонує на трансфрастичному рівні» [там само, с. 191], тобто висловлення з імплікацією підмета або додатка (точки опори), що референтно маркується в контактному ко(н)тексті, при цьому фонктема найчастіше співвідноситься з імплікованим актантом «як частина – ціле або позначає деталь загальної ситуації» [Muller, 2012, р. 29]. Серед таких структур виділяємо: а) висловлення з точкою опори-зеро та з непрямим представленням апозитивного референта контактними актантними маркерами у вигляді присвійних, вказівних та інших прикметників, що вводять субстантив, який позначає частину тіла, стан, почуття, дію тощо; б) преференціальні опції з актантом-зеро та з непрямим представленням апозитивного референта дистантними маркерами імплікованого актанта (найчастіше, особовими займенниками прямими та непрямыми додатками):

(11) *Le dieu, magnanime, autorisa son fils à partager son immortalité* [Kehrer, 2012].

(12) *Matérialiste convaincu, mon idéalisme épique compensera jusqu'à ma mort un affront que je n'ai pas subi, une honte que je n'ai pas souffert, la perte de deux provinces qui nous sont revenues depuis longtemps* [Sartre, 2019].

(13) *Complètement indemne, ç'aurait été accablant pour lui, et pour la compagnie par contrecoup* [Arnaud, 1950].

У прикладі (11) моносинонімічного МПВ з експлікативним семантичним значенням спостерігається контактна медіальна постпозиція ад'єктивного характеризувального (постійна характеристика) апозитивного елемента. Зворотно реконструйовані мікрополя ФСМ аналізованої апозитивної побудови мають такий вигляд: *qui est magnanime* (первинна підрядна пропозиція) → *étant magnanime* (структура, що наближається) → *magnanime* (ко(н)текстуально адекватна структура).

Завдяки «альтернативному» лінгвістичному експерименту визначимо ступінь ко(н)текстуальної пертинентності кожного члена синонімічного ряду:

Ils furent de toutes les aventures, de toutes les expéditions, pourvu qu'il y eût à la clé des hauts faits, des coups et des batailles [...]. Castor mort, Pollux fut inconsolable, même après avoir vengé son frère. Le dieu, (qui est, étant) magnanime, autorisa son fils à partager son immortalité.

Актуалізована преференціальна опція характеризується найвищим ступенем ко(н)текстуальної пертинентності, оскільки, з одного боку, у ній імплікується дієслово-копула, двічі введене у претекст у простому минулому часі; з іншого боку, продукування різноманітних звужених структур (інфінітивних, абсолютних дієприслівникових та апозитивних конструкцій тощо) становить одну з ідіостильових особливостей авторки.

Приклад (12) моносинонімічного ППВ із «непрямим спарюванням» та з причинно-наслідковим семантичним значенням містить препозитивний апозитивний сегмент-постійну характеристику персонажа, референтно маркований у контактній позиції присвійним прикметником (*mon*), що співвідноситься з ініціалним синонімічним трансформом як частина (відмінна риса характеру протагоніста) – ціле (його переконання). Аналізована номінальна мовленнєва інновація-член синонімічного ряду: *comme je suis matérialiste convaincu* або

je suis matérialiste convaincu, donc... (стрижнева підрядна пропозиція, темпоральний план якої визначається в контактному ко(н)тексті) → *étant matérialiste convaincu* (структура, що наближається) → *matérialiste convaincu* (ко(н)текстуально адекватна структура) становить пертинентну преференціальну опцію у такому ко(н)тексті:

N'importe ; je suis marqué ; si j'ai commis, dans un siècle de fer, la folle bévée de prendre la vie pour une épopée, c'est que je suis un petit-fils de la défaite. (Comme je suis... / Je suis... donc..., Étant...) Matérialiste convaincu, mon idéalisme épique compensera jusqu'à ma mort un affront que je n'ai pas subi, une honte que je n'ai pas souffert, la perte de deux provinces qui nous sont revenues depuis longtemps.

Отже, можна зробити висновок, що автор реалізує апозитивну конструкцію для запобігання реактуалізації претекстуального суб'єктно-предикатного сполучення (*je suis*) та копулятивного дієслова.

У прикладі (13) моносинонімічного МПВ із «непрямим спарюванням» наявне дистантне розташування референтного маркера актанта-зеро у вигляді особового займенника-непрямого додатка (*pour lui*), що співвідноситься з апозитивною фонктемною, яка становить тимчасову характеристику персонажа.

Визначимо ступінь ко(н)текстуальної пертинентності кожного мікрополя ФСМ аналізованої конструкції (*s'il avait été complètement indemne* (первинна підрядна умовна пропозиція) → *étant complètement indemne* (структура, що наближається) → *complètement indemne* (ко(н)текстуально адекватна структура)):

Sale, sale histoire. *D'un côté il valait bien mieux que Rynner fût touché, et restât encore à moitié idiot. (S'il avait été..., Étant) Complètement indemne, ç'aurait été accablant pour lui, et pour la compagnie par contrecoup.*

Як бачимо, по-перше, екстеріоризація дієслова-копули спричинила б «перевантаженість» контактної й дистантної ко(н)текстів семантично та структурно факультативним елементом, по-друге, редукція первинних пропозицій характеризує ідіюстиль Ж. Арно.

Серед МПВ та ППВ із полісинонімічним апозитивним сегментом у пропонованому дослідженні виокремлено структури з апозитивною полісинонімією на рівні синтагми та висловлення. Такий прийом А. І. Бойков називає «нашаруванням прикладок», тобто об'єднанням в одній конструкції двох або більше прикладок, у результаті якого утворюється складний апозитивний комплекс [2014, с. 92]. Як зазначає Ф. Ньюво, у таких структурах наявна семантична ретроакція, коли між апозитивними елементами, розташованими перед або після актантної точки опори, спостерігається реальне або віртуальне повисання у послідовному розвитку синтаксичних елементів [1998, с. 150]:

(14) **Conscient de n'avoir rien à craindre, l'ingénieur éprouva pourtant l'impression désagréable d'être un gibier** [Aymé, 1995].

(15) **Chef d'escadrille pendant la guerre, pilote de la première heure sur la ligne Latécoère, il a gardé ce feu soutenu, cet ascendant sur les hommes et cette soumission quasi religieuse à des idées simples qui ont nourri la force et l'ardeur joyeuse des aviateurs de guerre** [Kessel, 1997].

У прикладі (14) МПВ з апозитивною полісинонімією на рівні ініціальної специфікативної ад'єктивної конструкції, яка описує конкретний, специфічний психологічний стан персонажа в певній ситуації, спостерігається подвійне звуження первинної складної пропозиції із концесивним та експлікативним семантичними значеннями (*bien qu'il fût conscient qu'il n'avait rien qu'il pût / dût craindre*), темпоральний план якої детермінується в контактному ко(н)тексті. Визначимо ступінь ко(н)текстуальної пертинентності всіх членів синонімічного ряду аналізованого прикладу:

Après examen et sans souffler mot, l'inconnu éteignit sa lampe. (Bien qu'il fût conscient qu'il n'avait rien qu'il pût / dût craindre, étant conscient qu'il n'avait rien qu'il pût / dût craindre) Conscient de n'avoir rien à craindre, l'ingénieur éprouva pourtant l'impression désagréable d'être un gibier. « En somme, se dit-il, on est revenu au temps du couvre-feu. (...) »

Отже, автор уникає потрібної актуалізації дієслова-копули в контактному та дистантному ко(н)текстах та екстеріоризує звужену структуру, оскільки компресія з різними головними лексемами (номінальною, вербальною тощо) є однією з характеристик ідіюстилю М. Еме.

Полісинонімічне ППВ (15) містить контактну препозитивні ідентифікувальні номінальні апозитивні структури-двобазові трансформи причинно-наслідкових первинних пропо-

зицій, темпорально визначених у контактному ко(н)тексті, з такими синонімічними рядами: ФСМ 1: *comme il avait été chef d'escadrille pendant la guerre* або *il avait été chef d'escadrille pendant la guerre, donc...* (стрижнева пропозиція) → *ayant été chef d'escadrille pendant la guerre* (структура, що наближається) → *chef d'escadrille pendant la guerre* (ко(н)текстуально адекватна структура); ФСМ 2: *comme il avait été pilote de la première heure sur la ligne Latécoère* або *il avait été pilote de la première heure sur la ligne Latécoère, donc...* (первинна пропозиція) → *ayant été pilote de la première heure sur la ligne Latécoère* (структура, що наближається) → *pilote de la première heure sur la ligne Latécoère* (ко(н)текстуально адекватна структура).

Обґрунтуємо ко(н)текстуальну пертинентність актуалізованих апозитивних сегментів у поданому нижче дискурсивному фрагменті:

(Comme il avait été... / il avait été... donc..., ayant été) Chef d'escadrille pendant la guerre, (Comme il avait été / il avait été... donc..., ayant été) pilote de la première heure sur la ligne Latécoère, il a gardé ce feu soutenu, cet ascendant sur les hommes et cette soumission quasi religieuse à des idées simples qui ont nourri la force et l'ardeur joyeuse des aviateurs de guerre. Il m'en voudra d'avoir écrit son nom. Il m'a instamment demandé de ne point le faire. Je ne puis m'y résoudre.

Автор компресує ініціальні сегменти аналізованого прикладу, з одного боку, з метою підсилити інформативність висловлення за допомогою подвійного гіпербатону та уникнути: а) подвійної реактуалізації дієслова-копули в контактному ко(н)тексті; б) додаткового ускладнення підрядними висловленнями складнопідрядного ППВ з прямими додатками та з пре- і постпозитивними детермінативними додатками. З іншого боку, реалізація посттекстуальних звужених інфінітивних та еліптичної (з елімінацією другого елемента складного прислівника *ne...pas*) преференціальних опцій, що структурно «урівноважують» ко(н)текст, свідчить про те, що письменник віддає перевагу різним типам компресованих МПВ та ППВ.

Отже, у процесі дослідження ідентифікувальних, характеризувальних та специфікативних апозитивних конструкцій як складних мовно-мовленнєвих знаків-двобазових трансформів первинних підрядних пропозицій у межах функціонально-семантичного макрополя синтаксичної синонімії, виявлено моно- та полісинонімічні препозитивні, інтерпозитивні та постпозитивні котекстуально контактні й дистантні експлікативні, концесивні, умовні та причинно-наслідкові преференціальні опції із стандартним та непрямим спарюванням (з експлікованим та імплікованим актантом-точкою опори апозитивної лексеми / синтагми); та за допомогою «альтернативного» лінгвістичного експерименту обґрунтовано ко(н)текстуальну пертинентність актуалізованого трансформу, яка обумовлена інтенцією автора запобігти реактуалізації вже введених референтів, перевантаження ко(н)тексту складними предикативними конструкціями або його ідіостильовими особливостями.

Перспективою дослідження є побудова структурно-семантичної типології апозитивних мовленнєвих інновацій з подвійною, потрійною тощо полісинонімією у сучасній французькій художній прозі.

Список використаної літератури

Бижуківа, Т. (1984). *Имя существительное без предлога в роли обособленного члена предложения в современном французском языке (структурно-семантическая и функциональная характеристики)*. (Дисс. канд. филол. наук). Московский педагогический институт им. Н.К. Крупской, Москва.

Бойков, А. (2014). Приложение как признак мифологического сознания Александра Башлачёва. *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, 15, 86-94.

Гуляева, Э. (1981). *Стилистическая функция апозитивных конструкций (на материале французского языка)*. Э.Л. Носенко (Ред.), *Языковая норма и вариативность: сборник научных трудов* (с. 38-48). Днепропетровск: Издательство ДГУ.

Зелена, Ю., Мандзак, І. (2011). Про деякі структурні особливості копулятивних речень у французькому розмовному мовленні. *Науковий вісник Чернівецького університету. Романо-слов'янський дискурс*, 522, 7-41.

Островська, Л. (2010). Апозитивні конструкції в системі атрибутивних відношень. *Лінгвістичні студії*, 20, 133-136.

- Пешковский, А. (2001). *Русский синтаксис в научном освещении*. Москва: Языки славянской культуры.
- Чумакова, Ю. (2001). *Семантическая структура приложений в русском языке*. (Дисс. канд. филол. наук). Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, Елец.
- Шахматов, А. (2001). *Синтаксис русского языка*. Москва: Эдиториал УРСС.
- Щерба, Л. (2004). *Языковая система и речевая деятельность*. Москва: Эдиториал УРСС.
- Arnaud, G. (1950). *Le salaire de la peur*. Paris: René Julliard.
- Aymé, M. (1995). *Uranus*. Paris: Gallimard.
- Druon, M. (1989). *La chute des corps*. Paris: Le livre de poche.
- Galichet, G. (1957). L'adjectif peut-il exercer la fonction d'apposition? *Le Français moderne*, XXV (3), 181-185.
- Forsgren, M. (1995). Nom propre, référence, prédication et fonction grammaticale. M. Noailly (Ed.), *Nom propre et nomination* (pp. 101-114). Paris: Klincksieck.
- Frison-Roche, R. (1975). *La dernière migration*. Paris: B. Arthaud.
- Kehrer, B. (2012). *Poudre d'Afrique*. Paris: L'Harmattan.
- Kessel, J. (1997). *Vent de sable*. Paris: Éditions Gallimard.
- Léourier, Ch. (1990). *La loi du monde*. Paris: Éditions «J'ai lu».
- Muller, C. (2012). Participe présent, conjonction et construction du sujet. *Travaux Linguistiques du Cerlico: Les formes non finies du verbe–2*, 19, 19-36.
- Neveu, F. (1998). *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Pennac, D. (1987). *La fée carabine*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2019). *Les mots*. Barcelone: Éditions Gallimard.
- Valin, R. (1971). Introduction. R. Valin (Ed.), *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1948–1949. Structure sémiologique et structure psychique de la langue française* (pp. 9-58). Québec: Les Presses de L'Université Laval.
- Werber, B. (2014). *La Voix de la Terre. Troisième humanité*. Paris: Éditions Albin Michel et Bernard Werber.

APPOSITIVE STRUCTURES AS SYNONYMIC DISCOURSE INNOVATIONS IN FRENCH FICTION OF THE 20th – EARLY 21st CENTURIES

Anastasiia V. Lepetiukha, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)
e-mail: lepetyukha.anastasiya@ukr.net
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-13

Key words: “alternative” linguistic experiment, appositive construction, co(n)textual pertinence, discourse innovation, preferential option, synonymic transform.

In this article the appositive structures of modern French fiction are studied in the continuum language → discourse and defined as two-basis (with several transformational terminal chains) synonymic transforms of the virtual (linguistic) primary subordinate proposition which are formed in the space of the operating time of a thought movement and actualized in the form of compressed discourse innovations with the implicit predication.

The *goal* of this research is the establishment of the structural-semantic typology of mono- and poly-predicative utterances with the appositive synonymic transforms of French fiction of the XXth – the beginning of the XXIst centuries, the inverse reconstruction (discourse → language) of the virtual transformational processes and of the primary proposition within the functional-semantic macrofield of the analyzed appositive constructions and the justification of the co(n)textual pertinence of the actualized appositive preferential options.

In the article the *method* of the inverse reconstruction of the systemic (linguistic) transformational operations is used with the aim to reveal all the members of synonymic chains. The “alternative” linguistic experiment, that consists on the artificial substitution by the recipient of some utterance of the analyzed

discursive fragment with the synonymic utterance, allows to determine the degree of the co(n)textual pertinence of the primary proposition and of each synonymic transform.

The immediately and distantly pre-, inter- and postpositive mono- and polysynonymic (with the polysynonymy in the level of a syntagm and the utterance) appositive preferential options with explicative, concessive, conditional and causal semantic values are distinguished. They revealed the mono- and polypredicative utterances: a) with explicit actant-referent point of the appositive segment; b) with implicit actant and indirect designation of the appositive referent by the immediate actant markers in the form of possessive, demonstrative et al. adjectives that introduce the substantive which marks the part of body, the human condition, the feeling etc.; c) with implicit actant and indirect designation of the appositive referent by the distant actant markers (most often by the personal pronouns direct and indirect complements). The virtual transformational processes are inversely reconstructed and the degree of the co(n)textual pertinence of each member of the synonymic chain of analyzed appositive constructions conditioned by the author's intention to avoid the reactualization of the exteriorized referents, the overload of the co(n)text with complex predicative constructions or by his idiosyncrastic peculiarities, is determined.

References

- Bizhukova, T. (1984). *Imya sushchestvitel'noe bez predloga v roli obosobennogo chlena predlozheniya v sovremennom francuzskom yazyke (strukturno-semanticheskaya i funkcional'naya harakteristiki)*. Diss. kand. filol. nauk [Noun without a preposition as a separate term of a sentence in modern French (structural-semantic and functional characteristics). Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 178 p.
- Bojkov, A. (2014). Prilozhenie kak priznak mifologicheskogo soznaniya Aleksandra Bashlachyova [Apposition as a sign of the mythological consciousness of Alexander Bashlachev]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context], Elektron. nauch. zhurn., vol. 15, pp. 86-94.
- Chumakova, Y. (2001). *Semanticheskaya struktura prilozhenij v russkom yazyke*. Diss. kand. filol. nauk [Semantic structure of appositions in Russian. Cand. philol. sci. diss.]. Elets, 209 p.
- Gulyaeva, E. (1981). Stilisticheskaya funkciya appozitivnih konstrukcij (na materiale francuzskogo yazyka) [Stylistic function of appositive constructions (based on the French language)]. In E.L. Nosenko (ed.). *Yazykovaya norma i variativnost'* [Language norm and variability]. Dnepropetrovsk, DGU Publ., pp. 38-48.
- Ostrovskaya, L. (2010). Apozityvni konstruktsii v systemi atributyvnykh vidnoshen [Appositive constructions in the system of attributive relations], *Linhvistychni studii* [Linguistic Studies], vol. 20, pp. 133-136.
- Peshkovsky, A. (2001). *Russkij sintaksis v nauchnom osveshchenii* [Russian syntax in scientific coverage]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 510 p.
- Shakhmatov, A. (2001). *Sintaksis russkogo yazyka* [Syntax of the Russian language]. Moscow, Editorial URSS Publ., 624 p.
- Shcherba, L. (2004). *Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost'* [Language system and speech act]. Moscow, Editorial URSS Publ., 432 p.
- Zelena, Y., Mandzak, I. (2011). Pro deyaki strukturni osoblyvosti kopuliatyvnykh rechen u frantsuzkomu rozmovnomu movlenni [About the structural peculiarities of copulative sentences in French language]. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Romano-slovianskyi dyskurs* [Scientific Bulletin of Chernivtsi University. Romano-Slavic discourse], vol. 522, pp. 37-41.
- Arnaud, G. (1950). *Le salaire de la peur* [The Salary of Fear]. Paris, René Julliard Publ., 203 p.
- Aymé, M. (1995). *Uranus* [Uranus]. Paris, Gallimard Publ., 383 p.
- Druon, M. (1969). *La chute des corps* [The Collapse of the Pillars]. Paris, Le livre de poche Publ., 380 p.
- Galichet, G. (1957). L'adjectif peut-il exercer la fonction d'apposition? [Can the adjective exercise the function of apposition?]. *Le Français moderne* [Modern French], vol. XXV, issue 3, pp. 181-185.
- Forsgren, M. (1995). Nom propre, référence, prédication et fonction grammaticale [Proper name, reference, predication and grammatical function]. In M. Noailly (Éd.). *Nom propre et nomination* [Proper name and appointment]. Paris, Klincksieck Publ., pp. 101-114.
- Frison-Roche, R. (1975). *La dernière migration* [The Last Migration]. Paris, B. Arthaud Publ., 344 p.
- Kehrer, B. (2012). *Poudre d'Afrique* [African Powder]. Paris, L'Harmattan Publ., 416 p.
- Kessel, J. (1997). *Vent de sable* [Sandstorm]. Paris, Gallimard Publ., 236 p.
- Léourier, Ch. (1990). *La loi du monde* [The Law of the World]. Paris, J'ai lu Publ., 222 p.
- Muller, C. (2012). *Participe présent, conjonction et construction du sujet* [Present participle, conjunction and construction of the subject]. *Travaux Linguistiques du Cerlico: Les formes non finies du verbe-2* [Linguistic Works of Cerlico: The non-finite forms of the verb-2], vol. 19, pp. 19-36.
- Neveu, F. (1998). *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre* [Studies on the apposition. Aspects of nominal and adjectival detachment in contemporary French, in a corpus of texts by J.-P. Sartre]. Paris, Honoré Champion Publ., 286 p.
- Pennac, D. (1987). *La fée carabine* [The Fairy Gunmother]. Paris, Gallimard Publ., 310 p.

Sartre, J.-P. (2019). *Les mots* [The Words]. Barcelone, GallimardPubl., 224 p.

Valin, R. (1971). *Introduction* [Introduction]. R. Valin (ed.). *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1948–1949. Structure sémiologique et structure psychique de la langue française. Série A* [Lessons in Linguistics from Gustave Guillaume 1948-1949. Semiological structure and psychic structure of French. Series A]. Québec, Les Presses de L'Universite Laval Publ., pp. 9-58.

Werber, B. (2014). *La Voix de la Terre. Troisième humanité* [The Voice of the Earth. The Third Humanity]. Paris, Albin Michel et Bernard Werber Publ., 592 p.

Одержано 18.01.2022.

УДК 81.11:81'22:81'23:159.942
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-14

І.П. ПІНІЧ

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германської і фіно-угорської філології
імені професора Г.Г. Почепцова
Київського національного лінгвістичного університету*

ВЕРБАЛЬНИЙ, СОЦІО- ТА БІОГЕНЕТИЧНИЙ КОДИ ЕКСТЕРІОРИЗАЦІЇ ЕМОЦІЙ: АФЕКТИВНО-ДИСКУРСИВНИЙ ПІДХІД

У статті висвітлено сучасну тенденцію філологічних та соціально-гуманітарних студій до залучення уявлень про тілесний досвід емоційних переживань у процеси моделювання емоційної концептосфери особистості, конструювання соціальної її ідентичності та формування епістемічних практик суспільного буття. Зміни у дискурсивній науковій парадигмі відзначаються так званим “афективним поворотом”, тому метою даної статті є визначення доцільності інтеграції здобутих знань обох напрямів задля оптимізації наукового аналізу ролі емоцій у афективно-дискурсивній вибудові дійсності. Досягнення поставленої мети передбачає виконання наступних завдань: 1) окреслити знакову природу та прагматичний потенціал соматикону емоційних переживань; 2) проаналізувати цілісність системи соціо- та біогенетичного кодів маніфестації емоцій; 3) надати інтегровану класифікацію способів вербального вияву емоційно-чуттєвого досвіду; 4) висвітлити роль усвідомлення тілесного досвіду у емоційній концептосфері людини; 5) запропонувати інтегральну модель дослідження емоційно-чуттєвого та дискурсивного смислотворення.

Методологію даного дослідження складають загальнонаукові теоретичні методи аналізу, синтезу, пояснення і узагальнення.

Результати. Унаслідок різнобічного вивчення сучасних філософських, психологічних та лінгвістичних теорій емоцій виявлено загальну тенденцію інтенсивного залучення різних виявів емоційно-чуттєвого досвіду до епістемічних та смислотворчих практик соціальної взаємодії. Суголосність поглядів засновується на симетрії біологічної і соціальної природи емоційних переживань, вербальне вираження яких знаходить відповідну утілеснену реакцію у реципієнта. Відповідно, прагматичний потенціал вербальних та невербальних практик у створенні емоційного резонансу сприяє ефективнішій соціальній афіліації і спільному конструюванню реальності. Рекурентні та відтворювані сценарії емоційної взаємодії, а також конвенційний характер засобів обміну переживаннями уможливають седиментацію чуттєвого досвіду у національній концептосфері, що, однак, може підлягати модифікаціям у дискурсивній взаємодії у зв'язку із соціо-культурними, історичними і часо-просторовими чинниками.

Ключові слова: емоційно-чуттєвий досвід, маніфестація емоцій, вербальний і невербальний код, обмін емоціями, афіліація, емоційна концептосфера.

Питання вираження емоцій у сучасній науковій думці розглядається як з огляду їх онтогенезу [Lindquist, MacCormack, Shablack, 2015; Hoemann, Xu, Barrett, 2019], так і філогенезу [Zych, Gogolla, 2021]. При цьому, емоційний досвід та його маніфестація досліджуються не лише з метою вивчення закономірностей розвитку і закріплення моделей та способів вираження особистісної емоційної поведінки загалом і у кожній лінгвокультурі зокрема, але й задля вивчення як саме «афективні практики» [Wetherell, 2012, p. 4] уможливають становлення соціальної особистості та формування групової ідентичності [Lopez, Sanz Sara, Márquez, 2021], сприяють спільному пізнанню та конструюванню дійсності [Candiotta, 2020].

© І.П. Пініч, 2022

Подібний інтерес засновується на зацікавленні емоційною складовою суспільного буття, адже емоційно-афективний досвід не зводиться суто до внутрішніх переживань, що потребують вираження, натомість, вони активно обговорюються, інтерпретуються і аналізуються у процесі взаємодії [Fiehler, 2002, p. 85], зазнаючи зрештою певної модифікації. Повторювані сценарії емоційної інтеракції, що мають конвенціалізовану природу, окреслений репертуар і інвентар засобів маніфестацій і маніпуляцій у межах «емоційних режимів» [Reddy, 2001, p. 129], наближає їх до усталених соціальних практик у межах певних соціальних груп. Відтак, вираження й інтерпретація емоційних переживань разом із когнітивною й мотиваційною складовою групової ідентичності формує підмурівок соціалізації індивіда у процесі емоційного ототожнення себе із конкретною спільнотою та у їх подальшій смислотворчій вибудові дискурсу [Wetherell, 2012, p. 74]. Невід'ємною рисою такої соціальної афіліації є єдність тілесного, психічного і дискурсивного досвіду [Schève, 2016].

Біологічна та соціальна природа виявів емоційно-чуттєвого досвіду. Опанування засобами вираження емоційно-чуттєвого досвіду, як вербальними, так і невербальними, носить соціально-культурний характер. Поряд із біологічно зумовленими реакціями, вияв котрих зазнає подальшого соціального унормування, відбувається засвоєння конвенційних засобів та способів екстеріоризації внутрішніх переживань, притаманних певному соціокультурному середовищу [Hochschild, 1979]. Усвідомлення правил емоційної поведінки, вербальної передусім, відбувається упродовж критичного для такого засвоєння віку мовця і стосується особистісного, міжособистісного та соціального рівнів психіки. Тому, слова, а потім і речення починають лише згодом уживатися на позначення симптоматичної сигналізації про емоційний досвід [Wittgenstein, 1958, § 244], розширюючи можливості вербалізації емоцій та створюючи додаткові можливості конвертації емотивних смислів у мові.

Відповідно, бібліотека знакових кодів людини є значно ширшою, аніж знаки натуральної мови. Тому, вираження емоцій може знаходити необхідний семіотичний арсенал у декількох модальностях і поза мовою: біогенетичній, модальності за тригером і модальності за навчанням [Bianca, 2017, p. 55–56]. Так, біогенетична модальність виявляється у природних знаках-іконах біологічної мови, які є безпомилковими, інстинктивними, а їх тлумачення базується на теорії нативізму і універсальності психічного досвіду. Відтак, вираження фізіологічного досвіду емоційних переживань, як от блідість, розчервоніння, тремтіння чи пітніння добре розпізнаються як ознаки відповідних психічних реакцій, так само як і інші невербальні, передовсім невокалізовані способи вияву емоцій навіть у різних культурах світу [Ekman, 1994].

Автоматизовані нейросистеми психічної реакції або «програми поведінки» [Damasio, Carvalho, 2014] охоплюють і невербальні вокалізовані засоби маніфестації переживань (стогін, сміх, зітхання, плач тощо). До невербальних засобів вираження емоційних реакцій належать також жести, положення та рух тіла, голови, кінцівок, вибір дистанції тощо. Р. Філер зараховує вищеперелічені практики до засобів вираження чуттєвого досвіду [Fiehler, 2002, p. 85], яким притаманні також й соціогенетичні риси, зокрема:

- варіативність і комплексність виявів емоційних переживань, або того, що сприймається як вияв, у залежності від ситуації, людини чи групи людей;
- опціональність тлумачення виявів емоцій як справжніх переживань;
- конвенціональність емоційного самовираження;
- автономність інтерпретації будь-якої фізіологічної чи поведінкової реакції реципієнтом від того, як експерієнцер розуміє власну поведінку чи реакції [Fiehler, 2002, p. 87].

Біохевіористичне бачення некогнітивних процесів емоційної реакції, відображеного у біогенетичному коді, доповнюється ідеєю модульності особистісних переживань у нейропсихологічній теорії номіотично-хвильових процесів мислення М. Б'янки [Bianca, 2017, p. 55–56]. Відтак, виокремлюється модальність за тригером, яка активується, коли біогенетична зумовленість вибору знаків не передбачена, але вибір здійснюється на основі сприйняття стимулу, що спричиняє активацію одного зі знаків бібліотеки. Ця модалість, на відміну від першої, виключає однозначність вибору знаку біогенетично співвіднесеного із ситуацією, що спричиняє переживання. Відтак, аналогічний тригер може активувати різні

знаки у різних ситуаціях, як от, приміром, під час зацікавлення, коли ставлення до об'єкта може бути виражене з обережністю або, навпаки, з ентузіазмом. Водночас, модальність за навчанням передбачає, що досвід вибору знаків, чи то відокремлено, чи у оточенні інших знаків набувається у процесі соціалізації мовця. Отримані знання від членів соціальної групи вказують на доцільність вибору конкретних знаків за певних умов і стимулів, наприклад, вираження сорому, провини, радощів, гордості чи вдячності.

Інтеріоризований емоційно-чуттєвий досвід конкретної лінгвокультури, що охоплює усвідомлення тригерних чинників та стереотипових моделей вияву емоційної реакції, уможливорює прочитання відповідної ситуації чи об'єкту як потенційно емоціогенного. Накопичення знань про емоційно-чуттєвий досвід у довготривалій пам'яті відбувається унаслідок повторюваних афективних практик впродовж розвитку особистості [Niedenthal, 2008, с. 589] або як результат рекурентного наративу, що, як один з інструментів «психологічної інженерії», також виконує функцію формування емоційного світовідношення [Perry, 2002, р. 122].

Поряд з генетично означеними модальностями вираження особистісних переживань лише третя модальність передбачає не просто доступ до системи засобів екстеріоризації досвіду, але до їх застосування згідно із правилами вираження емоційних станів людини у соціумі, правил відповідності їх маніфестації та кодування [Fiehler, 2002, р. 83]. У теорії прагматики афективів (Theory of Affective Pragmatics) А. Скарантіно визнає індексально-символічну природу позамовних засобів вираження емоцій, з огляду на те, що за умови їх адекватного застосування їх прагматичний потенціал легко розпізнається носіями лінгвокультури [Scarantino, 2017]. Згідно з цією теорією, невербальні знаки вираження емоцій є природними знаками, за допомогою котрих навмисно або неусвідомлювано передається інформація про особистісний чуттєвий досвід. Вираження емоційного досвіду як акт експресії здатен виконувати функцію подібну до мовленнєвих актів [Вольф, 2002, р. 65], впливаючи на поведінку реципієнта чи надаючи можливість розпізнавати та передбачати емоційні переживання експерієнцера згідно із знанням про прототипову модель емоційної поведінки у відповідній ситуації [Scarantino, 2017, р. 176]. І хоча А. Скарантіно не включає вербальні акти вираження емоцій до категорії афективних актів задля збереження її однорідності, проте не відкидає можливості такого приєднання у зв'язку із подібністю функцій та прагматичного потенціалу мовної та позамовної маніфестації емоцій.

Вербальний аспект маніфестації емоційних переживань. Визначальним в уподібненні функцій конвенціональних вербальних та невербальних знаків маніфестації емоційної поведінки є можливість набуття знань про емоції у процесі соціального навчання, адже модальність за навчанням є притаманною так само і для процесів опанування мовою, коли залучаються одразу і біогенетичний, і алфавітний коди. Мова володіє системою конвенційних засобів знакового чи пропозиційного вираження психічних та фізіологічних станів, що можуть функціонувати поряд із біогенетичними знаками невербальної інформаційної системи чи використовуватися взаємозамінно [Altarriba, Bauer, 2004, р. 390]. Проте, у відокремленні від ситуації, доступної для чуттєвого її сприйняття, лише лінгвальні знаки здатні впливати на емоційний стан людини, його перебіг та активацію, усвідомлення та оцінку цих станів. Надто, слова на позначення емоцій, що згідно із конструкціоністською теорією формують самі переживання, та перетворюють останні у емоційний досвід та емоційне світосприйняття [Lindquist, Gendron, Satpute, 2016] у вигляді деяких «симуляцій переживань» у сенсомоторних системах [Niedenthal, 2008, р. 595].

Згідно з логікою мовного відображення особистісних переживань у лінгвофілософії Л. Вітгенштайна, розуміння назв емоцій не вкладається у модель «об'єкт – назва», а вбачається у тривалій попередній підготовці вербального втілення емоції, підготовці граматики слова та визначенні конкретної позиції, де це слово буде розміщене [Wittgenstein, 1958, § 257]. Йдеться не лише про інвентар мовних засобів, необхідних для екстеріоризації психічних переживань, про які мовець дізнається у процесі опанування мовою, а про гнучкість граматики мови, що уможливорює розмаїття вербальної екстерналізації емоцій та здатна їх регламентувати.

Так, біль, що його відчуває індивід, а не окремий його орган, як от, голова, рука, спина чи зуб, не є відображенням деякої емпіричної пропозиції, і не може бути проаналізований

з позицій його референції до об'єктивної реальності чи дескрипції останньої. Особистісний досвід переживань передбачає попереднє власне його розпізнання та ідентифікацію задля послідовної його репрезентації у мові з метою уникнення термінологічного конфлікту із тим, що прийнято називати цим переживанням [Wittgenstein, 1958 § 285]. Таким чином, поняття «болю» входить у мовну гру, тобто обирає дискурсивний характер, не у вигляді фіксованого образу (картинки), але у вигляді відчуття, що передбачає знання усієї парадигми поведінкових характеристик, і болю у тому числі [Wittgenstein, 1958 § 302], може бути розпізнаний іншими індивідами, судячи або з виразу його обличчя, або із повідомлення експерієнцера.

Мова емоцій, проте, не завжди дескриптивна, адже вигук чи зойк не є описом переживань, а радше первинним, недиференційованим мовним засобом безпосереднього вираження суб'єктивного досвіду. Виражені таким чином переживання відтворюють власне психо-фізіологічну реакцію експерієнцера, без номінативного узагальнення на семантичному рівні [Volek, 1987, р. 29] та мають великий прагматичний потенціал емоційного впливу, що, проте, є притаманним різним засобам вираження емоційних переживань у вигляді експресивної ілюктивної сили [Searle, 1975, р. 356].

У лінгвістиці емоцій закріплена загальноприйнята дихотомія вербального втілення особистісних переживань [Bednarek, 2010; Fiehler, 2002, р. 86; Kövesces, 2003, р. 6; Volek, 1987, р. 25], що загалом співвідносна із онтологічною єдністю внутрішнього (психофізіологічного) та усвідомленого зовнішнього *psychē*. Відтак, мовний вияв психічного досвіду передбачає:

- 1) вираження/сигналізацію внутрішніх переживань за допомогою
 - a. симпрактичних засобів вербального коду, афективів [Шаховский, 2015, с. 11], що виражають емоційний досвід безпосередньо, мають вигуківу природу та носять власне емотивний характер [Volek, 1987, р. 25]
 - b. лексичних і синтаксичних засобів емоційного мовлення (emotional talk) [Bednarek, 2010, р. 44], увиразненого інтенсифікаторами, експлетивами, а також емоційно-оцінною, зменшувано-пестливою лексикою й експресивними мовними засобами (конотативи і потенціативи) [Шаховский, 2015, с. 11], здатних викликати емоційну реакцію у реципієнта;
- 2) тематизацію (thematization) [Fiehler, 2002] емоційних переживань, їх дескрипцію
 - a. шляхом безпосередньої номінації досвіду, буквально (literally) [Kövesces, 2003, р. 6], конкретизуючи емоційний досвід (emotion talk) [Bednarek, 2010] за допомогою:
 - i. назв базових категорій емоційних переживань (напр. happiness, pride, shame, fear, anger) та
 - ii. понять, які асоціюються із базовими термінами і належать до відповідного семантичного поля, створюючи підкатегорії [Shaver, Schwartz, Kirson, O'Connor, 1987] (напр. в межах семантичного поля anger підкатегорії irritation, exasperation, annoyance, aggravation);
 - b. фігурально, за допомогою метафоричних чи метонімічних мовних засобів [Kövesces, 2003];
 - c. дискурсивно, за допомогою характеристики невербальної поведінки, опису внутрішніх відчуттів [Fiehler, 2002, р. 90; Martin, Rose, 2003, р. 25–26];
 - d. за допомогою опису або називання подій та обставин, причетних до появи переживання;
 - e. за допомогою опису або розповіді про ситуативні обставини переживань з апеляцією до ширшого контексту чи подібних афективних практик [Fiehler, 2002, р. 89].

Вочевидь, граматики позначень особистісних переживань засновується на закономірностях притаманних самим переживанням, що не залежать або лише частково залежать від волевиявлення експерієнцера. Внутрішня сторона переживання характеризується внутрішньою приналежністю досвіду суб'єктові у вигляді неусвідомлюваних процесів та характеристик, знакова природа котрих у своєму вияві є найближчою до соматичних переживань [Foolen, 2012, р. 349]. Невіддільним від внутрішніх переживань є усвідомлення зовнішніх чинників, об'єктів і ситуацій та дій, у яких воно може реалізовуватися, що, відповідно, виявляється у рефлексивних практиках дескриптивного характеру і концептуалізується носіями лінгвокультури у вигляді причинно-наслідкових або асоціативних зв'язків. Знання про емоції засвоюються в афективно-дискурсивних практиках і седиментуються для подальшої типізації, так само як і модифікації емоційної картини світу, норм емоційної поведінки, а також соціальних настроїв у суспільстві.

Уявлення про тілесний досвід у емоційній концептосфері особистості.

Взаємозв'язок мови та мислення у вибудові системи знань про емоційну сферу індивіда є визначальним у дослідженні процесів мовного відображення інтеріоризованих переживань безвідривно від емоційного репертуару соціальної групи. Пізнання дійсності, представлене у вигляді динамічної смислової системи, полягає у відображенні у думках узагальненого емоційно-чуттєвого досвіду, отриманого у соціальних практиках та відображеного у змістовій стороні знаку [Вьготський, 1934, с. 14]. Відповідно, вербальне втілення емоційних переживань здатне однаковим чином відображати тригери емоційного резонансу, психофізіологічний досвід експерієнцера, спробу врегулювання інтенсивності та маніфестації переживань згідно із соціо-культурними стандартами, а також наслідки досягнення кульмінації переживання. Проте, мовне відображення переживань не є відокремленим від тілесного досвіду, який може проектуватися у наративах під час власне чуттєвої реакції, або навіть здатен конструювати соціальну ідентичність на підсвідомому рівні [Peters, Protevi, 2017].

Знання про емоційні переживання, можуть бути отримані як під час соціального інструктажу, так і при безпосередній участі у спільних переживаннях до спільного об'єкта чи ситуації та спільних діях, пов'язаних з ними [Szanto, 2018, р. 87]. Емоційна єдність спільноти, відтак, може мати і позамовну «основу афективної структури», отриману, наприклад, у практиках триумфу перемоги, демонстрації зверхності або покори, приниження, помсти або покарання [Peters, Protevi, 2017]. Водночас, дискурсивні практики навчання емоційним сценаріям, що засновані на фізіологічних відчуттях, зокрема болю або задоволення, не обов'язково спираються на безпосередній тілесний досвід чи його споглядання. Практики заохочення чи застереження не потребують контакту із емоціогенним чинником і ґрунтуються на цілісності моделі семантичних мереж [Altarriba, Bauer, 2004, р. 399], що поєднують концептуальні знання із тілесним досвідом, де останній складає їх ключовий зміст [Niedenthal, 2008, р. 596]. Відтак, опис і розтлумачення сприятливих чи несприятливих умов та пов'язаних із ними очікуваних емоційних реакцій цікавості, страху чи огиди здатні формувати відповідну поведінку у аналогічних реальних ситуаціях у майбутньому без опори на отриманий власний утілеснений досвід.

Концептуалізація різних компонентів чуттєвого досвіду, які отримують своє конвенціональне представлення у різних семіотичних системах, організовується у деякі класери знання [Hoenmann, Xu, Barrett, 2019]. І хоча аналіз структури емоційної концептосфери спирається насамперед на категоризацію знань за допомогою номінацій базових емоцій [Izard et al., 1995; Shaver et al., 1987] і лексико-семантичних полів, які вони утворюють навколо себе, або до механізмів усвідомлення емоцій за допомогою метафоричного їх представлення [Kövesces, 2003; Lakoff, Kövesces, 1987], проте конструювання цих знань доповнюється також уявленнями про утілеснений та соціо-культурний досвід переживань [Kövesces, 2020; Soriano, 2015, р. 210] у системній єдності уявлень асоціативного характеру [Altarriba, Bauer, 2004].

Закономірності перебігу емоційних переживань, до яких звертаються Дж. Лейкоф і З. Кьовечеш [Lakoff, Kövesces, 1987] у відстеженні комплексної природи емоційних концептів, виявляються, передусім, у системі інтуїтивних знань суб'єкта про емоції. Модель інтуїтивного розуміння емоції (folk model) відображає соціо-культурний сценарій розгортання у часі різних етапів емоційного досвіду, що охоплюють соматичну і психологію переживань, когнітивні і моральні судження, а також соціальні дії [Kövesces, 2015, р. 87]. Визначальним є те, що кодифікація емоційно-чуттєвого досвіду у мові може мати і зворотній напрям, коли, з одного боку, вербальні вирази уточнюють чи нарощують об'єм знань про емоційний досвід [Lakoff & Kövesces, 1987, р. 198], а з іншого, можуть викликати реакцію на рівні симуляції тілесного досвіду у реципієнта [Niedenthal, 2008].

Подібна інтеграція невербальної та лінгвальної систем організації емоційної концептосфери як на інтра-, так і на інтерсуб'єктивному рівнях знаходить відображення у наукових уявленнях про емоційну сферу особистості. Класичні моделі організації знань про емоції, що ґрунтуються на прототиповому [Kövesces, 2003, р. 20–34; 2015; Niedenthal et al., 2004], ієрархічному [Shaver et al. 1987] й просторовому (dimensional) підходах до концептів емоцій [Barrett & Russell, 1999], моделях семантичних примітивів [Wierzbicka, 1992] та се-

мантичних мереж [Altarriba, Bauer, 2004; Bower, 1991; Forgas, 2017], доповнюються сучасними теоріями розширеного емоційного досвіду (Extended Emotion Theory) [Krueger, 2014; Slaby, 2014], розширеної афективності (Extended Affectivity) [Candiotta, 2016], теорією розширеної концептуальної метафори (Extended Conceptual Metaphor Theory) [Kövesces, 2020], а також теорією втілюваної симуляції концептів емоцій (Embodied-simulation model of emotion concepts) [Niedenthal, Winkielman, Mondillon, & Vermeulen, 2009].

Засноване на теорії розширеної свідомості [Clark, Chalmers, 1998], розуміння розширеного чуттєвого досвіду індивіда полягає у сприйнятті самоідентифікації через екзогенні ресурси, як от: емоційні артефакти [Candiotta, Pirreda, 2019], емоційні середовища та емоційні спільноти, а також емоційні практики [Slaby, Mühlhoff, Wüschner, 2017]. Емоційно-чуттєві переживання перестають бути суто внутрішньо-притаманними людському організмові [Colombetti, Krueger, Roberts, 2018], натомість емоційний портрет особистості формується та може зберігатися у свідомості інших людей на рівні ментальних образів та відчуттів, вбудовані у їхні фізіологічні структури. Емоційні реакції, таким чином, складають частину комплексної екосистеми оточень, речей, практик і мотивів, що визначають соціальну приналежність особистості, конструюють реалії, що мають спільне сприйняття та розуміння.

Деталізація результатів класичної та сучасної теорій конструювання знань про емоційно-чуттєвий досвід не складають предмет даного дослідження. Однак, вочевидь, засвідчений науковий інтерес до динаміки взаємодії тілесного і емоційно-оцінного у системі знань людини, спільній інтерактивній вибудові та валідації емоційної концептосфери певної лінгвокультури складають перспективу майбутніх досліджень. Зокрема, вбачається потужний потенціал вивчення єдності відчуттів і емоцій у дискурсивних практиках смислотворення [Nikunen, 2019, p. 323], ефективному застосуванні вербального і невербального аспектів вияву емоційного досвіду у радикалізації та створенні емоційної напруги у суспільстві [Westberg, 2021], афективної політики [Ahmed, 2015] й когнітивно-афективної ідеології [Thagard, 2015].

Визначене у сучасних наукових студіях активне долучення фізіологічного досвіду до емоційно-оцінної сфери соціальної ідентичності прослідковується як для особистісного рівня соціалізації, так і для рівня суспільних взаємовідносин. Знакова природа невербального та вербального кодів маніфестації чуттєвого досвіду складає основу однаковим чином для комунікації внутрішніх переживань, для передачі досвіду у межах соціальної групи та лінгвокультури і для спільного пізнання та конструювання навколишнього середовища. Упізнаваність емоційної реакції гарантує приналежність індивіда до конкретної соціо-культурної спільноти і проектує адекватне сприйняття, інтепретацію та подальшу модифікацію емоційних станів, унормованих правилами суспільної поведінки.

Конвенціональна природа засобів та способів вияву емоційно-чуттєвого досвіду уможлиблює становлення спільних афективних практик, що сприяють автоматизації оцінки у процесах суспільної взаємодії загалом та чуттєвого світопізнання зокрема. Емоційно-чуттєва соціалізація засновується на отриманні практичних знань або опису потенційних відчуттів і способу їх екстеріоризації у відповідних ситуаціях та за певних умов. Відтак, вербальний код утілення досвіду рівною мірою залучає дескрипцію невербальної поведінки експерієнцера, афективне вираження переживань, опис потенційних тригерів емоційної реакції та емоціогенних ситуацій.

Знання в емоційній концептосфері вибудовуються за принципом асоціативних зв'язків між усвідомлюваними чинниками емоційної реакції, психофізіологічним досвідом переживань, когнітивними і моральними судженнями, і соціальними діями, пов'язаними з ними. Емоційно-чуттєве пізнання здійснюється як на індивідуальному рівні, так і у спільних чуттєвих структурах емоційних спільнот, що слугують фондом та середовищем встановлення, обміну, зміни, консолідації та передачі афективної інформації. Подібне прочитання розширеного чуттєвого досвіду дозволяє розглядати афективно-дискурсивні практики як водночас інтеріоризований та спільний соціальний досвід смислотворення. Вивчення суспільних процесів, таким чином, не може знехтувати спільним емоційно-чуттєвим досвідом, що однаково залучає соматичний, лінгвальний та соціальний аспекти суспільного буття.

Список використаних джерел

- Вольф, Е.М. (2002). *Функциональная семантика оценки*. Москва: Эдиториал УРСС.
- Выготский, Л.С. (1934). *Мышление и речь*. Москва: Государственное Социально-экономическое Издательство.
- Шаховский, В.И. (2015). *Голос эмоций в языковом круге homo sentiens*. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ».
- Ahmed, S. (2015). *The Cultural Politics of Emotion*. New York, NY: Routledge.
- Altarriba, J., Bauer, L.M. (2004). The Distinctiveness of Emotion Concepts: A Comparison between Emotion, Abstract, and Concrete Words. *The American Journal of Psychology*, 117 (3), 389-410. DOI: 10.2307/4149007.
- Barrett, L.F., Russell, J.A. (1999). Core Affect, Prototypical Emotional Episodes, and Other Things Called Emotion: Dissecting the Elephant. *Journal of Personality and Social Psychology*, 76, 805-819.
- Bednarek, M. (2010). Emotion talk and emotional talk: Approaches to language and emotion in Systemic Functional Linguistics and beyond. *Proceedings of ISFC 35: Voices Around the World*, Australia, 2, 39-45.
- Bianca, M. (2017). *The Nomiotic-Wave Theory of Mind and Inherent Logic*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bower, G.H. (1991). Mood Congruity in Social Judgments. In J.P. Forgas (Ed.), *Emotion and Social Judgments* (pp. 31-53). Oxford: Pergamon Press.
- Candiotta, L. (2016). Extended Affectivity as the Cognition of Primary Intersubjectivity. *Phenomenology and Mind*, 11, 232-241
- Candiotta, L., Piredda, G. (2019). The Affectively Extended Self: A Pragmatist Approach. *Humana.Mente Journal of Philosophical Studies*, 36, 121-145.
- Candiotta, L. (2020). Epistemic Emotions and the Value of Truth. *Acta Analytica*, 35, 563-577.
- Colombetti, G., Krueger, J., Roberts, T. (2018). Editorial: Affectivity Beyond the Skin. *Frontiers in Psychology*, 9, 1307. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.01307.
- Clark, A., Chalmers, D.J. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, 58 (1), 7-19. DOI:10.1093/analys/58.1.7.
- Damasio, A., Carvalho, G.B. (2013). The Nature of Feelings: Evolutionary and Neurobiological Origins. *Nature Reviews Neuroscience*, 14, 143-152.
- Ekman, P. (1994). All Emotions Are Basic. In P. Ekman, R.J. Davidson (Eds.), *The Nature of Emotion: Fundamental Questions* (pp. 15-20). New York: Oxford University Press.
- Fiehler, R. (2002). How to Do Emotions with Words: Emotionality in Conversations. In S.R. Fussell (Ed.), *The Verbal Communication of Emotions. Interdisciplinary Perspectives* (pp. 79-106). Mahwah – London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Foolen, A. (2012). The Relevance of Emotion for Language and Linguistics. In A. Foolen, U.M. Lüdtke, T.P. Racine, J. Zlatev (Eds.), *Moving Ourselves, Moving Others* (pp. 347-368). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Forgas, J. (2017). Mood Effects on Cognition: Affective Influences on the Content and Process of Information Processing and Behavior. In Myounghoon Jeon (Ed.), *Emotions and Affect in Human Factors and Human-Computer Interaction* (pp. 89-122). Amsterdam: Elsevier.
- Hochschild, A.R. (1979). Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology*, 85 (3), 551-575.
- Hoemann, K., Fei Xu, Barrett L.F. (2019). Emotion Words, Emotion Concepts, and Emotional Development in Children: A Constructionist Hypothesis. *Developmental Psychology*, 55 (9), 1830-1849. DOI: 10.1037/dev0000686.
- Izard, C.E., Fantauzzo, C.A., Castle, J.M., Haynes, O.M., Rayias, M.F., Putnam, P.H. (1995). The ontogeny and significance of infants' facial expressions in the first 9 months of life. *Developmental Psychology*, 31(6), 997-1013.
- Kövecses, Z. (2003). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2015). *Where Metaphors Come from*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (2020). *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Krueger, J. (2014). Varieties of Extended Emotions. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 13 (4), 533-535.

Lakoff, G. Kövecses, Z. (1987). The Cognitive Model of Anger Inherent in American English. In D. Holland, N. Quinn (Eds.), *Cultural Models in Language and Thought* (pp. 195-221). Cambridge: Cambridge University Press.

Lindquist, K.A., Gendron, M., Satpute, A.B. (2016). Language and emotion: Putting words into feelings and feelings into words. In L.F. Barrett, M. Lewis, J.M. Haviland-Jones (Eds.), *Handbook of emotions* (4th ed., pp. 579-594). New York: Guilford Press.

Lindquist, K.A., MacCormack, J.K., Shablack, H. (2015). The Role of Language in Emotion: Predictions from Psychological Constructionism. *Frontiers in Psychology*, 6, 1-17. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.00444.

Lopez, C., Sanz Sara, V., Márquez, M. G. (2021). Emotions in Collective Identity: Group-based Emotions, Empathy and Emotion Regulations toward the Past. In M.A. Carr (Ed.), *Understanding Emotions* (pp. 79-112). New York: Nova Science Publishers.

Martin, J. R., Rose, D. (2003). *Working with Discourse: Meaning beyond the Clause*. London: Continuum.

Nikunen, K. (2019) Media, emotions and affect. In J. Curran, D. Hesmondhalgh (Eds.), *Media and Society* (pp. 323-340). London: Bloomsbury.

Niedenthal, P.M., Auxiette, C., Nugier, A., Dalle, N., Bonin, P., Michel, P. (2004). A Prototype Analysis of the French Category "Émotion". *Cognition and Emotion*, 18 (3), 289-312.

Niedenthal, P.M. (2008). Emotion Concepts. In M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, L.F. Barrett (Eds.), *Handbook of Emotions* (pp. 587-600). New York: The Guilford Press.

Niedenthal, P.M., Winkielman, P., Mondillon, L., Vermeulen, N. (2009). Embodiment of Emotion Concepts. *Journal of Personality and Social Psychology*, 96 (6), 1120-1136.

Peters, Ch.H., Protevi, J. (2017). *Affective ideology and Trump's popularity*. Retrieved from <http://www.protevi.com/john/TrumpAffect.pdf>

Perry, E.J. (2002). Moving the Masses: Emotion Work in the Chinese Revolution. *Mobilization: An International Journal*, 7 (2), 111-128.

Scarantino, A. (2017). How to Do Things with Emotional Expressions: The Theory of Affective Pragmatics. *Psychological Inquiry*, 28 (2-3), 165-185. DOI:10.1080/1047840X.2017.1328951.

Searle, J.R. (1975). A Taxonomy of Illocutionary acts. *Language, Mind, and Knowledge. Preliminaries*, 7, 344-369.

Scheve, Ch. von. (2016). A Social Relational Account of Affect. *Working Paper SFB 1171 Affective Societies 03/16*. Retrieved from https://www.sfb-affective-societies.de/en/publikationen/working_paper_series/wp-2016-03_scheve_2016/index.html

Shaver, Ph., Schwartz, J., Kirson, D., O'Connor, G. (1987). Emotion Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52 (6), 1061-1086.

Slaby, J. (2014). Emotions and the Extended Mind. In M. Salmela, C. von Scheve (Eds.), *Collective Emotions* (pp. 34-46). Oxford: Oxford University Press.

Slaby, J., Mühlhoff, R., Wüschner, Ph. (2019). Affective Arrangements. *Emotion Review*, 11 (1), 3-12.

Soriano, C. (2015). Emotion and Conceptual Metaphor. In H. Flam and J. Kleres (Eds.), *Methods of Exploring Emotions* (pp. 206-214). New York & London: Routledge.

Szanto, Th. (2018). The Phenomenology of Shared Emotions—Reassessing Gerda. In S. Walther., S. Luft, R. Hagenhuber (Eds.), *Women Phenomenologists on Social Ontology* (pp. 85-104). Cham: Springer.

Thagard, P. (2015). The Cognitive-Affective Structure of Political Ideologies. In B. Martynovskiy (Ed.), *Emotion in Group Decision and Negotiation* (pp. 51-71). Dordrecht: Springer.

Volek, B. (1987). *Emotive signs in language and semantic functioning of derived nouns in Russian*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Westberg, G. (2021). Affective Rebirth: Discursive Gateways to Contemporary National Socialism. *Discourse & Society*, 32 (2), 214-230.

Wetherell, M. (2012). *Affect and Emotion: A New Social Scientific Understanding*. London: Sage.

- Wierzbicka, A. (1992). Defining Emotion Concepts. *Cognitive Science*, 16, 539-581.
Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
Zych, A.D., Gogolla, N. (2021). Expressions of Emotions Across Species. *Current Opinion in Neurobiology*, 68, 57-66. DOI: 10.1016/j.conb.2021.01.003.

VERBAL, SOCIAL AND BIOGENETIC CODES OF EMOTION EXTERNALIZATION: AN AFFECTIVE-DISCURSIVE ACCOUNT

Iryna P. Pinich, Kyiv National Linguistic University (Ukraine)

e-mail: ipinich@hotmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-14

Key words: *emotional and sensual experience, emotion externalization, verbal and nonverbal codes, sharing emotions, affiliation, emotional conceptual sphere.*

The article elucidates modern trends in humanities and social studies to encompass affective corporeality in the emotional conceptual sphere of the person, the structure of her social identity, and into processes of communal sense-making. But despite the prominence of the turn to affectivity which is putatively at the core of many social processes, discourse must be equally addressed to outline the epistemic role of emotional experiences. Therefore, the *goal* of the paper is to highlight the need for integrating the findings of both discourse and affect studies which will significantly benefit emotiology in unveiling the processes of social construction of reality. To meet the goal the following *objectives* are set: 1) to outline the semiotic nature and pragmatic potential of affect somatic concomitants; 2) to analyze the unity of social and biogenetic codes of affect and emotion externalization; 3) to provide an overarching classification of verbal means for affect and emotion manifestation; 4) to highlight the role of cognized corporeality of emotions; 5) to present the prospects of an integral approach to the study of affective-discursive sense-making.

The *methodology* of the study involves general-scientific methods of analysis, synthesis, comparing, and deduction.

Results. Current emotion theories in linguistics, philosophy, and psychology exhibit a general tendency towards the integration of embodied emotional and sensual experience in epistemic and sense-making practices of social interaction. An emotional pool proves indispensable from the pool of knowledge and involves shared experience of affective and emotional responses, their conventionalized and sedimented externalization, the library of verbal and nonverbal means of their manifestation, regulation, negotiation, and channeling. Consequently, the unison of scholarly claims resides in the recognition of both biological and social aspects of affectivity, verbal expression and/or representation of which elicits recognition and an embodied response in the co-emoter. The commonality of affective interaction is claimed formative in constructing worldviews and beliefs. Therefore, the pragmatic potential of verbal and nonverbal affective-discursive practices favours efficient social affiliation and communal construction of reality simultaneously setting social boundaries within a society.

Recurring and reproducing scenarios of affective interaction are based on the system of conventional behavioural and linguistic signs which foster meaning-making practices. The library of somatic signs can be accessed via biogenetic modality, modality on trigger, and modality on learning. This code is grounded in innate physiological responses and unequivocally relates to corresponding situations through stereotypical behavioral patterns. Modality on learning bridges biogenetic and alphabetic codes as the nativism of both anchors semantic correlation, with the difference that the latter system of signs is adopted only conventionally.

A discursive account of emotional interaction has resulted in an integral classification of verbal means for affect and emotion externalization that equally involve verbal and nonverbal modes. Emotion triggers, emotional situations, psycho-physiological experiences, state and action tendencies are included in the comprehensive inventory of language means for emotion manifestation.

Expressive and descriptive methods can also serve as means of invoking emotional response in other social members in the form of embodied simulations. This is engendered by the process of emotion knowledge acquisition which occurs both through embodiment and narrative practices. The knowledge of social and cultural aspects of one's emotional stance involves a multilateral account of subjective experience shared by other members of a culture. Thus, emotional alignment is achieved in social acts through manifold resources of language that proves affective-discursive practices defining in sense-making and the approach seminal in further studies of social processes.

References

- Ahmed, S. (2015). *The Cultural Politics of Emotion*. New York, Routledge, 44 p.
- Altarriba, J., Bauer, L.M. (2004). The Distinctiveness of Emotion Concepts: A Comparison between Emotion, Abstract, and Concrete Words. *The American Journal of Psychology*, vol. 117, issue 3, pp. 389-410. DOI: 10.2307/4149007.
- Barrett, L.F., Russell, J.A. (1999). Core Affect, Prototypical Emotional Episodes, and Other Things Called Emotion: Dissecting the Elephant. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 76, pp. 805-819.
- Bednarek, M. (2010). Emotion talk and emotional talk: Approaches to language and emotion in Systemic Functional Linguistics and beyond. *Proceedings of ISFC 35: Voices Around the World*, Australia, vol. 2, pp. 39-45.
- Bianca, M. (2017). *The Nomic-Wave Theory of Mind and Inherent Logic*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 495 p.
- Bower, G.H. (1991). Mood Congruity in Social Judgments. In J.P. Forgas (ed.). *Emotion and Social Judgments*. Oxford, Pergamon Press, pp.31-53.
- Candiotto, L. (2016). Extended Affectivity as the Cognition of Primary Intersubjectivity. *Phenomenology and Mind*, vol. 11, pp. 232-241.
- Candiotto, L., Piredda, G. (2019). The Affectively Extended Self: A Pragmatist Approach. *Humana. Mente Journal of Philosophical Studies*, vol. 36, pp. 121-145.
- Candiotto, L. (2020). Epistemic Emotions and the Value of Truth. *Acta Analytica*, vol. 35, pp. 563-577.
- Colombetti, G., Krueger, J., Roberts, T. (2018). Editorial: Affectivity Beyond the Skin. *Frontiers in Psychology*, vol. 9, pp. 1307. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.01307.
- Clark, A., Chalmers, D.J. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, vol. 58, issue 1, pp. 7-19. DOI:10.1093/analys/58.1.7.
- Damasio, A., Carvalho, G.B. (2013). The Nature of Feelings: Evolutionary and Neurobiological Origins. *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 14, pp. 143-152.
- Ekman, P. (1994). All Emotions Are Basic. In P. Ekman, R.J. Davidson (eds.). *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. New York, Oxford University Press, pp. 15-20.
- Fiehler, R. (2002). How to Do Emotions with Words: Emotionality in Conversations. In S.R. Fussell (ed.). *The Verbal Communication of Emotions. Interdisciplinary Perspectives*. Mahwah – London, Lawrence Erlbaum Associates Press, pp. 79-106.
- Foolen, A. (2012). The Relevance of Emotion for Language and Linguistics. In A. Foolen, U.M. Lütke, T.P. Racine, J. Zlatev (eds.). *Moving Ourselves, Moving Others*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, pp. 347-368.
- Forgas, J. (2017). Mood Effects on Cognition: Affective Influences on the Content and Process of Information Processing and Behavior. In Myounghoon Jeon (ed.). *Emotions and Affect in Human Factors and Human-Computer Interaction*. Amsterdam, Elsevier, pp. 89-122.
- Hochschild, A.R. (1979). Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology*, vol. 85, issue 3, pp. 551-575.
- Hoemann, K., Fei Xu, Barrett, L.F. (2019). Emotion Words, Emotion Concepts, and Emotional Development in Children: A Constructionist Hypothesis. *Developmental Psychology*, vol. 55, issue 9, pp. 1830-1849. DOI: 10.1037/dev0000686.
- Izard, C.E., Fantauzzo, C.A., Castle, J.M., Haynes, O.M., Rayias, M.F., Putnam, P.H. (1995). The ontogeny and significance of infants' facial expressions in the first 9 months of life. *Developmental psychology*, vol. 31, issue 6, pp. 997-1013.
- Kövecses, Z. (2003). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge, Cambridge University Press, 242 p.
- Kövecses, Z. (2015). *Where Metaphors Come from*. Oxford, Oxford University Press, 197 p.
- Kövecses, Z. (2020). *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 196 p.
- Krueger, J. (2014). Varieties of Extended Emotions. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 13, issue 4, pp. 533-535.
- Lakoff, G., Kövecses, Z. (1987). The Cognitive Model of Anger Inherent in American English. In D. Holland, N. Quinn (eds.). *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 195-221.
- Lindquist, K.A., Gendron, M., Satpute, A.B. (2016). Language and emotion: Putting words into feelings and feelings into words. In L.F. Barrett, M. Lewis, J.M. Haviland-Jones (eds.). *Handbook of emotions*. New York, Guilford Press, pp. 579-594.
- Lindquist, K.A., MacCormack, J.K., Shablack, H. (2015). The Role of Language in Emotion: Predictions from Psychological Constructionism. *Frontiers in Psychology*, vol. 6, pp. 1-17. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.00444.

Lopez, C., Sanz Sara, V., Márquez, M.G. (2021). Emotions in Collective Identity: Group-based Emotions, Empathy and Emotion Regulations toward the Past. In M.A. Carr (ed.). *Understanding Emotions*. New York, Nova Science Publishers, pp. 79-112.

Martin, J.R. Rose, D. (2003). *Working with Discourse: Meaning beyond the Clause*. London, Continuum, 293 p.

Nikunen, K. (2019) Media, emotions and affect. In J. Curran, D. Hesmondhalgh (eds.). *Media and Society*. London, Bloomsbury, pp. 323-340.

Niedenthal, P.M., Auxiette, C., Nugier, A., Dalle, N., Bonin, P., Michel, P. (2004). A Prototype Analysis of the French Category “Émotion”. *Cognition and Emotion*, vol. 18, issue 3, pp. 289-312.

Niedenthal, P.M. (2008). Emotion Concepts. In M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, L.F. Barrett (eds.). *Handbook of Emotions*. New York, Guilford Press, pp. 587-600.

Niedenthal, P.M., Winkielman, P., Mondillon, L., Vermeulen, N. (2009). Embodiment of Emotion Concepts. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 96, issue 6, pp. 1120-1136.

Peters, Ch.H., Protevi, J. (2017). Affective ideology and Trump’s popularity. Available at: <http://www.protevi.com/john/TrumpAffect.pdf> (Accessed 01 June 2022).

Perry, E.J. (2002). Moving the Masses: Emotion Work in the Chinese Revolution. *Mobilization. Mobilization: An International Journal*, vol. 7, issue 2, pp. 111-128.

Scarantino, A. (2017). How to Do Things with Emotional Expressions: The Theory of Affective Pragmatics. *Psychological Inquiry*, vol. 28, issue 2-3, pp. 165-185. DOI:10.1080/1047840X.2017.1328951.

Searle, J.R. (1975). A Taxonomy of Illocutionary acts. *Language, Mind, and Knowledge. Preliminaries*, vol. 7, pp. 344-369.

Scheve, Ch. von. (2016). A Social Relational Account of Affect. Working Paper SFB 1171 Affective Societies 03/16. Available at: https://www.sfb-affective-societies.de/en/publikationen/working_paper_series/wp-2016-03_scheve_2016/index.html (Accessed 24 May 2022).

Shakhovskiy, V.I. (2015). *Golos emocii v jazykovom krugе homo sentiens* [The Sound of Emotion in the Language Circle of Homo Sentiens]. Moscow, LIBROKOM Publ., 141 p.

Shaver, Ph., Schwartz, J., Kirson, D., O’Connor, G. (1987). Emotion Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 52, issue 6, pp. 1061-1086.

Slaby, J. (2014). Emotions and the Extended Mind. In M. Salmela, C. von Scheve (eds.). *Collective Emotions*. Oxford, Oxford University Press, pp. 34-46.

Slaby, J., Mühlhoff, R., Wüschner, Ph. (2019). Affective Arrangements. *Emotion Review*, vol. 11, issue 1, pp. 3-12.

Soriano, C. (2015). Emotion and Conceptual Metaphor. In H. Flam, J. Kleres (eds.). *Methods of Exploring Emotions*. New York & London, Routledge, pp. 206-214.

Szanto, Th. (2018). The Phenomenology of Shared Emotions—Reassessing Gerda. In Walther, S. Luft, R. Hagengruber (eds.). *Women Phenomenologists on Social Ontology*. Cham, Springer, pp. 85-104.

Thagard, P. (2015). The Cognitive-Affective Structure of Political Ideologies. In B. Martinovsky (ed.). *Emotion in Group Decision and Negotiation*. Dordrecht, Springer, pp. 51-71.

Volek, B. (1987). *Emotive signs in language and semantic functioning of derived nouns in Russian*. Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 270 p.

Volf, E.M. (2002). *Funkcionalnaya semantika ocenki* [Functional Semantics of Appraisal]. Moscow, Editorial URSS Publ., 259 p.

Vygotsky, L.S. (1934). *Myshlenie i rech’* [Mind and Speech]. Moscow, Gossudarstvennoe Socialno-ekonomicheskoe Izdatelstvo Publ., 324 p.

Westberg, G. (2021). Affective Rebirth: Discursive Gateways to Contemporary National Socialism. *Discourse & Society*, vol. 32, issue 2, pp. 214-230.

Wetherell, M. (2012). *Affect and Emotion: A New Social Scientific Understanding*. London, Sage, 192 p.

Wierzbicka, A. (1992). Defining Emotion Concepts. *Cognitive Science*, vol. 16, pp. 539-581.

Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations*. Oxford, Basil Blackwell, 251 p.

Zych, A.D., Gogolla, N. (2021). Expressions of Emotions Across Species. *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 68, pp. 57-66. DOI: 10.1016/j.conb.2021.01.003.

Одержано 10.03.2022.

УДК 811.161.2

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-15

О.М. ТУРЧАК

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)*

ДІЕСЛІВНІ НЕОЛЕКСЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОГО ХАРАКТЕРУ В МОВІ ГАЗЕТ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИЧНИЙ ТА СЛОВОТВІРНИЙ АСПЕКТИ

Метою статті є дослідження семантичних та словотвірних особливостей дієслівних неолексем індивідуально-авторського характеру в мові газет кінця ХХ ст. Газети цього періоду насичені неолексемами, адже українська мова перебувала на новому етапі свого розвитку, пов'язаного із здобуттям Україною незалежності. Це не могло не позначитися на появі нових слів, оскільки преса щоденно інформувала про новини в різних царинах життя та відображала дійсність у всій її цілісності, у діалектичному розвитку й мала невичерпні можливості поповнювати словниковий склад мови. Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань: виявити дієслівні новотвори в газетному тексті аналізованого періоду; дослідити засоби словотвору індивідуально-авторських дієслівних форм; проаналізувати значення неолексем, звернути увагу на семантичні особливості новотворів.

Поставлена мета потребує використання відповідних *методів* дослідження: структурного – за допомогою нього аналізується внутрішня організація мови, елементи якої пов'язані певною системою відношень; описового – дає можливість розглянути особливості семантики неолексем; методу контекстуального аналізу – сприяє дослідженню функціонування новотворів у контексті та виявленню їхнього функціонально-стилістичного та контекстуального навантаження.

Порівняно з іншими частинами мови дієслівні неолексеми індивідуально-авторського характеру представлені значно менше. Це слова, що мають своєрідну семантичну природу та функціонально-стилістичне призначення. Вони належать до позасистемних мовленнєвих явищ, які ілюструють шляхи й форми розвитку мови окремого періоду, відображають взаємодію між мовою й мовленням, оновлюють словотвірну й образну можливість української мови. Новотвори демонструють порушення граматичних, словотвірних, семантичних норм, яке зумовлене певною настановою – бути джерелом експресивності.

Ключові слова: неолексема, індивідуально-авторський новотвір, дієслово, мова газети.

Засоби масової інформації завжди мали велику вагу в суспільстві. Щоправда, залежно від часу, першість могла надаватися або газетам і журналам, або радію, або телебаченню тощо. На сьогодні, звісно, перелік ЗМІ значно розширився й демонструє вдале поєднання різних форм отримання інформації. У статті буде надано перевагу саме газетному жанру кінця ХХ ст., оскільки в цей період соціальних зрушень кількість газет значно зросла. Надана журналістам можливість відкрито висловлювати політичні погляди та громадську позицію сприяла появі нових видань та реорганізації старих. Поряд із державними газетами й журналами виникли недержавні, що були засновані журналістськими колективами, громадськими організаціями, професійними спілками, різними комерційними структурами та партіями. Їхнє розмаїття було представлено не лише кількісно та якісно, а й різнобічно: газети представляли різні галузі діяльності – науку, культуру, політику, виробництво тощо. Інколи вони демонстрували синтез зазначеного. Змінилася жанрово-стильова структура видань, яка урізноманітнила виклад інформації, і тому вплив преси на мільйони читачів зростав, незважаючи на те, що функціонували ще

два впливові засоби масової інформації – радіо й телебачення. Оскільки преса охоплювала величезну кількість читачів, то саме вона сприяла швидкому розповсюдженню нових мовних явищ у всьому їхньому різноманітті, включаючи й неолексеми індивідуально-авторського характеру. Це дало можливість спостерігати живі процеси, які відбувалися в мові в останнє десятиліття ХХ ст. Арсенал мовних засобів преси був надзвичайно яскравий і виразний.

Газети наприкінці ХХ ст. майоріли неолексемами, адже українська мова в цей період перебувала на новому етапі свого розвитку, пов'язаного із здобуттям Україною незалежності. Це не могло не позначитися на появі нових слів, оскільки преса щоденно інформувала про новини в різних царинах життя, відображала дійсність у всій її цілісності, у діалектичному розвитку й мала невичерпні можливості поповнювати словниковий склад мови.

Дослідженню мови ЗМІ присвятила свої напрацювання значна кількість мовознавців. Мова преси була предметом спеціальних розвідок Д. Баранника [Баранник, 1983; Баранник, 2001], М. Жовтобрюха [Жовтобрюх, 1970], А. Москаленка [Москаленко, 1995], О. Сербенської [Сербенська, 1988; Сербенська, 2001], І. Сокол [Сокол, 1989], О. Стишова [Стишов, 1991; Стишов, 2001; Стишов, 2003] та багатьох інших. Зверталася увага й на причини появи новотворів, і на їхню частиномовну приналежність, особливості семантики, засоби словотвору, на залежність від контексту тощо. Численні питання, зокрема природа, сутність, специфіка, призначення, склад, стилістична характеристика, досі остаточно не вирішені, не визначені роль і місце газетного мовлення в стилістичній системі мови. Сьогодні хотілося б привернути увагу до окремої частини мови – дієслів, а саме: дослідити неолексеми в межах дієслівних форм.

Актуальність дослідження – аналіз семантичних та словотвірних особливостей дієслівних неолексем індивідуально-авторського характеру, поява яких зумовлена змінами в соціальному, політичному та культурному житті України наприкінці ХХ ст.

Мета статті – розглянути дієслівні неолексеми індивідуально-авторського характеру в мові газет кінця ХХ ст.

Завдання статті:

- виявити дієслівні новотвори в газетному тексті аналізованого періоду;
- дослідити засоби словотвору індивідуально-авторських дієслівних форм;
- проаналізувати значення неолексем, звернути увагу на семантичні особливості новотворів.

Об'єкт дослідження – мова газетних текстів кінця ХХ ст.

Предмет дослідження: структурні, семантичні та стилістичні особливості дієслівних неолексем у мові газет останнього десятиліття ХХ ст.

Методи дослідження: структурний метод – за допомогою нього аналізується внутрішня організація мови, елементи якої пов'язані певною системою відношень; описовий метод – дає можливість розглянути особливості семантики неолексем; метод контекстуального аналізу – сприяє дослідженню функціонування новотворів у контексті та виявленню їхнього функціонально-стилістичного та контекстуального навантаження.

Неолексеми індивідуально-авторського характеру – це слова, що мають своєрідну семантичну природу та функціонально-стилістичне призначення. Вони належать до позасистемних мовленнєвих явищ, які ілюструють шляхи й форми розвитку мови окремого періоду, відображають взаємодію між мовою й мовленням, а також оновлюють словотвірну й образну можливість української мови. Новотвори демонструють певне порушення граматичних, словотвірних, семантичних норм, яке зумовлене не незнанням правил чи невмінням ними користуватися, а певною метою – бути джерелом експресивності, тобто вони мають цілеспрямований характер.

Дієслівні індивідуально-авторські неолексеми, порівняно з іншими частинами мови, у газетних текстах представлені значно менше.

Серед дієслівних новотворів спостерігається багатство лексем із суфіксами. Одним із найбільш продуктивних є суфікс *-ува-*, що вказує на певну діяльність: *бізнесувати, зіркувати, презерувати, прем'єрствувати*. Ці лексеми мають помітну експресивність, яка супроводжується модернізацією значень. І. Улуханов називає такі слова «дієсловами поведінки» [Улуханов, 2010, с. 174]. Вони співвідносяться з прямим, а інколи й пере-

носним значенням тих іменників, на базі яких виникли. Слід зауважити, що значення «поведінкових новотворів» визначається переважно не суфіксом, а семантикою твірної основи, яка в контексті набуває яскравої виразності, напр.: *Генеральним спонсором проведення цих заходів виступає американська фірма «Life style», яка своєю гумовою продукцією «регулює народжуваність», або, як кажуть діаспоряни «презереує населення»* (УМ, 02.06.95). *Минулої п'ятниці в Будинку кіно «прем'єрствував» старший Ілленко – Вадим, і досить успішно: попри те, що в цей самий час у кінотеатрі «Україна» виступав П'єр Рішар, зала була заповнена* (УМ, 19.05.95).

Досить продуктивним типом є дієслівні неолексеми із суфіксом **-и-**: **карнавалити, копитити, парадити, прокатити, референдити, фестивалити**. У межах цього словотвірного типу спостерігається поява дериватів зі значенням «робити дію, характерну для того, що названо мотивувальною основою». За семантичними ознаками ці новотвори співвідносні з їхніми твірними основами – загальноновживаними іменниками: **карнавал, копито, парад, прокат, референдум, фестиваль**. Зазначені вище індивідуально-авторські дієслова називають дію в загальному вигляді, вказують на виконання якоїсь роботи стало-го або тимчасового характеру чи позначають професійний або громадський вид діяльності й надають висловлюванню інтенсивності дії чи підсилюють ретельність виконання, напр.: **Карнавалити на всю Європу** (УМ, 30.08.00). **Копитять коні через вічність** (ВК, 14.10.99). **І все ж таки недарма «референдили»!** (УМ, 14.07.00). **Голівуд фестивалить** (УМ, 05.08.00).

Стилістично виразними є дієслівні неолексеми, що виникли на основі авторського світобачення побудовані на асоціаціях. Вони органічно влітаються в контекст і функціонують у ньому, напр.: *Служба прокату «прокатить» поза законом в астрічі, якщо в туди звернетесь за послугами* (УМ, 07.04.95). Продуктивність індивідуально-авторських дієслів із суфіксом **-и-** зумовлена не тільки їхніми експресивно-стилістичними властивостями, а й лаконізмом, оскільки в літературній мові подібні дії передаються описовими конструкціями.

Аналіз мовного матеріалу свідчить, що менш продуктивним є словотвірний тип індивідуально-авторських дієслів із суфіксом **-ну-**, які вказують на одноразовість дії з її результативністю: **блеронутити, бульварнутити, страйкнутити, футбольнутити**. Вони виникли на основі іменників і переважно мають прозору семантику, зберігаючи безпосередній зв'язок із твірною основою. Дієслівні неолексеми зазначеного типу використовуються переважно як мовленнєві засоби авторського світосприйняття, напр.: *А потім почалося. Спочатку Трезеге поспішає до м'яча (який уже в руках Тольдо) і, не діставши його, вирішує «футбольнутити» бодай голову італійського кіпера* (УМ, 04.07.00). Відзначається своєрідністю неолексема **бульварнутити**, що утворилася від назви газети «Бульвар», напр.: *Газета «Бульвар» ... у двох – 37–38 числах поспіль бульварнула п'ять сторінок одкровень Валерії Врублевської* (ЗВУ, 13.10.00).

Не менш оригінальною є дієслівна неолексема **блеронутити**, утворена на основі прізвища прем'єр-міністра Великої Британії Тоні Блера, щоправда, іде про його старшого сина, напр.: **Блеронув з похмілля. Старший син прем'єр-міністра Великої Британії Тоні Блера – 16-річний Юан лежав у центрі Лондона і блював** (УМ, 08.07.00).

Аналіз структури дієслівних неолексем показав, що частина з них утворюється префіксально-суфіксальним способом. Мовленнєва практика демонструє найрізноманітніші приклади дієслів, утворених цим способом. Вони становлять кількісно невелику групу, яка відзначається багатством словотвірних можливостей. Переважно це неолексеми, мотивовані іменниками. Серед них можна спостерігати різноманітні комбінації афіксів. Зокрема, у мові газет кінця ХХ ст. актуалізовано такі словотвірні моделі:

– неолексеми з префіксом **за-** і суфіксом **-ува-**: **загербувати, зазімкувати, затероризувати, затитулувати**;

– неолексеми з префіксом **роз-** і суфіксом **-ува-**: **розтиражувати, розшокувати**;

– неолексеми з префіксом **о-** і суфіксом **-и-**: **окрайслерити, онинішніти**;

– неолексеми з префіксом **об-** і суфіксом **-и-**: **обукраїнити**;

– неолексеми з префіксом **по-** і суфіксом **-и-**: **полібералити**;

– неолексеми префіксом **по-** і суфіксом **-а-**: **покуцішати**.

Частина індивідуально-авторських дієслів, утворених префіксально-суфіксальним способом від іменникових твірних основ має значення «бути схожим на когось за певними оз-

наками, рисами характеру або уподібнюватися комусь», напр.: *Чим пахне єдність проти-лежностей? У суботу Київ трохи полібералило* (УМ, 31.01.95).

Інші префіксально-суфіксальні відіменникові неолексеми-дієслова передають абстраговану дію, що означає певний процес, напр.: *Рукостискання України та Японії (чергове втілення яких зазнімкував фотокореспондент Укрінформу 25 січня на прийомі Президентом заступника міністра закордонних справ Японії Хакуро Янагісави) стають усе частішими незадовго до візиту Леоніда Кучми до Токіо* (УМ, 31.01.95). *Запізніла весна завітала і до Київського зоопарку, а за нею і новина: цесарка з роду фазанів з глузду з'їхала: обрала об'єктом матримоніальних устремлінь красуня-павича. Затероризувала потенційних суперниць-пав, не підпускаючи їх і близько до свого обранця. Переможе-ний небаченою пристрастю павич розпустив диво-хвіст і ... здався на милість закоханої цесарки. Що поробиш, весна* (УМ, 19.05.95). *Як «окрайслерити» Київ?* (УМ, 12.11.99). Доцільність таких новотворів та їхнє індивідуально-авторське осмислення для прикладу розглянемо в контексті: *У 1993 році від України «шокував» Михайло Ілленко фільмом «Фучжоу», у 1994 – «розшокував» Сергій Маслобойщиков картину «Співачка Жозефіна та мишачий народ» і отримав нагороду* (УМ, 30.06.95).

Словотворчість журналістів представлена неолексемами, утвореними префіксальним способом від дієслівних основ. У частковій модифікації семантики індивідуально-авторських дієслів беруть участь префікси *від-* та *за-*, які вказують на кінцевий результат дії: *відзасідати, заексплуатувати*.

Такі неолексеми зберігають семантику відповідних твірних основ, але завдяки префіксам трансформують значення, розширюючи асоціації й збільшуючи тим самим семантичний обсяг висловлювання. Вони використовуються з чіткою стилістичною настановою, насамперед для вираження найтонших смислових відтінків слова. Семантичний потенціал таких дієслівних новотворів підпорядковується насамперед максимальному вираженню експресії, напр.: *Коли інститут представників Президента – орган ще молодий, то обласна Рада вже три роки свого терміну «відзасідала»* (ГУ, 1993, № 57).

Цікавою з погляду семантики та словотворення є індивідуально-авторська лексема *недопережнивувати*, утворена за допомогою двох префіксів, що суперечать один одному: префікс *пере-* вказує на надмірність вияву динамічної ознаки, а префікс *недо-* – на неповноту виконання дії. Завдяки різкій суперечності цих префіксів дієслово *недопережнивувати* виразно виявляє себе в стилістичному плані.

Особливим структурно-семантичним типом є дієслівні неолексеми, утворені префіксально-суфіксально-постфіксальним способом: *закосмічнитись, заамериканитися, розпартіитись*. Напр.: *Усі революції кримінальні, й головний кримінал у сучасному кіно сьогодні полягає в тому, що з успіхом «заамериканитися» можна нині й залишаючись у себе вдома* (Д, 02.12.98). *Отак незримо розпартіилось і закосмічнилось українське кіно – як документальне, так і художнє* (УС, 08. 10.93).

Помітну увагу привертають складні дієслівні неолексеми індивідуально-авторського вжитку, які не відзначаються частотністю вживання. У мові преси 90-х рр. ХХ ст. зафіксовано такі новотвори як *кіношокувати, кричати-захлинатися, домислити-підсолити, струменіти-пробиватися, залицятися-обіцятися, виконати-послухати, познайомитися-побачитися-порозмовляти, хапати-ковтати*. Індивідуально-авторська лексема *хапай-ковтай* є своєрідною назвою часового проміжку, що відзначається влучністю й дотепністю, напр.: *Ніщо не втрачено, це тимчасово, це ж, сам знаєш, час дикого накопичення капіталу, час «хапай-ковтай»* (ЗВУ, 12.12.00). Окремий вид комунікації названий неолексемою *кричать-захлинаються*, яка передає не тільки семантику звучання, а й підкреслює тривалість процесу, наприклад: *Давайте відверто. Кричать-захлинаються: працьовитий народ, хазяйновитий... А подивіться, скільки народу працює? А скільки торгує?* (УМ, 10.02.95). Оригінальністю вживання відзначаються й індивідуально-авторські дієслова *залицятися-обіцятися, домислити-підсолити* в таких контекстах: *І як не залицявся-обіцявся, та чари його безсилим були перед вірністю нареченої* (НЗ, 01.01.99). *Трішки покопався в минулому суперника, дещо домислив-підсолів – і*

компрогат *готовий* (ТГ, 05.03.98). Неолексема **кіношокувати** служить засобом для створення експресії і є одним із можливих варіантів передачі економії вислову. Її семантика в межах контексту прозора й не потребує окремих пояснень, напр.: *Шокувати, шокувати і кіношокувати*. (УМ, 30.06.95).

Дієслівний новотвір **прихватувати** утворений міжслівним накладанням, тобто на кінець основи мотивувального слова накладається омонімічний початок другого слова, унаслідок чого виникає лексема, що включає в себе основи двох слів і їхню семантику: **прихватувати** і **приватувати**. Напр.: *А днями свій неординарний внесок уже внесла громадська організація «Ініціатива проти економічної глобалізації» – хлопці та дівчата на деякий час «прихватували» середньовічний Карловий міст і стали вимагати з бідолашних перехожих і туристів по 15 крон (приблизно 3 долари) за те, щоб по ньому пройтися...* (УМ, 31.08.00).

У мові газет кінця ХХ ст. індивідуально-авторських дієприкметників виявлено лише кілька слів. Так, наприклад, суфіксальним способом утворюються лексеми **стресонутий**, **фашиствующий**.

Неолексема **стресонутий** є стилістично-експресивним засобом характеристики людини з чітко вираженою негативною семантикою: **Стресонуті** жінки (УМ, 19.08.00). Негативне значення має також індивідуально-авторський новотвір **фашиствующий**. Напр.: *А дніпропетровець Анатолій Немикін на повному серйозі заявив про проникнення «фашиствующих елементів» на радіо, телебачення, в пресу* (УМ, 27.01.95).

Префіксально-суфіксальним способом утворені дієприкметники-неолексеми **доквартирований, знепідвладений, незчужинений, збомжований, упечалений, зманкуртизований, неословлений, непочулий, невзначений, ословлений, здеукраїнізований**, що вказують на результативний або процесуальний характер зображуваного, напр.: *Отож у Речі Посполитій даємо там, де й колись у ПНР: за відстрочку від служби в армії (від 6 мільйонів і більше); за вигідну купівлю квартири чи підвалу (10 відсотків від зниженої ціни); за вступ у вузи, особливо в ціні медицина і право (дороге репетиторство перед екзаменами і 40 – 50 мільйонів – після); за водійські права (2 – 4 мільйони, навіть якщо на екзамені проїдемо без помилок); а коли вже ці права маємо, то платимо поліції; за лікарські послуги (20 мільйонів за саме здобуття місця в хорошій підваршавській лікарні), і, врешті, за місце на цвинтарі – за 50 мільйонів хабара можна бути «доквартированим» до будь-якого родинного склепу на притяжних повозках* (УМ, 24.02.95). *Так, сам Довженко, знепідвладений Часові, в якому Цокали Його Роки, світився джерелом невзначеним, чужим, непочулим. Але саме з нього вибухнув вулкан української «Землі», осяєної, живої, квітотяблукової, незчужиненої* (УС, 13.08.93). *Вигадані для замакоцвітнення наївно-довірливих голів, вони служать одній новоімперській цілі: аби Україна існувала як територія, а не самостійна держава, а український народ являв собою не самодостатню, історично сформовану націю, а звичайне собі зманкуртизоване населення* (СП, 02.02.99).

Отже, виникнення індивідуально-авторських дієприкметників у мові газет кінця ХХ ст. пов'язане з пошуками нових образів і нетрадиційних епітетів, експресивна цінність яких незাপеречна.

Трапляються поодинокі випадки вживання індивідуально-авторських дієприслівників: **відкучкувавшись, значуючи, натрастувачи, напівскоцюрбившись, ошляхетнюючи**. Вони приваблюють оригінальністю співвідношення між традиційним змістом твірної основи й новою змістовою формою. Подібні утворення збагачують семантику речення, розширюють асоціативні зв'язки з іншими лексемами, у результаті чого контекст набуває своєрідного значення, що посилює експресивність усього висловлювання, напр.: *У критичні моменти культура покликана підтримувати загальнолюдські цінності, підносити моральність, ошляхетнюючи повсякдення, долаючи віруси неучтвва, захланності, жорстокості* (КіЖ, 12.03.97). *«Відкучкувавшись» від об'єднаних соціал-демократів, Петро Дорошенко та група одностудців одразу заявила про себе як про окрему політичну одиницю, яка не збирається пасивно спостерігати за діями тієї ж таки СДПУ(О) або «Трудової України»* (УМ, 18.07.00). *Не вплинули й численні попередження, коли, натрастувачи мільйони «зелених»,*

перші шахраї почали виїжджати у «довготермінові закордонні відрядження» та «на лікування» (УК, 30.03.95). Для тих, хто його не знає, хто ніколи не спускався у забій, хто не стояв (чи лежав), **напівскоцюрбившись**, добуваючи «чорне золото», хто не ховав учораших побратимів, хай це буде одкровенням (ГіПУ, 20.02.92).

Індивідуально-авторські дієслова, дієприкметники та дієприслівники завжди експресивні й оригінальні. Вони створюють не лише яскравий словесний образ, а й характеризуються високою інформативністю, яка зумовлена їхніми структурними особливостями, з одного боку, та екстралінгвальною інформацією, що передається мотивувальною основою, – з іншого.

Питання дослідження неолексем постійно потребуватиме подальшого вивчення, оскільки новотвори пов'язані зі змінами, що відбуваються в мові. Крім того, завдяки аналізу словотвірних можливостей індивідуально-авторських лексем можна буде зробити висновки щодо продуктивних і непродуктивних способів словотвору на різних етапах розвитку мови.

Умовні скорочення

ВК – Вечірній Київ
ГУ – Голос України
Д – День
ЗВУ – За вільну Україну
КіЖ – Культура і життя
НЗ – Новини Закарпаття
СП – Слово просвіти
ТГ – Тижневик Галичини
УК – Урядовий кур'єр
УМ – Україна молода
УС – Українське слово
ГіПУ – Говорить і показує Україна

Список використаної літератури

- Баранник, Д.Х. (1983). Актуальні проблеми дослідження мови масової інформації. *Мовознавство*, 8, 13-17.
- Баранник, Д.Х. (2001). Українська мова на межі століть. *Мовознавство*, 3, 40-47.
- Жовтобрюх, М.А. (1970). *Мова української періодичної преси (кінець XIX – початок XX ст.)*. Київ: Наукова думка.
- Москаленко, А. (1995). Проблеми розвитку масової комунікації на сучасному етапі. *Вісник Київського університету. Серія «Журналістика»*, 2, 3-25.
- Сербенська, О.А. (1988). Мова газети в аспекті соціально-культурного розвитку суспільства. *Мовознавство*, 4, 21-26.
- Сербенська, О. (2001). Інновації у мові сучасних українських мас-медіа. О.А. Купчинський (Ред.), *125 років Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. Збірник наукових праць і матеріалів, присвячений ювілею товариства* (с. 158-177). Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка.
- Сокол, І.О. (1989). Нові слова в сучасній пресі. *Культура слова*, 36, 33-35.
- Стишов, О.А. (1991). Нові явища і тенденції в українському словотворенні. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія «Філологія»*, 1, 47-50.
- Стишов, О. (2001). Новотвори на основі власних назв у мові засобів масової інформації. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки» (Мовознавство)*, 31, 51-55.
- Стишов, О.А. (2003) *Українська лексика кінця XX століття (на матеріалі мови засобів масової інформації)*. – Київ: КНЛУ.
- Улуханов, І.С. (2010). *Мотивация в словообразовательной системе русского языка*. Москва: ЛИБРОКОМ

VERBAL NEOLEXEMS OF INDIVIDUAL AUTHOR'S IN THE NEWSPAPER LANGUAGE OF THE LATE 20th CENTURY: SEMANTICS AND WORD FORMATION

Olena M. Turchak, Alfred Nobel University (Ukraine)

e-mail: olena.turchak@duan.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-15

Key words: *neolexem, individual author's word formation, verb, language of the newspaper.*

The aim of the article is to study the semantic and word-forming features of verbal neolexems of individual author's in the newspaper language of the late twentieth century. Newspapers of this period may contain neolexems, because the Ukrainian language was at a new stage of its development, Ukraine's independence. This affected the emergence of new words, as the press daily informed about news in various spheres of life and reflects reality entirely, in dialectical development and has unbounded opportunities to replenish the language vocabulary. To achieve the goal we should solve the following issues: to identify verbal neolexems in the newspaper text of the analyzed period; to explore the means of word formation of individual-authorial verb forms; analyze the meaning of neolexems, pay attention to the semantic features of new words.

This goal requires the use of appropriate research *methods*: structural, the internal organization of language is analyzed, where the elements are related to a certain system of relations; descriptive, it gives the opportunity to consider the features of the neolexems semantics; method of contextual analysis, the functioning of neolexemes is examined in context and their functions, stylistics and context are identified.

Verb neolexems of individual author's are much less represented compared to other parts of speech. These are words that have a peculiar semantic nature and functional and stylistic purpose. They were found to belong to the non-systemic speech phenomena, which illustrate the ways and forms of language development of a particular period, reflect the interrelation between language and speech, and update the word-forming and figurative possibilities of the Ukrainian language. Neolexems demonstrate a violation of grammatical, word-forming, semantic norms, which is due to a certain guideline – to be a source of expressiveness.

Neolexems of the studied period preserve the semantics of the corresponding formation bases, but thanks to prefixes and suffixes they transform meanings, expand associations and increase the semantic volume of expression. They attract with their original interrelation between the traditional content of the word and the new semantic form. Such formations enrich the semantics of the sentence, expand the associative connections with other lexemes, consequently the context acquires a unique meaning, which enhances the expressiveness of the whole utterance.

Authorial verbs, adjectives and adverbs are always expressive and original. They create not only a vivid verbal image, but also have high informativeness due to their structural features.

The subject of the study will constantly need further research, as neolexems are associated with changes in language. In addition, due to the analysis of word-forming possibilities of individual-author elements it will be possible to draw conclusions about productive and non-productive ways of word formation at different stages of language development.

References

Barannyk, D.Kh. (1983). *Aktual'ni problemy doslidzhennia movy masovoi informatsii* [Current problems in the study of mass language information]. *Movoznavstvo* [Linguistics], vol. 8, pp.13-17.

Barannyk, D.Kh. (2001). *Ukrains'ka mova na mezhi stolit'* [Ukrainian language at the turn of the century]. *Movoznavstvo* [Linguistics], vol. 3, pp.40-47.

Moskalenko, A. (1995). *Problemy rozvytku masovoi komunikatsii na suchasnomu etapi* [Problems of development of mass communication at the present stage]. *Visnyk Kyivs'koho universytetu. Seriya «Zhurnalistyka»* [Bulletin of Kyiv University. Series "Journalism"], vol. 2, pp. 3-25.

Serbenska, O. (2001). *Innovatsii u movi suchasnykh ukrains'kykh mas-media* [Innovations in the language of modern Ukrainian mass media]. In O.A. Kupchynsky (ed.). *125 rokiv Naukovoho tovarystva im. T.H. Shevchenka. Zbirnyk naukovykh prats' i materialiv, prysviachenyj iuvileiu tovarystva* [125 years of the Scientific Society T.G. Shevchenko. Collection of scientific papers and materials dedicated to the anniversary of the society]. Lviv, Naukove tovarystvo imeni T.H. Shevchenko Publ., pp. 158-177.

Serbenska, O.A. (1988). *Mova hazety v aspekti sotsial'no-kul'turnoho rozvytku suspil'stva* [The language of the newspaper in the aspect of social and cultural development of society]. *Movoznavstvo* [Linguistics], vol. 4, pp. 21-26.

Sokol, I.O. (1989). *Novi slova v suchasnij presi* [New words in the modern press]. *Kultura slova* [Word Culture], vol. 36, pp. 33-35.

Styshov, O. (2001). *Novotvory na osnovi vlasnykh nazv u movi zasobiv masovoi informatsii* [Innovations based on proper names in the language of the media]. *Naukovi zapysky. Seriiia «Filolohichni nauky» (Movozynavstvo)* [Scientific notes. Series Philology (Linguistics)], vol. 31, pp. 51-55.

Styshov, O.A. (1991). *Novi iavyscha i tendentsii v ukrains'komu slovotvorenni* [New phenomena and tendencies in Ukrainian word formation]. *Naukovi zapysky Vinnyts'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhajla Kotsiubyns'koho. Seriiia «Filolohiia»* [Scientific notes of Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsyubynsky. Series "Philology"]. vol. 1, pp. 47-50.

Styshov, O.A. (2003). *Ukrains'ka leksyka kintsia kintsia dvadtsiatoho stolittia (na materialy movy zasobiv masovoi informatsii)* [Ukrainian Vocabulary of the Late Twentieth Century (based on the language of the media)]. Kyiv, KNLU Publ., 388 p.

Ulukhanov, I.S. (2010). *Motivatsiya v slovoobrazovatelnoi sisteme russkogo yazyka* [Motivation in the Word-Formation System of Russian Language]. Moscow, LIBROKOM Publ., 317 p.

Zhovtobriukh, M.A. (1970). *Mova ukrains'koi periodychnoi presy (kinets' dev'iatnadtsiatoho – pochatok dvadtsiatoho stolittia)* [The Language of the Ukrainian Press (Late Nineteenth – Early Twentieth Century)]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 304 p.

Одержано 4.03.2022.

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ЛІНГВОДИДАКТИКИ

УДК 378.147:371.32

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-16

О.Є. БЕРЕСТЕНЬ

*кандидат історичних наук,
доцент кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)*

К.В. ЮРЧЕНКО

*викладач кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)*

П.С. САВЕЛЬЄВ

*викладач кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)*

ПРОБЛЕМИ МОТИВАЦІЇ СТУДЕНТІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

У запропонованому дослідженні автори поставили за мету проаналізувати основні методи створення, збереження або підсилення мотивації студентів під час вивчення іноземної мови. Для досягнення поставленої мети ми застосували *методи* узагальнення, систематизації та вибору фактів і матеріалів, отриманих у процесі опрацювання вітчизняних і іноземних бібліографічних джерел. Перш ніж представити методичні розробки, дослідники звернулися до вітчизняних та закордонних авторів, які присвятили свої роботи даній проблематиці. Під час бібліографічного аналізу було виявлено, що обрана тема досить ґрунтовно досліджена такими авторами як: Н.О. Арістова, А. Маслоу та Х. Хекхаузен. Всі дослідники збігаються у думці про те, що мотивація – це сукупність мотивів, які суттєво впливають на будь-яку діяльність людини взагалі і на вивчення іноземної мови зокрема.

Автори пропонують гру, як один із найважливіших методів підвищення мотивації студентів. Наразі розглядається гра «Станції», яка має на меті створення якогось продукту: інтерв'ю, діалогу, скетчу або зіграти в рольову гру. Розвиваються навички роботи у команді, прийняття неординарних рішень. Гра «Станції» забезпечує орієнтоване на дію, творче навчання, що має на меті розкриття особистості. У процесі вільної праці формуються знання, які мають величезне значення для мовної практики. Форму та спосіб виконання студент обирає сам, що, безумовно, підвищує ефективність процесу.

Розглядається методика використання відео-сюжетів на занятті як основний засіб підвищення мотивації студентів. Зазначається, що найбільш важливою перевагою використання відеоматеріалів у навчанні є розвиток різних видів психічної діяльності, особливо уваги та пам'яті. Під час перегляду відеоматеріалів в аудиторії виникає атмосфера спільної пізнавальної діяльності. Зроблено висновок про те, що відео-вправи служать не тільки для того, щоб пробудити пізнавальний інтерес до предмету, але й підвищити якість засвоєння знань і створити стійку мотиваційну базу для вивчення іноземної мови.

Ключові слова: мотивація, гра, відео, студент, викладач, метод, завдання, лексика.

Мотивація студентів відіграє одну з найважливіших ролей у результативному вивченні іноземної мови. Якщо немає мотивації, неуважний на занятті студент не виконує домашнє завдання і можливо, навіть, відволікає інших. Тому запорукою успішного вивчення іноземної мови є наявність певної мотивації у студентів.

Мотивація – це психофізіологічний процес, що керує поведінкою людини. Цей процес має постійно підживлюватися новими стимулами. Взагалі науковці розрізняють внутрішню і зовнішню мотивацію. Внутрішня мотивація виникає з потреб самої людини, і тому ця людина виконує ту чи іншу діяльність без будь-якого втручання. Зовнішня мотивація включає мотиви, що виявляються за межами людини та її діяльності: побоювання, осудження, прагнення престижу. Зовнішньою позитивною мотивацією є просування по роботі, стимули, заради яких людина вважає за потрібне докладати свої зусилля. Отже, можна зазначити, що, внутрішня мотивація – це джерело розвитку людини як особистості, яке й стимулює її прагнення до досконалості. Зовнішня мотивація лише орієнтує людину на досягнення її особистісних цілей.

Н.О. Арістова вважає, що мотивація може розглядатися як системне утворення зовнішніх і внутрішніх мотивів, ієрархія та взаємодія яких складається під дією певних факторів [Арістова, 2015, с. 13].

А. Маслоу стверджував, що діяльність більшості людей, як правило, мотивована не якимось одним винятковим і всеосяжним мотивом, а комбінацією безлічі різнонаправлених та одночасно чинних мотивів [Маслоу, 2012, с. 21].

За твердженням Х. Хекхаузена, спонукання до дії певним мотивом називається мотивацією. Під мотивацією розуміють процес вибору між різними можливими діями, процес, який регулює, направляє дію на досягнення специфічних для даного мотиву цільових станів і підтримує цю направленість. Іншими словами: мотивація пояснює цілеспрямованість дій. У цьому випадку ми маємо справу з проблемою мотивації як загальної цілеспрямованості діяльності та в особливих випадках з проблемою мотиваційного конфлікту між різними цілями [Хекхаузен, 2003, с. 34]. Вчений також наголошує, що мотивація безумовно не є єдиним процесом, рівномірно від початку і до кінця пронизуючим поведінковим актом. Вона, скоріше за все, складається із різнорідних процесів, які здійснюють функцію саморегуляції на окремих фазах поведінкового акту, перш за все, до і після виконання дії. Так, спочатку працює процес зважування можливих результатів, оцінювання їх наслідків. В даному випадку ми зіткнуємося з проблемою аналітичної реконструкції мотивації через гіпотетичні проміжні процеси саморегуляції, які характеризують окремі фази перебігу дії [Хекхаузен, 2003, с. 35].

Таким чином, феномен мотивації дуже ґрунтовно вивчений у вітчизняній та іноземній бібліографії. Проте окремим прийомам, які впливають на її виникнення, збереження або підсилення на занятті іноземної мови приділено недостатньо уваги, що обумовлює необхідність подальшої розробки цієї проблеми.

Мета статті – розглянути основні методи мотивації студента до ефективного оволодіння іноземною мовою. Для досягнення поставленої мети ми застосували методи узагальнення, систематизації та вибору фактів і матеріалів, отриманих у процесі опрацювання вітчизняних і іноземних бібліографічних джерел. Методологія базується на базових сучасних положеннях педагогічної науки і відображає взаємозв'язок методичних підходів до вивчення процесу організації освітньої діяльності.

Першим методом підсилення мотивації є, на наш погляд, введення ігрових елементів на занятті. При чому ми маємо на увазі гру не заради розваги, а задля урізноманітнення навчального процесу та активізації навичок самостійного виконання певних завдань.

Предметом нашого дослідження стала гра «Станції». Історія її виникнення сягає у давнину: її застосовувала на початку ХХ ст. американський педагог Хелен Паркхерст на основі методики Марії Монтесорі. Хелен Паркхерст розробила у 1918 р. Далтон-план, згідно з яким діти навчаються і розвиваються найбільш ефективно в умовах розкутості та свободи вибору. Педагог намагалася пов'язати програму навчання для учнів з їх можливостями, інтересами, здібностями та забезпечити його незалежність. За Далтон-планом, учням надається свобода як у виборі занять, так і у використанні свого вільного часу [Кларин, 1999, с. 109]. Повертаючись до Марії Монтесорі, хотілося б зазначити, що вона є відомим італійським педагогом, яка створила нову педагогіку. Остання розповсюдилася у багатьох країнах світу, також і в Україні. Мета цієї педагогіки у наступному: розбудити у душі дитини людину, яка дремає [Міленіна, 2009, с. 22].

Система Монтесорі базується на ідеях вільного виховання. Спираючись на теорію спонтанного розвитку дитини, Монтесорі дійшла до заперечення активної виховної ролі

викладача: дорослі, нав'язуючи дітям власні установки, гальмують їх природний розвиток. Опосередковане керування викладача за Монтесорі здійснюється на основі автодидактизма: діти вільно обирають заняття, але виконують його так, як задумав учитель – в межах передбаченого ще під час створення стандартизованого методичного матеріалу, який дозволяє учню самостійно виявити свої помилки [Пилюгіна, 1999, с. 591].

Цій формі відкритої та вільної праці приділялася особлива увага у педагогічній системі Петерсена і Фрайнета. Петерсен – автор Йена-плану – намагався подолати прагматизм та утилітаризм шкільного навчання і зробити шкільну систему більш гнучкою. Він вважав, що у групах з невеликою кількістю учнів забезпечується спільна діяльність та взаєморозуміння [Лебедев, 1999, с. 143]. У процесі вільної праці формуються знання, які мають величезне значення для мовної практики. Форму та предмет ученя обирає сам, що безумовно підвищує ефективність процесу.

Отже, ми маємо на меті проаналізувати специфіку проведення гри «станції», описати особливості її підготовки, виявити недоліки та переваги. Свого часу Райнер Е. Віке дав наступну дефініцію грі «станції»: це певна фаза навчання, яка поділена на декілька частин. Для кожної частини викладач пропонує спеціально підібраний матеріал, який самостійно опрацьовується студентом. Матеріали пропонуються на різноманітних станціях в, а іноді поза аудиторією. Студенти по одному, парами, або групами пересуваються від станції до станції та опрацьовують матеріал, який стимулює їх до дії. Запропонований матеріал враховує можливості, знання, особливості та навички, які є у студентів [Wieske, 2006, S. 5].

Гра забезпечує внутрішню диференціацію, оскільки на окремих станціях запропоновані матеріали для «слабких» та «сильних» студентів, що є надзвичайно важливим, оскільки у групі часто знаходяться здобувачі з різним рівнем володіння іноземною мовою. Гра має в основі принципи заняття, орієнтованого на створення проекту, оскільки результатом виконання завдання є не єдине вірне рішення, а альтернативні варіанти. Таким чином, гра «станції» забезпечує орієнтоване на дію, творче навчання, яке має на меті створення продукту, наприклад, колажу або постеру. Головне, що студент на кожній станції знаходить новий навчальний підхід та, виконуючи завдання, поглиблює свої знання з даної теми. Необхідно відзначити, до подібного результату можна прийти, якщо запропоновані завдання викликають в учня цікавість, стимулюють до активної роботи з матеріалами та знаходження загального рішення заявленої проблеми.

У процесі гри відбувається тренінг не лише чотирьох видів мовленнєвої діяльності: аудіювання, читання, мовлення та письмо, але й нюх, смак та чутливість. Заняття не повинно перетворюватися на рутину, кожного разу необхідно здивовувати студентів і стимулювати їх до незвичних дій. Кожна станція повинна бути сюрпризом для учасників. Наприклад: покладіть у матер'яний мішок або сумку декілька предметів з різною поверхнею та формою та запропонуйте студентам доторкнутися до них і описати за допомогою прикметників, які характеризують їх. Цей вид роботи завжди проходить весело і цікаво. Студентам подобається підбирати слова, щоб описати свої тактильні відчуття. Після виконання завдання можна достати предмети і побачити, що в дійсності було у мішку.

Послідовність розміщення станцій може бути різною. Чи то за годинниковою стрілкою, чи то зигзагоподібною. Перший спосіб розташування рекомендуємо для тих, хто грає вперше, адже він полегшує орієнтацію у просторі. Надзвичайно важливим є наявність «інформаційної станції», де знаходяться словники, довідники з граматики і таке інше. Крім того необхідне місце для презентації результатів виконання поставлених задач. На кожній станції повинна бути табличка з номером або символом, щоб учасник одразу зміг зрозуміти, з чим йому доведеться працювати. Рекомендована кількість станцій – від 5 до 6. Кожна станція повинна мати часове обмеження. Час потрібно розраховувати так, щоб протягом заняття студенти змогли опрацювати всі станції, проте не поверхово, а вдумливо та ґрунтовно. Учасники не повинні відчувати тиск часового ліміту, але не бажано виникнення пауз між проходженням окремих станцій. Тому викладач повинен постійно спостерігати, щоб не виникало черги та координувати рух від однієї станції до іншої. Студенти повинні бути привчені до того, щоб після виконання роботи приводити в порядок матеріали станції, інакше наступний учасник втратить час на упорядкування і не вкладеться у поставлений ліміт часу. Надзвичайно важливо мати «запасні» станції (на випадок, якщо група втрачається

із завданнями скоріше запланованого часу). Рівень складності кожної із станцій повинен відрізнятися – необхідно чергувати більш і менш складні. Рекомендовано також зробити «контрольну станцію», де будуть знаходитися рішення всіх поставлених завдань. Можливо також у якості альтернативи на кожній станції покласти конверт з відповідями, щоб учасники могли порівняти свої відповіді з вірними.

Перед початком гри кожен студент отримує «щоденник проходження станцій», в якому він відмічає, які станції пройдено і дає їм оцінку. Цей щоденник потрібен викладачеві, щоб він згодом проаналізував, чи встигли учасники пройти всі станції, чи можна оставити цю кількість станцій, або треба її змінити; чи сподобалися всі станції, чи треба якусь замінити. Наводимо приклад можливого щоденника.

Станції	Пройдено: так/ні Питання, які виникли	Чи сподобалася станція? Можливі зауваження
Станція 1: заповнити прогалини в тексті		
Станція 2: Підібрати прикметники до предметів		
Станція 3: інтерв'ю		
Станція 4: міні-твір		
Станція 5: реконструкція тексту		

Цілком природно, що учасники роблять помилки під час виконання завдань. У грі «Станції», як однієї з форм самостійного вивчення, постійний контроль викладача є неможливим і не бажаним. Його наявність стане запорукою непродуктивної гри, оскільки надаючи для експерименту свободу дій буде порушена, та учасник постійно буде відчувати страх зробити помилку. У реальному спілкуванні помилки не будуть виправлятися кимось, і студент повинен навчитися самостійно приймати компромісне рішення та не чекати підказки. Ціль гри «станції» полягає передусім у формуванні навичку працювати у команді. Тому коректність граматики, лексики і структур не є пріоритетом і помилки повинні виправлятися з обережністю. Звичайно ж, якщо ця гра проводиться на розвиненому етапі навчання, на чому ми наполягаємо, то студенти роблять помилки рідше, ніж це відбувається на початковому рівні. У процесі гри, коли всі учасники виконують одночасно різні завдання, для вчителя не є можливим виправити всі помилки. Ми пропонуємо наступне рішення даної проблеми: вчитель може записати всі почуті помилки та після гри пояснити їх, не називаючи прізвищ у форматі «пленуму». У такому випадку більша частина помилок буде виправлена і разом з тим не буде порушений творчий процес.

Нерідко виникають думки, що викладач у грі «Станції» не потрібен і вся відповідальність перекладається на студентів. Проте викладач відповідає за змістове наповнення заняття. Тому роль викладача на подібному занятті не контролююча, а моніторингова. Це означає, що викладач спостерігає і супроводжує процес, констатує вірні відповіді. Викладачеві відкривається можливість для індивідуального консультування. Він може надати студенту декілька альтернативних методів, а останній сам вибере метод, необхідний для досягнення поставленої задачі. Дії викладача більше не спрямовані на те, щоб зв'язати єдиний можливий метод з вірним вирішенням задачі.

Студенти вже звикли до того, що на традиційному занятті з іноземної мови викладач визначає хід уроку: він встановлює мету заняття, визначає його наповненість, обирає метод та надає матеріали, а також забезпечує контроль. Під час гри «Станції» студенти повинні про це забути. Вони повинні навчитися орієнтуватися серед методів і стратегій, які пропонують інші члени групи. Оскільки студенти звикли дотримуватися одного метода, то їм надзвичайно складно прийняти нову організацію заняття. Маючи на меті роботу в парах чи в групах, викладач повинен поступово підготувати студентів до цього процесу. До підготовчої роботи можна віднести спонукання до загального експерименту, заохочення позитивного результату в усіх студентів, підтвердження та визнання їх прогресу у вивченні іноземної мови. Студенти повинні однаково розуміти, що всі інноваційні технології мають на меті результат.

Часто рутинну та трудомістку підготовку наповнення станцій, а також підготовку аудиторії (перестановка столів) вважають важкою працею. Хотілося б відмітити, що створення станцій не завжди є трудомістким процесом: їх тематика може і повинна бути безпосередньо пов'язана з тематикою підручника. Гра має сенс, якщо перевіряється вже засвоєний матеріал та набуті навички. Успішне проходження кожної станції повинно стимулювати на придбання нових навичок. Якщо студенти мали протягом довгого часу позитивний досвід у грі «Станції», то вони вже можуть взяти участь у створенні самих станцій і, таким чином, зробити свій внесок у створення окремих фаз заняття.

Виконані на кожній станції роботи повинні постійно оцінюватися. Крім того, вони не повинні залишатися на станції, оскільки наступні учасники втратять мотивацію до виконання завдання. Результати роботи повинні бути переміщені, наприклад, на магнітну дошку. В якості альтернативи магнітної дошки може слугувати мотузка для білизни, на якій учасники будуть вішати свої роботи. Після проходження всіх станцій в режимі «пленум» проводиться опрацювання всіх результатів, в межах якої аналізуються всі «продукти» діяльності учасників. Це особливо стосується тих видів робіт, де була поставлена задача зробити інтерв'ю, діалог, скетч або зіграти в рольову гру. При цьому повинні бути пригадані цілі, методи та послідовність виконання, так, щоб учасники стали партнерами і разом виробили стратегію вивчення.

Як усі види соціальних форм роботи, гра «Станції», поряд з перевагами, має й певний ступінь ризику. Якщо при проведенні гри на чолі кута стоїть студент, то її результатом стає зниження прямого тиску викладача на нього з метою виконання завдання, що характерно для заняття, де на чолі знаходиться викладач. Студенти не знаходяться під тиском викладача, вони самі визначають темп виконання завдань, не випускаючи з поля зору мету, яка перед ними поставлена. Галас, який виникає під час виконання окремих завдань, наприклад інтерв'ю, не є суттєвим, щоб певним чином вплинути на результат роботи студентів на сусідніх станціях. Викладач може спостерігати за процесом на відстані, не відмовляючись у повній мірі від сприяння в окремих випадках. В залежності від ситуації викладач сам приймає рішення, чи варто йому втручатися в процес. Соціальне навчання є суттєвим елементом змішаних робочих груп. Це означає, що студенти навчаються один від одного і вииграють від цього. Виходячи з цього, студенти мають змогу інтегрувати результати своєї власної роботи в процес навчання і зробити їх доступними для однокурсників.

До недоліків гри часто відносять трудомістку підготовку роботи. Тому необхідно брати до уваги можливість співробітництва. Наприклад, якщо викладач розробив й провів одну гру, він може передати її його колезі, який працює за тим же підручником у паралельній групі. У разі такого обміну витрачається у два рази менше часу на підготовку. Крім того, протягом певного часу з'являється досвід, який полегшує рутину роботу.

Недоліком ігри є у певній мірі неможливість контролю та виправлення помилок викладачем. Під час гри контроль здійснюється вибірково. Наприклад, лише в тих випадках, де це дійсно необхідно, або сам учасник просить допомоги. Іноді студенти, які незнайомі з такою формою роботи проявляють незадоволення. У такому випадку студентам треба дати вичерпні пояснення. Непросто оцінити продуктивність роботи під час гри, оскільки відповідальність за виконання роботи покладається на окремого студента або на робочу групу. Тому необхідно виробити альтернативні масштаби оцінювання. Звичайно, гра не є єдиним ефективним методом підвищення мотивації у вивченні іноземної мови, які можна використовувати на занятті. На пильну увагу викладачів також заслуговує використання відео-сюжетів на занятті іноземної мови.

У житті людей у сучасному суспільстві все більше домінують картинки та екрани, які впливають на них. У приватних і громадських місцях ми все частіше бачимо телевізори, екрани комп'ютерів, інформаційні екрани, мобільні телефони з мультимедійними функціями. В епоху електронних зображень життєвий світ наших учнів і студентів по суті характеризується домінуванням зображень. У багатьох сферах життя молодих людей вплив і актуальність аудіовізуальних медіа постійно зростає. Використання фільмів на заняттях іноземної мови та в університеті особливо підходить для передачі автентичної інформації про мову, яку вивчають, краєзнавство та іноземні культури. Засіб пропонує широкий спектр актуальних і мотивуючих нагод для здобуття диференційованих іноземних та міжкультурних знань.

Під терміном «Відео» (від лат. video – дивлюся, бачу) розуміють широкий спектр технологій запису, обробки, передачі, зберігання та відтворення візуального та аудіовізуального матеріалу на моніторах. Коли в побуті кажуть «відео», то зазвичай мають на увазі відеоматеріал, телесигнал або кінофільм, записаний на фізичному носії (відеокасеті, відеодиску тощо) [Дмитриев, 2003, с. 119].

Використання відеоматеріалів надає безмежне поле діяльності для організації роботи над найрізноманітнішими темами, на різних ступенях навчання, з учнями різного віку. З вищесказаного слід зазначити, що використання відеороликів під час занять підвищує якість навчання, мотивацію, зацікавленість до процесу, служить джерелом отримання знань, і засобом контролю, закріплення, повторення, узагальнення, тобто виконує всі дидактичні функції.

Найбільш важливою перевагою використання відеоматеріалів у навчанні є розвиток різних видів психічної діяльності, особливо уваги та пам'яті. Під час перегляду відеоматеріалів в аудиторії виникає атмосфера спільної пізнавальної діяльності. У таких умовах навіть той студент, який зазвичай розгублений, стає більш уважним. Однак студентам необхідно докласти певних зусиль для того, щоб зрозуміти зміст фільму, зосередитись. Тому через інтенсивність уваги покращується процес запам'ятовування. Крім того, застосування різних каналів надходження інформації (слуховий, зоровий, моторне сприйняття) сприятливо впливає на запам'ятовування навчального матеріалу [Барменкова, 2016, с. 23].

Застосування відеоматеріалів на заняттях дозволяє розвивати всі види мовної діяльності (аудіювання, говоріння, читання, письмо) та всі аспекти мови (граматика, лексика, фонетика).

Існують різні ситуації для використання відео на занятті: при поданні закінченого мовного контексту; у практиці навичок аудіювання у природному контексті; при пред'явленні ситуації для обіграння в аудиторії (наприклад, рольова гра); для розширення словникового запасу; для стимулювання спілкування чи дискусії; вивчення міміки, жестів, які у інших країнах; для розширення світогляду [Базина, 2015, с. 20-25].

Всі відеоматеріали, які використовуються на заняттях, повинні бути автентичними, тобто ті матеріали, які створені саме носіями мови. До автентичних матеріалів лінгвісти зазвичай відносять: особисті статті, реклами, аудіо записи, листи, графіки та схеми, науково-популярні та країнознавчі тексти, телепрограми, інтерв'ю. Використання автентичних матеріалів на занятті викликає більш «живий» інтерес, що стимулює учнів і вони стають більш зосереджені й мотивовані.

Відповідно до жанрово-тематичної спрямованості автентичні матеріали розділяють на три групи:

- 1) розважальні (драматичні твори, шоу, спортивно-розважальні програми);
- 2) програми, які засновані на фактичній інформації (документальні відео, фільми);
- 3) короткі, тобто ті, які мають тривалість від 10 секунд до 15 хвилин (новини, прогноз погоди, рекламні оголошення) [Беляева, 2018].

Перш ніж використовувати відеоматеріали на занятті, виникає питання: які аспекти необхідно враховувати при виборі. Звісно, має бути зрозумілий жанр фільму, тобто який жанр найкраще пояснює те, про що потрібно інформувати. Спектр аудіовізуальних матеріалів широкий: для викладання та вивчення мов можна використовувати новини, спортивні програми, документальні, художні фільми, літературні екранізації, короткометражні фільми, рекламні ролики, музичні відео-кліпи, серіали, дискусії, ток-шоу та сценки. Ігрові та документальні кіно матеріали підходять для впровадження на заняттях іноземної мови, якщо вони розповідають захоплюючі історії, дають уявлення про мову та культуру або взагалі викликають цікавість до країни, мову якої вивчають студенти.

Досвід показав, що культурні та міжкультурні аспекти тісно пов'язані з відбором фільмів. Записи оригінальних місць привносять до аудиторії багато життя, деталей та різних культур (і субкультур) країни, мова якої вивчається. Студенти можуть бачити «інші», «чужі», а також міжкультурні чи мультикультурні відмінності, а також визнавати схожість, усвідомлювати їх, співпереживати їм і обговорювати їх один з одним. Ці ситуації можуть стати відправною точкою для цікавого обговорення, лінгвістичного аналізу та роздумів про індивідуальний досвід. Таким чином, регіональні дослідження не лише передають факти,

але й усвідомлюють повсякденне життя людей у країні, мова якої вивчається, і, таким чином, може сприяти посиленню міжкультурної рефлексії та мотивації студентів.

Щоб процес навчання за допомогою автентичних відеоматеріалів був плідним, необхідно систематичне та раціональне використання відео на заняттях. Також слід визначити місце відео-уроків системи навчання та частоту показу даних матеріалів. Відповідно до зарубіжної методичної літератури рекомендується використовувати відеоматеріали один раз на тиждень або щонайменше один раз на два тижні. Максимальна тривалість заняття з використанням відео може змінюватись від 45 хвилин до 1 години. Однак, перевага віддається коротким за тривалістю відео: від 30 секунд до 5–10 хвилин, при цьому вважається, що 4–5 хвилинний показ відео забезпечує напружену роботу групи протягом цілої години. Цей факт обумовлений такою специфічною властивістю відеоматеріалів, як щільність та насиченість інформацією. У зв'язку з цією особливістю набагато доцільніше використання коротких уривків для інтенсивного вивчення, ніж триваліших відео-епізодів – для екстенсивного [Lay, 2009, S. 116].

Також не менш важливим є те, що при проведенні відео-уроків дуже важливо дотримуватись основних підходів та принципів їх проведення, і, зокрема, критерії відбору матеріалів для відео-уроків: насамперед, мова має бути сучасною, відповідною актуальним вимогам нормам літературної мови, з тих областей, з якими найчастіше доводиться стикатися учням (проте, у багатьох випадках цей вибір визначається завданням уроку); крім того, вкрай потрібна наявність природних пауз між висловлюваннями; жаргонні вирази та вигуки повинні бути досить короткими і не надто складними для розуміння; текст повинен бути перевантажений новими словами, висловлюваннями і незнайомими жестами [Гореликова, 1998, с. 37].

План заняття, при перегляді відео, зазвичай має певні етапи:

• **Переддемонстраційний етап**

На даному етапі проводиться попереднє обговорення, у ході якого повторюється лексика, близька до тематики фільму, цим збуджуючи інтерес студентів до заданої теми.

Творча робота, під час якої викладач дає можливість студентам самим придумати варіанти назви фільмів і використовувати проблемні ситуації, пов'язані з темою, що обговорюється. Також можна запропонувати студентам зробити прогнози про те, як розвиватиметься відео-сюжет.

І на закінчення проводиться робота з новими словами, в ході якої студентам даються нові лексичні одиниці по заданій темі.

• **Демонстраційний етап**

Проводиться перевірка припущень, які учні зробили до перегляду відеофільму. Відбувається інформаційний пошук. Після закінчення першого перегляду учням пропонуються вправи на пошук інформації, і сюжет проглядається знову, частинами або цілком, можливо кілька разів, залежно від рівня групи загалом і завдань заняття. Далі йде робота із окремим сегментом, частиною відеофільму. Цей етап роботи дає найбільші можливості для формування елементів комунікативної культури. Крім того, на цьому етапі проводиться відпрацювання основних навичок дешифрування тексту, що є найважливішим аспектом аудіювання. Студенти переглядають якусь окрему частину відеоролика та виконують один або кілька видів вправ.

Іноді можна залишити лише звук, прибравши зображення. Відеоролик програвється частинами, і учням ставлять запитання, такі як: хто, і що говорив, місце, де відбувалася дія, що робили дійові особи, куди вирушили, тема розмови тощо. Після того, як учні зібрали всю можливу інформацію, вони дивляться відеофільм повторно, вже із зображенням, та перевіряють відповідність своєї версії почутого з оригіналом.

Робота після демонстрації

На цьому етапі пропонуються такі види занять:

- 1) повторення та відпрацювання мовних блоків, вивчених у процесі перегляду;
- 2) дискусія, під час якої студенти проєктують побачене на реальні ситуації у реальному житті;
- 3) рольова гра, у процесі якої студенти можуть програти побачений сюжет чи розвинути його;

4) творчі роботи, результатом яких стануть короткі виклади або роздуми на теми, які торкнулися у відеоролику, а також поставлені студентами сценки або розіграні діалоги.

Значна частина вправ рекомендованих методистами для роботи над відео є суто комунікативними, наприклад, під час перегляду коротких сюжетів без звуку студенти припускають, про що говорять герої ролика, а потім вигадують діалоги та самостійно озвучують відеоматеріал. Або ж навпаки, викладач загострює увагу слухачів на звукових ефектах та інтонаціях героїв в процесі прослуховування звукового супроводу відео без зображення. Також викладач може поставити студентам задачу, щоб вони зосередились на тому, хто і що сказав, тобто студенти одержують виписані з діалогу рядки та імена героїв, переглядають зображення без звукового супроводу. Після цього студентам пропонується визначити, кому з героїв належать ті чи інші репліки. Далі їх припущення порівнюються з озвученим оригіналом. Є ще не менш цікавий спосіб активізувати студентів під час перегляду відеороликів, це коли їм пропонується поспостерігати за мімікою, жестами та манерами будь-якого героя, при цьому відеоматеріал проглядається без звукового супроводу. Після цього учні намагаються повторити манери, жести та міміку обраного героя і намагаються інтерпретувати їх. Далі в процесі перегляду озвученого відео студенти перевіряють висунуті припущення. Викладач коментує результати і робить деякі зауваження та пояснення [Лейтнер, 2019, с. 84].

Багато методистів займаються розробкою вправ для формування вмінь монологічного висловлювання на основі відеофільму/відеофрагменту. Розглядається функціонування відеофрагментів у процесі як функціонування опор, покликаних сприяти формуванню конкретних умінь.

Ф.Й. Вехазі, методист із США, пропонує свої методи роботи над фільмом або ж відеофрагментом. Він виділяє кілька циклів вправ, пов'язаних із демонстрацією відеофільму без звуку та зі звуком:

1-й етап: підготовчий. На цьому етапі виконуються вправи з аудіювання діалогів, які звучатимуть у фільмі (без картинки); складаються списки питань щодо змісту;

2-й етап. Інтерактивні вправи у групі перед демонстрацією фільму: діалоги, що відображають ситуацію у відеосюжеті; вироблення повноти сценарію; обговорення назви фільму; внесення пропозицій за назвою фільму.

3-й етап. Перегляд фільму без звуку: опис окремих кадрів фільму (стоп-кадр); презентація окремої сцени з подальшим її обговоренням інтерпретацією; упередження змісту наступного епізоду; збір необхідних для опису сцени лексичних одиниць; написання діалогу/текста з фільму (групова

робота); складання питань до переглянутого відеофрагменту; розповідь змісту відеофрагменту в різних граматичних часах.

4-й етап. Перегляд фільму зі звуком: зазначити у запропонованому списку слова, які студенти «бачать» та «чують»; вставити в запропонований текст важливі пропущені слова; провести рольову гру за змістом відеофрагменту; скласти питання для засудження, дискусії за змістом фільму; виконати мовні граматичні вправи, що базуються на матеріалі відеофрагменту; відтворити текст відеофрагменту у груповій роботі; відтворити зміст фільму у груповій роботі.

5-й етап. Вправи після перегляду відео: розподілити пропозиції у логічній послідовності розвитку подій у фільмі; створити продукцію нового власного відеотексту; скласти вправи до зображення та до звукової доріжки; відповісти письмово чи усно на поставлені питання; провести роботу над текстом з пропущеними словами; створити свій відеофільм [Wehage, 1997, S. 526].

Дані види вправ дають можливість підвищити мотивацію до вивчення іноземних мов, значно поповнити словниковий запас здобувачів та урізноманітнити заняття. Перегляд відеофільмів є не тільки джерелом інформації, а також сприяє розвитку уваги та пам'яті студентів, і позитивно впливає на міцність засвоєння країнознавчого та мовного матеріалу. Крім того, такі вправи приємно змінюють заняття, додають до нього елементи справжнього життя, нехай навіть на екрані, але привчатимуть працювати з відеоматеріалами, а не просто тільки дивитися на екран.

Використання відео вправ дозволяє розвивати та підвищувати мовну активність студентів, підсилювати їх мотивацію. Не менш важливим є те, що викладач також пови-

нен працювати зі студентами, а не бути осторонь і займатися сторонніми справами. Він має контролювати весь навчальний процес. Адже відеозапис, порівняно з аудіозаписом, носить більш життєвий характер - ви не тільки чуєте, а й бачите тих, хто розмовляє, їх міміку і жести, а також отримувате інформацію про широкий контекст того, що відбувається – місце дії, вік учасників. Але всі ці фактори відволікають слухача від мови, і може захопитися розглядання картинки, замість зосередитися на аудіювання.

Тому студенти перед початком перегляду відеоматеріалів мають отримати чітко сформульоване завдання, на виконанні якого вони мають зосередитися. Автентичні відеоматеріали можна використовувати для вивчення різних культурних та соціокультурних явищ. На вищому етапі відеоматеріали можна використовувати для подальшого розвитку навичок аудіювання та говоріння, оскільки студенти дивляться фільми, які розраховані на годину і більше. Таким чином, відео вправи дуже різноманітні, і вони служать не тільки для того, щоб пробудити пізнавальний інтерес до предмета, але й підвищити якість засвоєння знань і створити стійку мотиваційну базу для вивчення іноземної мови.

У процесі вивчення іноземної мови дуже низька мотивація до оволодіння новою лексикою, оскільки німецькі слова доволі довгі і складні. Щоб підвищити мотивацію до вивчення нових слів, студентам необхідно рекомендувати декілька методів, які дозволяють легше і швидше оволодіти іноземною лексикою. По-перше, треба пояснити студентам, що задля ефективного запам'ятовування потрібно кожного дня приділяти хоча б трохи уваги повторенню та вивченню нових слів.

Найпростіший та, на нашу думку, найефективніший зі способів, – запам'ятовування та повторення протягом місяця. Ця методика включає в себе запам'ятовування спільнокореневих слів, які різняться лише за частиною мови та їх повторення. Роздивимось декілька таких лексичних одиниць на прикладі німецької мови:

1. *abhängen (von)* – залежати (дієслово);
die Abhängigkeit – залежність (іменник);
abhängig - залежний (прикметник).
2. *freuen* – радіти (дієслово);
sich freuen (über/auf/an/für) – радіти (рефлексивне дієслово);
die Freude – радість (іменник);
freudig/froh – веселий (прикметник).

Процес запам'ятовування ми пропонуємо зробити у стилі гри: необхідно підготувати картки зі словами та розмістити їх у різних місцях аудиторії. Студенти «шукають» ці картки та починають будувати речення з цією лексичною одиницею. Згодом можна ускладнити завдання та утворити речення з ключовими словами, які відрізняються за частинами мови, наприклад, картка зі словом *sich freuen/die Freude/froh*: *Ich freue mich an gutem Wetter. Die größte Freude ist das gute Wetter. Ich bin froh im Sommer durch ein Fenster zu schauen* [Лейтнер, 2019, с. 45].

Ознайомившись з переліком слів за цим принципом, виділяючи одні з найважливіших частин мови (або виключення, заміна літери тощо) та вивчивши їх, потрібно згодом повторити вивчену лексику за наступним графіком: на наступний день, на третій день, через тиждень, два тижні, місяць. За цим повинен слідкувати викладач. Перевіряти та нагадувати про повторення слів. Дотримуючись графіку цієї методики можна вивчити досить велику кількість спільнокореневих слів, які відрізняються за частинами мови.

В сучасному світі гаджети стали невід'ємною частиною нашого життя, молодь віком 18–24 роки проводить за гаджетами в середньому 8 годин на добу. Саме тому є дуже корисним використання деяких додатків задля мотивації навчання.

Один з таких додатків для вивчення слів є *Lexilize Flashcards* (який можна безкоштовно завантажити для операційної системи Андроїд). Ми пропонуємо використовувати цей додаток в процесі навчання та мотивувати студентів самим вносити туди нову лексику та перевіряти її вивчення (тієї лексики, яка була виокремлена, як необхідна до вивчення). Принцип роботи цього додатка доволі простий:

1. Потрібно обрати рідну мову, та ту, яку збираєтесь вивчати;
2. Вже на самому початку роботи Вам буде рекомендовано перелік слів, які будуть розгруповані по темам, наприклад: їжа та напої, професії, дім, зовнішність...

3. Далі викладач матиме змогу створювати категорії за своїми темами, які він хоче вивчати. Туди можна поступово додавати більше слів, які групі необхідно запам'ятати;

4. Процес вивчення нової лексики відбувається наступним чином:

- потрібно обрати бажану для вивчення тему;

- по чергово з'являються картки зі словами групами по 5 слів (з їхнім перекладом);

- після того, як відбулось ознайомлення із лексикою, далі йде перехід до «вивчення в форматі гри» за наступними видами: сортування, відгадування правильного перекладу зі списку вже переглянутих слів, згадування.

- цей процес буде відбуватись до того моменту, доки всі слова в темі не будуть вивчені таким чином, або поки викладач та група не вирішимо завершити цей процес.

Ще одна цікава функція цього додатку – це «нагадування», які можна зредагувати в налаштуваннях додатку, як та коли додаток буде нагадувати вже вивчені слова в темі. Нагадування буде самостійно з'являтися в обраний викладачем час задля того, щоб протягом користування гаджетом, навіть поза освітнього процесу, з'являлась вже вивчена лексика та завдяки візуальній пам'яті це сприяло процесу запам'ятовування. Перевірку цього завдання можна зробити наступним чином: продемонструвати екран з лексикою та в процесі гри в додатку «Створи пару». Студенти починають виконання завдання. При умові, якщо хтось робить неправильну відповідь, студенту показується правильний варіант та викладачем пропонується утворити речення з використанням цієї лексичної одиниці [Франк, 2019, с. 12].

Наступним (вже не новим, але ефективним) методом мотивації до вивчення нових слів є використання карток з побутовою лексикою. Потрібно розміщати ці картки в місцях вашого перебування на найбільш помітних місцях, де вони будуть траплятися на очі найчастіше, ці місця можна легко знайти, у кожного вони є індивідуальними. Таким чином завжди підтримується стимуляція зорової пам'яті. Задля ускладнення можна додати будь-яке речення на цю картку з прикладом вживання слова в тому чи іншому контексті, або вигадувати речення з цим словом та озвучувати його та таким чином задіяти одразу два види пам'яті: зоровий та слуховий.

Ця методика є ефективною, бо в ній задіяна, крім зорової, також слухова пам'ять. Протягом дня, коли студент займається своїми справами потрібно озвучувати все те, чим він зараз займається (дія, яка відбувається зараз, те, навіщо це робиться, що буде робитися, тощо...). Цей метод особливо допомагає виявити, яка лексика потрібна задля вираження тих дій та процесів, які робляться протягом дня. Виявлена нова лексика може вноситься на картки, які знаходяться в середовищі перебування та поступово запам'ятовуватись.

Практичне використання цього способу під час освітнього процесу можна запропонувати студентам як самостійну/творчу роботу, за виконанням якої можна слідкувати наприклад через застосунок у форматі фотозвіту на платформі Google-classroom чи якійсь соціальній мережі/месенджері (попередньо домовившись про це зі студентами). Перевірку слів можна провести здійснюючи опитування студентів на знання лексики (маючи список слів у фотозвітах).

Але у цієї методики є і недолік: це звикання. Поступово відбувається звикання до карток та слів, якими обвішане ваше середовище. Тому при використанні цього методу поступово виникає звикання та студент перестає їх взагалі помічати, вони стають наче «частиною інтер'єру». Щоб такого не відбувалося – потрібна завжди висока мотивація у процесі вивчення та постійне оновлення лексичного матеріалу.

Останнім способом, на який ми звернемо увагу, є читання в оригіналі. При використанні цього методу потрібно лише обрати цікавий текст згідно з рівнем знань. Зацікавленість в тексті та бажання дізнатися, про що йде мова, буде мотивувати вивчати та запам'ятовувати нові слова. Ця метода дещо пов'язана з методом філолога Іллі Франка. Його методика доволі проста, але з деякими нюансами: читати текст з лексично-граматичними коментарями. Він обирає один текст та розбиває його на невеликі абзаци. Після цього кожен абзац дублюється адаптивною версією в перекладі, пояснення деяких слів з транскрипціями [Франк, 2019]. Для студентів початкового рівня ми рекомендуємо використовувати легкі, короткі тексти, на кшталт анекдотів, як приведені в одній із книг цього автора [Франк, 2019, с. 8].

Ми пропонуємо також звернути увагу на програму 2 Books для платформ iPad, iPhone та Android. Реалізація цього методу вивчення іноземної мови відбувається завдяки читанню твору в оригіналі, якщо у студентів виникають складнощі з розумінням тексту – застосунк буде автоматично видавати переклад незрозумілих слів. Цей спосіб ми пропонуємо використовувати для студентів, які володіють мовами рівня А2–В1, тому що приблизно з цього рівня можна починати працювати з літературними творами.

Це завдання більш підходить для самостійної роботи студентів, перевірку якої можна реалізувати за допомогою звітів студентів щодо невідомих слів (наданням списку нової вивченої ними лексики).

Використання всіх наведених нами способів вивчення іншомовної лексики позбавить студентів від нудного зубріння, внесе момент творчості у рутинний процес і підвищить мотивацію.

Під час дослідження ми дійшли наступних висновків: на суттєве підвищення мотивації студентів у вивченні іноземної мови впливають використання неординарних ігор, залучення відео-сюжетів та застосування сучасних додатків, які мають на меті успішне засвоєння нової лексики. Всі ці методи в купі забезпечують високий рівень мотивації студентів на занятті з іноземної мови і сприяють її успішному засвоєнню. До перспектив розвитку даної проблематики належить аспект – підвищення мотивації студентів під час онлайн навчання.

Список використаної літератури

Арістова, Н.О. (2015). *Формування мотивації вивчення іноземної мови у студентів вищих навчальних закладів*. Київ: ТОВ «ГЛІФМЕДІА»

Бабич, А. (2017). Використання технології BYOD у процесі навчання в основній школі. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*, 5 (2), 1-4.

Базина, Н.В. (2015). *Социокультурные аспекты формирования аудиовизуальных умений в условиях изучения немецкого языка как второго иностранного*. (Дис. канд. пед. наук) Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва.

Барменкова, О.И. (1999). *Видеозанятия в системе обучения иностранной речи. Иностранные языки в школе*, 3, 20-25.

Беляева, О.Н. (2018). *Использование интерактивных технологий при коммуникативном обучении иностранному языку*. Відновлено з <http://festival.1september.ru/articles/590708/>

Гореликова, А.П. (1998). *Развитие коммуникативной культуры учащихся на уроках английского языка с использованием видеоматериалов*. Санкт-Петербург: Каро.

Дмитриев, Д.В. (Ред.). (2003). *Толковый словарь русского языка*. Москва: Астрель; Аст. Кларин, М.В. (1999). Паркхерст Хелен. В.В. Давыдов (Ред.), *Российская педагогическая энциклопедия* (Т. 2, с. 108-109). Москва: Большая Российская энциклопедия.

Лебедев, П.А. (1999). Петерсен Петер. В.В. Давыдов (Ред.), *Российская педагогическая энциклопедия* (Т. 2, с. 143-144). Москва: Большая Российская энциклопедия.

Лейтнер, С. (2019). *Метод интервальных повторений. Как научиться учиться*. Москва: Перо.

Маслоу, А. (2012). *Мотивация и личность*. Санкт-Петербург: Питер.

Міленіна, Г.С. (2009). Педагогічні ідеї С. Русової та М. Монтесорі в системі сучасної дошкільної освіти України. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2, 18-24

Пилюгина, Э.Г. (1999). Монтесорри Мария. В.В. Давыдов (Ред.), *Российская педагогическая энциклопедия* (т. 2, с. 590-592). Москва: Большая Российская энциклопедия.

Франк, И. (2018). *Метод чтения Ильи Франка: как это работает и какие книги лучше прочитать*. Відновлено з <https://grenka.ua/review-metod-chteniya-ili-franka-kak-eh-to-rabotaet-i-kakie-knigi-luchshe-prochitat#3>

Франк, И. (2019). *Немецкий шутя. 400 анекдотов для начального чтения*. Москва: Издательство ВНК.

Хекхаузен, Х. (2003). *Мотивация и деятельность*. Санкт-Петербург: Питер; Москва: Смысл.

Lay, T. (2009). Film und Video im Fremdsprachenunterricht. Eine empirisch quantitative Erhebung zur didaktisch-methodischen Implementierung filmspezifischer Arbeit im universitären Deutschstudium Taiwans. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, 14 (1), 107-153.

Wehage, F.-J. (1997). Einsatz von Videos im DaF – Unterricht aus US – amerikanischer Sicht. *Informationen Deutsch als Fremdsprache*, 24 (4), 523-529.

Wiecke, R.E. (2006). Stationenlernen. Was ist das eigentlich. *Fremdsprache Deutsch*, 35, 5-12.

ISSUES OF STUDENTS MOTIVATION IN FOREIGN LANGUAGE CLASSES

Olena Ye. Beresten, Alfred Nobel University (Ukraine)

beresten.e@duan.edu.ua

Karyna V. Yurchenko, Alfred Nobel University (Ukraine)

yurchenko.k@duan.edu.ua

Pavlo S. Savelyev, Alfred Nobel University (Ukraine)

savelyev.p@duan.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-16

Key words: *motivation, game, video, student, teacher, method, task, vocabulary.*

Motivation of students plays one of the most important roles in the effective study of a foreign language. If he is not motivated, the student is inattentive in class, does not do homework and may even distract others. Therefore, the key to successful learning a foreign language directly depends on the presence of certain motivation in students.

In the proposed study, the authors aimed to analyze the main methods of creating, maintaining or strengthening the motivation of students while learning a foreign language. To achieve this goal, we used methods of generalization, systematization and selection of facts and materials obtained in the process of processing domestic and foreign bibliographic sources. Before presenting methodological developments, researchers turned to domestic and foreign authors who have dedicated their work to this issue. During the bibliographic analysis it was found that the chosen topic was thoroughly studied by such authors as: N. Arestova, A. Maslow and H. Heckhausen. All researchers agree that motivation is a set of motives that significantly affect any human activity in general and the study of a foreign language in particular.

The authors offer the game as one of the most important methods to increase student motivation. We are currently considering a “station” game, which aims to create a product: an interview, a dialogue, a sketch or a role-playing game. Skills of teamwork, making extraordinary decisions are developed. The game “station” provides action-oriented, creative learning, which aims to reveal the personality. In the process of free labor, knowledge is formed that is of great importance for language practice. The form and method of execution the student chooses, which certainly increases the efficiency of the process.

According to the authors, the game provides internal differentiation, as some stations offer materials for “weak” and “strong” students, which is extremely important because the group often includes applicants with different levels of foreign language proficiency. The game is based on the principles of the lesson, focused on creating a project, because the result of the task is not the only right solution, but alternatives. Thus, the game “station” provides action-oriented, creative learning, which aims to create a product such as a collage or poster. The main thing is that the student at each station finds a new learning approach and, performing tasks, improves their knowledge on this topic. It should be noted that such a result can be reached if the proposed tasks are of interest to the student, stimulate active work with materials and find a common solution to the problem.

In addition, the method of using video stories in the classroom is considered as the main means of increasing student motivation. It is noted that the most important advantage of using video materials in education is the development of various types of mental activity, especially attention and memory. While watching videos in the audience there is an atmosphere of joint cognitive activity. These types of exercises provide an opportunity to increase motivation to learn foreign languages, significantly replenish the vocabulary of applicants and diversify classes. Watching videos is not only a source of information, but also contributes to the development of attention and memory of students, and has a positive effect on the strength of the assimilation of local lore and language material. In addition, such exercises pleasantly change the lesson, add to it elements of real life, even on the screen, but will teach you to work with videos, and not just look at the screen.

It is concluded that video exercises are very diverse and serve not only to arouse cognitive interest in the subject, but also to improve the quality of knowledge acquisition and create a stable motivational base for learning a foreign language.

During the study, the authors came to the following conclusions: a significant increase in student motivation to learn a foreign language is influenced by the use of unusual games, video and the use of modern applications aimed at successfully learning new vocabulary, such as Lexilize flashcards, 2 Books. All these methods together provide a high level of motivation for students in a foreign language class and contribute to its successful learning.

References

- Aristova, N.O. (2015). *Formuvannia motyvatsii vyvchennia inozemnoi movy u studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv* [Formation of Motivation to Learn a Foreign Language in Students of Higher Educational Institutions]. Kyiv, TOV "GLIFMEDIA" Publ., 240 p.
- Babich, A. (2017). *Vykorystannia tekhnologii BYOD u protsesi navchannya v osnovniy shkoly* [Using BYOD Technology in the Process of Learning in Primary School]. Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology, vol. 5, issue 2, pp. 1-4.
- Barmenkova, O.Y. (1999). *Vydeozaniatya v systeme obuchenya ynostrannoï rechy* [Video Lessons in the System of Teaching Foreign Speech]. *Inostrannye yazyki v shkole* [Foreign Languages at School], vol. 3, pp. 20-25.
- Bazina, N.V. (2015). *Sotsiokulturnyye aspekty formirovaniya audiovizualnykh umeniy v usloviyakh izucheniya nemetskogo yazyka kak vtorogo inostrannogo*. Diss. dokt. ped. nauk [Sociocultural Aspects of Audiovisual Skills Formation in the Context of Learning German as a Second Foreign Language. Dr. ped. sci. diss.]. Moscow, 325 p.
- Belyayeva, O.N. (2018). *Ispolzovaniye interaktivnykh tekhnologiy pri kommunikativnom obuchenii inostrannomu yazyku* [Use of Interactive Technologies in Communicative Teaching of a Foreign Language]. Available at: <http://festival.1september.ru/articles/590708/> (Accessed 23 March 2022).
- Dmitriyev, D.V. (ed.). (2003). *Tolkovyy slovar russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of Russian]. Moscow, Astrel; Ast Publ., 1582 p.
- Frank, I. (2018). *Metod chteniya Il'i Franka: kak eto rabotaet i kakie knigi luchshe prochitat* [Ilya Frank's Reading method: How it works and which books are better to read]. Available at : <https://grenka.ua/review-metod-chteniya-ili-franka-kak-eto-rabotaet-i-kakie-knigi-luchshe-prochitat#3> (Accessed 23 March 2022).
- Frank, I. (2019). *Nemetskiy shutya. 400 anekdotov dlya nachalnogo chteniya*. [German Joke. 400 Anecdotes for Initial Reading]. Moscow VNK Publ., 336 p.
- Gorelikova A.P. (1998). *Razvitiye kommunikativnoy kultury uchashchikhsya na urokakh angliyskogo yazyka s ispolzovaniyem videomaterialov* [Development of Students Communicative Culture in English Lessons Using Video Materials]. Saint Petersburg, Karo Publ., 256 p.
- Heckhausen, H. (2003). *Motivatsiya i deyatelnost* [Motivation and Activity]. Saint Petersburg, Moscow, Smysl Publ., 860 p.
- Klarin, M.V. (1999). *Parkhurst Helen* [Parkhurst Helen]. V.V. Davydov (ed.), *Rossiyskaya pedagogicheskaya entsiklopediya* [Russian Pedagogical Encyclopedia], Moscow, Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopediya Publ., vol. 2, pp. 108-109.
- Lay, T. (2009). *Film und Video im Fremdsprachenunterricht. Eine empirisch quantitative Erhebung zur didaktisch methodischen Implementierung filmspezifischer Arbeit im universitären Deutschstudium Taiwans* [Film and Video in Foreign Language Teaching. An Empirically Quantitative Survey on Didactic Methodology Implementation of Film-Specific Work in Taiwan Academic German Studies]. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* [Journal of Intercultural Foreign Language Teaching], vol. 14, issue 1, pp. 107-153
- Lebedev, P.A. (1999). *Petersen Peter* [Petersen Peter]. V.V. Davydov (ed.), *Rossiyskaya pedagogicheskaya entsiklopediya* [Russian Pedagogical Encyclopedia], Moscow, Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopediya Publ., vol. 2, pp. 143-144.
- Leytner, S. (2017). *Metod intervalnykh povtoreniy. Kak nauchitsya uchitsya* [The Method of Interval Repetitions. Learning How to Learn], Moscow, Pero Publ., 106 p.
- Maslow, A. (2012). *Motivatsyya i lichnost* [Motivation and personality]. Saint Petersburg, Piter Publ., 352 p.
- Milenina, H.S. (2009). *Pedahohichni idei S. Rusovoi ta M. Montessori v systemi suchasnoi doshkilnoi osvity Ukrainy* [S. Rusova's and M. Montessori's Pedagogical Ideas in the System of Modern Preschool Education in Ukraine. Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii* [Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies], vol. 2, pp. 18-24.

Pilugina, E.G. (1999). *Montessori Mariya* [Montessori Maria]. V.V. Davydov (ed.), *Rossiyskaya pedagogicheskaya entsiklopediya* [Russian Pedagogical Encyclopedia], Moscow, Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopedia Publ., vol. 2, pp. 590-591.

Wehage, F.-J. (1997). *Einsatz von Videos im DaF – Unterricht aus US – amerikanischer Sicht* [Use of Videos in DaF Lessons – American View]. *Informationen Deutsch als Fremdsprache* [Info DaF], vol. 24, issue 4, pp. 523-529.

Wiecke, R.E. (2006). Stationenlernen. Was ist das eigentlich [Station Training. What exactly is this]. *Fremdsprache Deutsch* [German as a Foreign Language], vol. 35, pp. 5-12.

Одержано 9.02.2022.

УДК 811.161.2

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-17

З.Й. КУНЬЧ

*кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач катедри української мови
Національного університету «Львівська політехніка»*

НАЙВАЖЛИВІШІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ТЕРМІННОЇ ЛЕКСИКИ ЗІ СТУДЕНТАМИ ІНЖЕНЕРНО-ТЕХНІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

У роботі окреслено найактуальніші аспекти вивчення термінної лексики під час роботи зі студентами інженерно-технічних спеціальностей. Застосовано низку загальнонаукових *методів* дослідження: аналіз, класифікація, систематизація, інтерпретація. Акцентовано увагу на п'ятьох проблемних питаннях, які є особливо важливими за нинішніх умов глобалізації суспільства та інтернаціоналізації освітнього процесу. По-перше, з'ясування основних понять термінознавства (термін, термінологія, терміносистема) та специфіки терміна як особливої мовної одиниці, що характеризується системністю, застандартизованістю, однозначністю тощо. По-друге, визначення співвідношення національного й запозиченого в термінології. Ця проблема не втрачає своєї гостроти, позаяк на нинішньому етапі українські терміносистеми зазнають інтенсивних чужомовних впливів, зокрема насичення англомовними елементами. По-третє, вивчення досвіду термінотворчої роботи в історичному й порівняльному контексті, що дає змогу сучасним ученим залучати до термінологічних систем напрацювання попередніх періодів та найпридатніші взірці термінотворення інших мов. По-четверте, дослідження функційних характеристик термінної лексики, зокрема процесів термінологізації і детермінологізації, адже в умовах інтелектуалізації сучасного суспільства інтенсивно відбувається міграція лексики з галузевих терміносистем до загальнолітературної мови й у зворотному напрямі. По-п'яте, аналізування культуромовних проблем науково-технічного мовлення, оскільки в термінології та загалом у науковому стилі літературної української мови трапляються численні відхилення від нормативності. Акцентовано, що всі ці аспекти нерозривно взаємопов'язані, а вивчення термінної лексики потребує комплексного підходу і системної роботи зі студентами. Перспективи подальших досліджень визначено в деталізації цих п'яти основних аспектів у контексті окремих термінологічних систем.

Ключові слова: українська мова, термінна лексика, терміносистема, термінологізація, детермінологізація, запозичення, культура мови.

В умовах глобалізації та активної науково-технічної співпраці фахівців різних країн особливої актуальності набуває проблема забезпечення гармонійного та повноцінного розвитку української науково-технічної термінології. Тому в процесі підготовки майбутнього інженера визначальну роль відіграє засвоєння фахової термінології і постає перед викладачем наріжною проблемою. Питання вивчення термінної лексики порушують не лише на заняттях зі спеціальних дисциплін, а й під час опанування курсу «Українська мова (за професійним спрямуванням)».

Різні аспекти питання вивчення термінної лексики були предметом наукових досліджень багатьох мовознавців. Концептуальні підходи до аналізу української науково-технічної термінології було запропоновано в праці «Українське термінознавство», де, зокрема, констатовано, що «термінологія формується під впливом тих закономірних еволюційних змін, яких зазнає мова у ході свого поступу» [Панько, Кочан, Мацюк, 1994, с. 7]. Сучасні дослідники наголошують, що «термінологія є основоположною для більшості видів людської діяльності» [Becker, 2021, с. 659]. Тому в численних сучасних на-

укових дослідженнях порушено тематику, що стосується основних напрямів розвитку та систематизації галузевих терміносистем.

Значну увагу термінознавці приділяють вивченню питання співвідношення національного й запозиченого в термінології. Окремі аспекти цієї проблеми досліджено в праці І. Кочан [Кочан, 2013], низку актуальних і вкрай складних проблем нинішньої української мовної практики, пов'язаних із становленням терміносистем в сучасному глобалізованому світі та з порушенням закону рівноваги чужих і питомих слів, порушено в монографії «Термінологічна актуалізація української мовної дійсності» [Фаріон, Куньч, Василишин, Микитюк, Ментинська, 2020].

Глобалізація накладає свій відбиток на розвиток терміносистем, позаяк виникає додаткова проблема перекладу термінів, особливо якщо ці терміни мають певну національну специфіку [Keen, 2022], особливо це стосується юридичної сфери [Prieto Ramos, Cerutti, 2021, с. 155–179]. Фахівці, зокрема, звертають увагу, що «кожна країна або автономна область створює власну правову систему, і це має далекосяжні наслідки для перекладу юридичних текстів, а також для порівняльного правознавства і міжнародного та європейського права» [Steurs, Tryczuńska, 2021, с. 219]. Наукові дослідження засвідчують, що проблеми перекладу термінової лексики стосуються не лише правової галузі, а й багатьох інших сфер, приміром, близько 25 % бухгалтерських термінів у перекладах професійної літератури з іспанської мови на англійську відступають від міжнародних стандартів [González, 2022, с. 65]

У праці М. Комової та І. Кочан ґрунтовно проаналізовано здобутки українського термінознавства в різних аспектах (організаційному, науковому, навчальному, лексикографічному) та особливо акцентовано, що сучасні висококваліфіковані спеціалісти мають «грамотно застосовувати термінолексику в усіх сферах професійної діяльності» [Комова, Кочан, 2020, с. 8]. Саме тому, на нашу думку, проблема комплексного вивчення проблем термінознавства в навчальному процесі закладів вищої освіти є гостро запотребованою і вимагає теоретичного підґрунтя для її опрацювання.

Мета цієї роботи – окреслити найважливіші аспекти вивчення термінової лексики під час роботи зі студентами інженерно-технічних спеціальностей. Для реалізації поставленої мети буде вирішено низку конкретних завдань: а) виокремити найактуальніші в нинішніх умовах питання термінознавства та згрупувати їх у певні напрями вивчення; б) описати типові проблеми, пов'язані в розумінням кожного аспекту; в) виявити новітні завдання дослідження термінової лексики та запропонувати оригінальні підходи до їх аналізу.

Для реалізації цих завдань буде застосовано низку загальнонаукових методів дослідження: аналіз, класифікація, систематизація, інтерпретація. Описовий аналіз дає змогу охарактеризувати різні аспекти вивчення термінової лексики, із застосуванням порівняльно-історичної методики виявляємо різні підходи до аналізу порушуваних проблем, а методи систематизації та класифікації надають можливість згрупувати проблемні питання вивчення термінової лексики й виокремити п'ять основних аспектів їх пізнання.

Перший аспект вивчення термінової лексики стосується розуміння основних понять термінознавства (термін, термінологія, терміносистема) та специфіки терміна як особливої мовної одиниці. Констатуємо, що термін не просто служить назвою певного наукового поняття, але й визначає його та вказує на його місце в науковій системі. Термін підпорядковується деяким особливим вимогам, серед яких виокремлюємо такі: а) «термінові притаманна властивість дефінітивності» [Д'яков, Кияк, Куделько, 2000, с. 12]; б) «термін повинен бути систематичним» [Д'яков, Кияк, Куделько, 2000, с. 12]; в) явища синонімії, антонімії та полісемії мають у термінології свою специфіку порівняно із загальнолітературною мовою. Отож студентам важливо збагнути, що за своїми структурно-граматичними характеристиками термін має орієнтувати, в чому полягає основна суть означуваного ним поняття та яке місце в системі інших понять конкретної галузі науки воно посідає. При цьому вирішальне значення має кодифікація термінів – систематизація терміноодиниць у словниках, довідниках, що орієнтує мовців на правильне їх використання. Майбутні інженери й науковці мають усвідомлювати, що термінологія вимагає системної роботи, адекватного розуміння внутрішніх зв'язків, визначення закономірностей термінотворчих процесів.

В умовах розвитку міждисциплінарних досліджень загострюється проблема накладання терміносистем. Дослідники зазначають, що фахівці окремих галузей, послуговую-

чись вузькоспеціальною термінологією, зазначають «міждисциплінарних непорозумінь» через неузгодженість у використанні термінів [Ainslie, Halvorsen, Robinson, 2022, с. 179]. Тому великого значення набуває питання стандартизації термінології – вироблення термінів-еталонів, термінів-взірців з метою внормування термінології. Стандартизація в нинішній ситуації може стосуватися не лише національних терміносистем (наявність національних стандартів на терміни та визначення, термінологічних тлумачних словників), а й у глобальному вимірі (формування міжнародних стандартів, перекладних двомовних і багатомовних термінологічних словників). Вміння послуговуватися такого роду літературою – одна з найважливіших компетентностей майбутнього фахівця, позаяк стандартизована термінологія є обов'язковою для використання в наукових, офіційно-ділових, виробничо-професійних текстах.

Проблеми полісемії, омонімії, синонімії та інших лексико-семантичних процесів у термінології завжди перебували в центрі уваги термінознавців. Варто звертати увагу студентів на результати термінознавчих досліджень тих учених, які спеціалізуються на вивченні конкретних галузевих терміносистем. Важливо акцентувати на новітніх підходах до характеристики явища синонімії в термінології, позаяк у них констатовано, що почасти поява термінів-синонімів є результатом наявності певних семантичних нюансів наукових понять, призводячи до різного вибору термінів [Keinänen, 2021, с. 547].

Другий важливий аспект вивчення термінної лексики пов'язаний з визначенням співвідношення національного й запозиченого в термінології. Сучасні термінознавчі дослідження вказують на дві опозиційні тенденції в термінотворенні: з одного боку, використання в ролі терміна готової запозички з іншої мови та, з другого боку, прагнення зберегти автентичність терміносистеми через використання власномовних ресурсів. Проблему балансу між цими тенденціями особливо гостро помічаємо в нинішніх умовах, коли «відбувається суттєвий англomовний тиск на українську термінологію і, крім того, залишається неподоланою тенденція до калькування термінів за взірцем російської мови» [Куньч, Наконечна, Микитюк, Булик-Верхола, Теглівець, 2018, с. 39].

Безперечно, українська мова, як і будь-яка сучасна мова, залучає до свого складу значний відсоток слів іншомовного походження, а також слів, що утворилися з використанням запозичених словотвірних елементів уже на українському ґрунті. Велика кількість таких запозичок утвердилася в нашій мові, так що сучасний науковець почасти не відчуває їхньої чужинності. Приміром, лексеми *борошно*, *цифра*, *школа*, *кава* тощо з'явилися в українській мові за різних обставин з різних джерел, а їхнє повсякденне вживання посприяло тому, що ці слова повноцінно функціують у нашій мові в усіх її стилях, змінюються за її законами, творять похідні, набувають нових і нових значень. Зважаючи на історичні обставини мовного буття і на тісні взаємини народів, терміносистеми ввібрали до свого складу також значну кількість іншомовних слів, «чужинність» яких ми добре відчуваємо. Особливо багато таких запозичок вживано в наукових, публіцистичних, офіційно-ділових текстах. Запозичена лексика – це невід'ємна частина українського словника. Адже надмірний мовний пуризм може призводити до збіднення лексичного складу, порушення певних системних тенденцій, властивих термінології конкретної галузі. Потужним джерелом термінотворення є терміноелементи греко-латинського походження, позаяк вони відповідають вимогам точності, короткості й однозначності терміна [Кочан, 2013, с. 13]. Саме цим можна пояснити той факт, що інтернаціоналізація термінологічних систем – це один із природних і вагомих шляхів їхнього гармонійного розвитку. З іншого боку, наявність питомих відповідників до запозичених термінів засвідчує багатство і самобутність української наукової мови. Тому сьогодні вкрай актуальною є традиція якнайактивніше залучати до терміносистем власномовні ресурси.

Цілком слушною і важливою вважаємо думку з цього приводу визначного українського мовознавця Юрія Шереха (Шевельова), який зазначав: «У випадках однозначності свого слова і чужого загалом перевагу мусить мати своє слово, наприклад, у таких конкуренційних парах, як *відсоток* – *процент*, *поступ* – *прогрес*, *пішохід* – *тротуар*... Але чуже слово може лишитися як другорядний синонім, збагачуючи цим словник. Згодом воно може набрати особливого значення, вужчого або ширшого, і тоді воно стане особливо корисне» [Шерех, 1951, с. 45]. Отож рекомендуємо студентам віддавати перевагу в професійному спілкуванні

уживанню українських синонімів до запозичених слів *аргумент* (доказ, підстава), *економія* (ощадність, ощадливість), *експеримент* (дослід), *пріоритет* (перевага, першість), *рецепція* (сприйняття), *лаконічний* (стислий, небагатослівний), *лімітувати* (обмежувати, накладати обмеження), *апелювати* (звертатися), *домінувати* (переважати) і т. ін. Це особливо важливо, оскільки в нинішньому високотехнологічному суспільстві вузькоспеціальна термінологія виходить за межі свого професійного середовища й активно побутує в пресі, у радіо- й телепередачах, у публічних виступах учених, політиків, журналістів і має бути легкою для сприймання.

Новітньою проблемою сучасного термінознавства вважаємо інтенсивне залучення численних англійзмів у науково-технічне мовлення українців. Окремі науковці не переобтяжують себе пошуками адекватного українського слова для номінування наукового поняття, а механічно переносять іноземну лексему в нашу мову. Приміром, у соціальних мережах *постять*, *лайкають*, на підприємствах проводять *мітинги*, *стендапи*, організують *стартапи*, подають *аплікації*, встановлюють *дедлайни* тощо. Як справедливо зазначає мовознавець І. Фаріон: «англійські запозичення прорвали греблю нашої мови не так з огляду на процеси глобалізації, чи інтернаціоналізації світу, як через невіднайдення сили у самій собі – себто мові» [Фаріон, 2009, с. 163].

Зазначимо, що вплив англійської мови на терміносистеми інших сучасних розвинених мов є не менш відчутним. Проте свідомі національні спільноти проводять спеціальні системні заходи з метою збереження самобутності термінології. Такі заходи, до прикладу, передбачено у французькій мові задля пошуку еквівалентів для потенційних англійських запозичень, що докладно описано в статті Г. Жомбок, де, зокрема, відзначено роль спеціальних термінологічних комісій у наданні рекомендацій щодо заміни англійських виразів французькими відповідниками [Zsombok, 2021, с. 270–293].

Припускаємо, що «мода» на англійські запозички в українському науковому дискурсі поступово відійде. Але сьогодні англійський наступ заповнив не лише науковий стиль української мови, а й академічне красномовство, та й розмовну сферу саме через психологічну слабкість носіїв української мови та відсутність системної державної мовної політики. Важливо, щоб це усвідомлювало молоде покоління українських науковців та інженерів-практиків.

Третій важливий аспект вивчення терміної лексики – порівняльно-історичний. У праці «Українське термінознавство» слушно наголошено, що «творення національної термінології відбувається в одному руслі з розвитком народної освіти, що враховує скарби національної традиції й контакти з близько- й дистантно-спорідненими народами» [Панько, Кочан, Мацюк, 1994, с. 8]. Дослідження історії становлення галузевих терміносистем має стійку традицію в українському термінознавстві. Ґрунтовно опрацьовано розвиток хімічної, риторичної, ракетно-космічної, електроенергетичної, фармацевтичної, сільськогосподарської, видавничої, архітектурної, комп'ютерної, правничої та інших терміносистем. Важливо акцентувати майбутнім фахівцям, що «науковий підхід до творення й систематизації термінів» зафіксовано вже в період Київської Русі [Куньч, Фаріон, Васишин, Литвин, Ментинська, 2019, с. 16]. Наукові дослідження також констатують, що початок ХХ ст., тобто період утвердження української науково-технічної термінології, продемонстрував яскраві взірці використання власномовних ресурсів для поповнення українських термінофондів [Булик-Верхола, Наконечна, Теглівець, 2014, с. 14–21]. Вивчення досвіду термінотворчої роботи у 20–30-х рр. ХХ ст. становить значну актуальність, адже дає змогу вдосконалювати сучасні підходи до термінотворення. Студенти мають розуміти наукові засади конструювання українських варіантів термінів на позначення нових понять, використовуючи напрацювання попередніх періодів, зокрема й терміни, заборонені в 30-х роках минулого сторіччя. Саме усвідомлена потреба широко застосовувати питомі лексеми в ролі термінів є передумовою того, що чимало сучасних терміноодиниць із різних галузей знань мають синонімні пари – запозичене і власне українське слово. Гадаємо, вслід за І. Кочан, що «внутрішні ресурси мови дають усі підстави для впровадження національних паралелей, які з часом посядуть провідне місце у національних терміносистемах» [Кочан, 2004, с. 491].

Порівняльна характеристика окремих галузевих термінологій різних мов, своєю чергою, надає підстави для вдосконалення термінотворчості. Цікавий матеріал для аналізу

медичної термінології, приміром, виявляємо в статті «The problem of euphemisms in the medical terminology of the English and Tatar languages» [Khisamova, Abdullina, 2022, с. 14–23]. Його, як і дослідження терміносистем інших наук, безперечно, варто використовувати в навчальному процесі під час вивчення термінної лексики конкретної галузі знань.

Четвертий важливий аспект вивчення термінної лексики – функційний. Його дослідження спрямоване на процеси термінологізації і детермінологізації. Адже в умовах інтелектуалізації сучасного суспільства постійно відбувається міграція лексики із галузевих терміносистем до загальнолітературної мови та у зворотному напрямі, тобто відбувається своєрідна лексична інтеграція функціональних стилів української літературної мови. Ведучи мову про вплив ситуації спілкування на семантико-стилістичні особливості термінної лексики, сучасні науковці вводять поняття «девіантного функціонування» в термінології [Condamines, 2021, с. 358]. У публіцистичних та художніх текстах систематично з'являються наукові терміни, які зазнають детермінологізації. Під детермінологізацією ми розуміємо, вслід за Г. Наконечною, «втрату терміном своїх дефінітивних і системних характеристик і перехід до загальноновживаної лексики» [Наконечна, 2018, с. 19]. При цьому відбувається уподібнення терміна до загальноновживаного слова внаслідок використання його поза межами спеціального тексту, а також розвиток нових значень детермінологізма на основі метафоричного переосмислення. Констатуємо, що термін поза межами наукового стилю може а) повністю зберігати своє пряме значення, набуваючи лише емоційного забарвлення в новому для себе контексті та в поєднанні з лексемами інших тематичних полів; б) поширювати свою семантику, набувати нових значеннєвих відтінків; в) перетворюватись у троп. Відповідно детермінологізми класифікують за ступенем втрати лексемою ознак терміна на три рівні – функційні, лексико-семантичні та семантико-стилістичні. «На кожному з цих рівнів науковий термін зазнає специфічних модифікацій свого семантичного поля і своєрідно впливає на почуття людини» [Фаріон, Куньч, Васишин, Микитюк, Ментинська, 2020, с. 65]. Уміле використання детермінологізації у функції тропів і стилістичних фігур сприяє подальшому збагаченню палітри мовно-зображальних засобів літературної української мови та засвідчує високий інтелектуальний рівень мовців. Цікаво зазначити, що задля створення художньої образності автори можуть в одному контексті поєднувати детермінологізми різних галузей знань, «які поширюють свою семантику відповідно до контексту, в якому їх використано» [Куньч, 2021, с. 48]. Це черговий раз засвідчує важливість залучення міждисциплінарного підходу під час вивчення термінної лексики зі студентами інженерно-технічних спеціальностей.

П'ятий важливий аспект вивчення термінної лексики культуромовний. Відомо, що однією з найважливіших проблем термінознавства залишається проблема фонетичної та орфографічної адаптації запозичених термінологічних одиниць. Це питання стосується багатьох сучасних європейських мов, зокрема й англійської [Lazer-Pankiv, Pysmenna, 2021]. Її наявність в українській мові зумовлена передовсім екстралінгвальними чинниками. Студенти мають навчитися використовувати різного роду довідкову літературу від лексикографічних джерел до спеціальних посібників з культури мовлення з метою виявлення й усунення інтерференційних явищ та дотримання чистоти фахового мовлення.

Комп'ютеризація та застосування сучасних інформаційних технологій у професійній діяльності накладає свій відбиток на функціонування термінної лексики. Фахівці-термінознавці, виявляючи закономірності формування терміносистем, виробляють конкретні стратегії, спрямовані на усунення з термінології невдалих термінів – чи то без потреби запозичених, чи то утворених із порушенням норм української літературної мови. Цікавими є огляду на це видаються напрацювання щодо спеціальних електронних систем, які сприяють утвердженню нормативних термінів. Приміром, цікавою і практичною видається концепція електронного сервісу, який виявляє порушення нормативності під час творення та використання термінологічних одиниць зі сфери електроенергетики та надає рекомендації щодо правильного використання термінів [Kunch, Kharchuk, Syerov, Fedushko, 2017, с. 83–86].

Вивчення термінної лексики під час підготовки майбутніх інженерів передбачає копітку роботу під керівництвом ерудованого викладача-філолога. Саме він володіє всією повнотою інформації щодо означеної проблематики, оскільки всі ці аспекти аналізу термінознавчих досліджень нерозривно взаємопов'язані і мають певні напрацювання і в

українському, і в зарубіжному науковому дискурсі. Отож вивчення терміної лексики на заняттях з «Української мови (за професійним спрямуванням)» потребує значного залучення сучасної наукової літератури, глибокого осмислення різних підходів та вимагає комплексного підходу і системної роботи зі студентами.

Отже, на основі детального аналізу різних концепцій аналізу термінології з урахуванням новітніх проблем та оригінальних підходів до їхнього вирішення виокремлюємо п'ять основних аспектів вивчення терміної лексики, які становлять особливу актуальність за нинішніх умов глобалізації суспільства та інтернаціоналізації освітнього процесу:

- 1) з'ясування основних понять термінознавства (термін, термінологія, терміносистема) та специфіки терміна як особливої мовної одиниці, яка характеризується застандартизованістю, системністю, однозначністю тощо;
- 2) визначення співвідношення національного й запозиченого в термінології;
- 3) вивчення досвіду термінотворчої роботи в історичному й порівняльному контексті;
- 4) дослідження функційних характеристик терміної лексики, зокрема процесів термінологізації і детермінологізації;
- 5) аналізування культуромовних проблем науково-технічного мовлення.

Акцентовано, що всі ці аспекти нерозривно взаємопов'язані, а вивчення терміної лексики потребує комплексного підходу і системної роботи зі студентами. Мовна компетентність майбутніх науковців та інженерів передбачає високу культуру мовлення, висококваліфіковане володіння терміною лексикою у зв'язку з потребою точного й нормативного фахового спілкування на всіх рівнях професійної діяльності, вміння з високою відповідальністю та на основі ґрунтовного оволодіння всіма аспектами аналізу термінології формувати нові терміноодиниці та ефективно впроваджувати їх у всіх галузях науково-технічного розвитку.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в детальному вивченні цих п'яти основних аспектів у контексті окремих термінологічних систем.

Список використаної літератури

- Булик-Верхола, С.З., Наконечна, Г.В., Теглівець, Ю.В. (2014). *Основи термінознавства*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Д'яков, А.С., Кияк, Т.Р., Куделько, З.Б. (2000). *Основи термінотворення: Семантичні та соціолінгвістичні аспекти*. Київ: Academia.
- Комова, М.В. Кочан, І.М. (2020). *Наукові дослідження з українського термінознавства*. Львів: Тріада плюс.
- Кочан, І. (2004). *Динаміка і кодифікація термінів з міжнародними компонентами в сучасній українській мові*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка.
- Кочан, І. (2013). *Українська наукова лексика: міжнародні компоненти в термінології*. Київ: Знання.
- Куньч, З.Й. (2021). Співіснування детермінологізмів різних тематичних груп в художньому дискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 32 (71) / 1 (1), 44-49. DOI: 10.32838/2710-4656/2021.1-1/08.
- Куньч, З.Й., Наконечна, Г.В., Микитюк, О.Р., Булик-Верхола, С.З, Теглівець, Ю.В. (2018). *Теорія терміна: конкретизація лексико-семантичних парадигм*. Львів: Галицька Видавнича Спілка.
- Куньч, З.Й., Фаріон, І.Д., Васишин, І.П., Литвин, О.Г., Ментинська, І.Б. (2019). *Український науковий термін: діахронний контекст*. Львів: Галицька Видавнича Спілка.
- Наконечна, Г.В. (2018). Термінологізація і детермінологізація: ступінь опрацювання й вектори розвитку. З.Й. Куньч (Ред.), *Теорія терміна: конкретизація лексико-семантичних парадигм* (с. 11-37). Львів: Галицька Видавнича Спілка.
- Панько, Т.І., Кочан, І.М., Мацюк, Г.П. (1994). *Українське термінознавство*. Львів: Світ.
- Фаріон, І. (2009). *Мовна норма: знищення, пошук, віднова* (Науково-навчальне видання). Івано-Франківськ: Місто НВ.
- Фаріон, І.Д., Куньч, З.Й., Васишин, І.П., Микитюк, О.Р., Ментинська, І.Б. (2020). *Термінологічна актуалізація української мовної дійсності*. Львів: Галицька Видавнича Спілка.

Шерех, Ю. (1951). *Нарис сучасної української літературної мови*. Мюнхен: Молоде життя.

Ainslie, M.A., Halvorsen, M.B., Robinson, S.P. (2022). A Terminology Standard for Underwater Acoustics and the Benefits of International Standardization. *IEEE Journal of Oceanic Engineering*, 47 (1), 179-200. DOI: 10.1109/JOE.2021.3085947.

Becker, B.A. (2021). The Roles of Computing Terminology in Non-Computing Disciplines. *Proceedings of the 26th ACM Conference on Innovation and Technology in Computer Science Education*, 2 (June), 659. DOI: 10.1145/3456565.3460073.

Condamines, A. (2021). How can one explain “deviant” linguistic functioning in terminology. *Terminology*, 27 (2), 358-379.

González, M.G. (2022). Variation in Spanish accounting terminology Implications for translators. *Terminology*, 28 (1), 65-102.

Keen, I. (2022). The Evolution of Australian Kin Terminologies Models, Conditions, and Consequences. *Current Anthropology*, 63 (1), 31-67.

Khisamova, V., Abdullina, L. (2022). The Problem of Euphemisms in the Medical Terminology of the English and Tatar Languages. *Journal of Educational and Social Research*, 12 (1), 14-23. DOI: 10.36941/jesr-2022-0003.

Keinänen, S. (2021). A metalinguistic analysis of the terminology of evidential categories: Experiential, conjecture or deduced? *Folia Linguistica*, 55 (2), 547-587. DOI: 10.1515/flin-2021-2030.

Kunch, Z., Kharchuk, L., Syerov, Y., Fedushko, S. (2017). Development of concept of terminological online assistant for electric power engineering specialists. *Proceedings of the XIth International Scientific and Technical Conference «Computer Sciences and Information Technologies» (CSIT-2017)*. Lviv, pp. 83-86. DOI: 10.1109/STC-CSIT.2017.8098742.

Lazer-Pankiv, O., Pysmenna, I. (2021). Peculiarities of Phonetic and Orthographic Adaptation of Latin Terms in English Clinical Terminology: On the Issue of Latin Terminological Competence Formation of Foreign Medical Students. *Sustainable Multilingualism*, 19 (1), 173-202. DOI: 10.2478/cm-2021-0018.

Prieto Ramos, F., Cerutti, G. (2021). Terminology as a source of difficulty in translating international legal discourses: An empirical cross-genre study. *International Journal of Legal Discourse*, 6 (2), 155-179. DOI: 10.1515/ijld-2021-2052.

Steurs, F., Tryczyńska, K. (2021). European labour law and its challenges in multilingual terminology and translation: A case study. *Sendebär*, 32, 219-237. DOI: 10.30827/sendebär.v32.16953.

Zsombok, G. (2020). Prescribing French: A corpus-linguistic approach to official terminology in French newspapers. *Journal of French Language Studies*, 31 (3), 270-293. DOI: 10.1017/S0959269520000204.

THE MOST IMPORTANT ASPECTS OF STUDYING TERM VOCABULARY WITH STUDENTS OF ENGINEERING AND TECHNICAL SPECIALTIES

Zoriana Y. Kunch, Lviv Polytechnic National University (Ukraine)

e-mail: zorjana.kunch@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-17

Key words: *Ukrainian language, terminological vocabulary, terminological system, terminologization, determinologization, borrowing, language culture.*

The paper outlines the most relevant aspects of the study of term vocabulary while working with students of engineering and technical specialties. A number of general scientific research *methods* were used: analysis, classification, systematization, interpretation. This made it possible to solve a number of specific tasks: a) to identify the most relevant issues in the current context of terminology and group them into certain areas of study; b) describe typical problems related to the understanding of each aspect; c) identify the latest challenges in the study of term vocabulary and propose original approaches to their

analysis. Emphasis is placed on five problematic issues that are especially important in the current context of globalization of society and internationalization of the educational process. Firstly, clarification of the basic concepts of terminology (term, terminology, terminological system) and the specifics of the term as a special language unit, characterized by standardized, unambiguous, systematic, and so on. Secondly, determining the ratio of national and borrowed in terminology. This problem is still acute, as at the present stage Ukrainian terminological systems are under intense foreign influence, including the saturation of English-language elements. Thirdly, the study of the experience of terminological work in the historical and comparative context, which allows modern scholars to involve in the terminological systems of previous periods and the most suitable examples of terminological creation of other languages. Fourthly, the study of the functional characteristics of term vocabulary, in particular the processes of terminologisation and determinologisation, because in the context of intellectualization of modern society is intensive migration of vocabulary from industry terminologies to general literary language and vice versa. Fifthly, the analysis of cultural problems of scientific and technical speech, as in the terminology and in general in the scientific style of the literary Ukrainian language there are numerous deviations from the norm, partly related to phonetic and orthographic adaptation of borrowed terminological units.

It is highlighted that all these aspects are inextricably linked, and the study of term vocabulary requires a comprehensive approach and systematic work with students. Linguistic competence of future scientists and engineers involves a high culture of speech, highly skilled vocabulary due to the need for accurate and normative professional communication at all levels of professional activity, the ability to responsibly and on the basis of thorough mastery of all aspects of terminology analysis implement them in all areas of scientific and technical development to ensure the harmonious and full development of Ukrainian scientific and technical terminology. Prospects for further research are identified in the detail of these five main aspects in the context of individual terminological systems.

References

- Ainslie, M.A., Halvorsen, M.B., Robinson, S.P. (2022). A Terminology Standard for Underwater Acoustics and the Benefits of International Standardization. *IEEE Journal of Oceanic Engineering*, vol. 47, issue 1, pp. 179-200. DOI: 10.1109/JOE.2021.3085947.
- Becker, B.A. (2021). The Roles of Computing Terminology in Non-Computing Disciplines. *Proceedings of the 26th ACM Conference on Innovation and Technology in Computer Science Education*, vol. 2, p. 659. DOI: 10.1145/3456565.3460073.
- Bulyk-Verkhola, S.Z., Nakonechna, H.V., Tehlivets, Yu.V. (2014). *Osnovy terminoznavstva* [Fundamentals of Terminology]. Lviv, Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki Publ., 192 p.
- Condamin, A. (2021). How can one explain "deviant" linguistic functioning in terminology. *Terminology*, vol. 27, issue 2, pp. 358-379.
- Diakov, A.S., Kyiak, T.R., Kudelko, Z.B. (2000). *Osnovy terminotvorennia: Semantichni ta sotsiolingvistychni aspekty* [Fundamentals of Term Formation: Semantic and Sociolinguistic Aspects]. Kyiv, Academia Publ., 216 p.
- Farion, I. (2009). *Movna norma: znyshchennia, poshuk, vidnova* [Language Norm: Destruction, Search, Restoration]. Ivano-Frankivsk, Misto NV Publ., 328 p.
- Farion, I.D., Kunch, Z.Y., Vasylyshyn, I.P., Mykytiuk, O.R., Mentynska, I.B. (2020). *Terminolohichna aktualizatsiia ukrainskoi movnoi diisnosti* [Terminological Actualization of the Ukrainian Linguistic Reality]. Lviv, Halytska Vydavnycha Spilka Publ., 232 p.
- González, M.G. (2022). Variation in Spanish accounting terminology Implications for translators. *Terminology*, vol. 28, issue 1, pp. 65-102.
- Keen, I. (2022). The Evolution of Australian Kin Terminologies Models, Conditions, and Consequences. *Current Anthropology*, vol. 63, issue 1, pp. 31-67.
- Khisamova, V., Abdullina, L. (2022). The Problem of Euphemisms in the Medical Terminology of the English and Tatar Languages. *Journal of Educational and Social Research*, vol. 12, issue 1, pp. 14-23. DOI: 10.36941/jesr-2022-0003.
- Keinänen, S. (2021). A metalinguistic analysis of the terminology of evidential categories: Experiential, conjecture or deduced? *Folia Linguistica*, vol. 55, issue 2, pp. 547-587. DOI: 10.1515/flin-2021-2030.
- Kochan, I. (2004). *Dynamika i kodyfikatsiia terminiv z mizhnarodnymy komponentamy v suchasni ukrainskii movi* [Dynamics and Codification of Terms with International Components in the Modern Ukrainian Language]. Lviv, Vydavnychi tsentr LNU im. I. Franka Publ, 519 p.
- Kochan, I. (2013). *Ukrainska naukova leksyka: mizhnarodni komponenty v terminolohii* [Ukrainian Scientific Vocabulary: International Components in Terminology]. Kyiv, Znannia Publ., 294 p.
- Komova, M.V. Kochan, I.M. (2020). *Naukovi doslidzhennia z ukrainskoho terminoznavstva* [Scientific Research in Ukrainian Terminology]. Lviv, Triada plus Publ., 144 p.
- Kunch, Z.Y. (2021). *Spivisnuvannia determinolohizmiv riznykh tematychnykh hrup v khudozhnomu dyskursi* [Coexistence of Determinologisms of Different Thematic Groups in Artistic Discourse]. Vcheni

zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka [Scientific notes of V.I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism], vol. 32 (71), issue 1 (1), pp. 44-49. DOI: 10.32838/2710-4656/2021.1-1/08.

Kunch, Z., Kharchuk, L., Syerov, Y., Fedushko, S. (2017). Development of concept of terminological online assistant for electric power engineering specialists. Proceedings of the XIth International Scientific and Technical Conference «Computer Sciences and Information Technologies» (CSIT-2017). Lviv, pp. 83-86. DOI: 10.1109/STC-CSIT.2017.8098742.

Kunch, Z.Y., Nakonechna, H.V., Mykytiuk, O.R., Bulyk-Verkhola, S.Z., Tehlivets, Yu.V. (2018). *Teoriia termina: konkretyzatsiia leksyko-semantychnykh paradyhm* [Theory of the Term: Concretization of Lexical-Semantic Paradigms]. Lviv, Halytska Vydavnycha Spilka Publ., 180 p.

Kunch, Z.Y., Farion, I.D., Vasylyshyn, I.P., Lytvyn, O.H., Mentynska, I.B. (2019). *Ukrainskyi naukovyi termin: diakhronnyi kontekst* [Ukrainian Scientific Term: Diachronic Context:]. Lviv, Halytska Vydavnycha Spilka Publ., 224 p.

Lazer-Pankiv, O., Pysmenna, I. (2021). Peculiarities of Phonetic and Orthographic Adaptation of Latin Terms in English Clinical Terminology: On the Issue of Latin Terminological Competence Formation of Foreign Medical Students. *Sustainable Multilingualism*, vol. 19, issue 1, pp. 173-202. DOI: 10.2478/cm-2021-0018.

Nakonechna, H.V. (2018). Terminolohizatsiia i determinolohizatsiia: stupin opratsiuвання y vektory rozvytku [Terminologization and determinologization: degree of elaboration and vectors of development]. In Z. Kunch (ed.). *Teoriia termina: konkretyzatsiia leksyko-semantychnykh paradyhm: monohrafiia* [Theory of the term: concretization of lexical-semantic paradigms]. Lviv, Halytska Vydavnycha Spilka Publ., pp. 11-37.

Panko, T.I., Kochan, I.M., Matsiuk, H.P. (1994). *Ukrainske terminoznavstvo* [Ukrainian Terminology]. Lviv, Svit Publ., 216 p.

Prieto Ramos, F., Cerutti, G. (2021). Terminology as a source of difficulty in translating international legal discourses: An empirical cross-genre study. *International Journal of Legal Discourse*, vol. 6, issue 2, pp. 155-179. DOI: 10.1515/ijld-2021-2052.

Sherekh, Yu. (1951). *Narys suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy* [Essay on the modern Ukrainian literary language]. Miunkhen, Molode zhyttia Publ., 402 p.

Steurs, F., Tryczyńska, K. (2021). European labour law and its challenges in multilingual terminology and translation: A case study. *Sendebär*, vol. 32, pp. 219-237. DOI: 10.30827/sendebär.v32.16953.

Zsombok, G. (2020). Prescribing French: A corpus-linguistic approach to official terminology in French newspapers. *Journal of French Language Studies*, vol. 31, issue 3, pp. 270-293. DOI: 10.1017/s0959269520000204.

Одержано 15.02.2022.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 81'25

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-18

Н.І. ТАЛАН

викладач кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)

МОДАЛЬНІСТЬ ТА ПЕРЕКОНАННЯ У РЕКЛАМІ: ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АСПЕКТ

Діапазон лінгвістичних засобів та комунікаційних прийомів, які використовуються в рекламі для впливу на цільову групу надзвичайно широкий. Актуальність дослідження обумовлена зростаючим інтересом лінгвістів до проблеми перекладу рекламних текстів та слоганів і необхідністю проаналізувати значну кількість існуючих перекладів. Реклама – це передача цілеспрямованої інформації про послуги і товари, що має характер переконання. Одним з найважливіших аспектів реклами є пробудження у потенційної аудиторії бажання купити якийсь товар. Тому переважна частина реклами повинна бути переконливою за своїм характером для того, щоб залучити нових покупців та клієнтів до товару або ідеї.

Метою нашого дослідження є аналіз особливостей перекладу рекламних текстів на прикладі реклами певних товарів. В ході роботи були використані такі *методи*: 1) зіставлення, що дає змогу встановити адекватність перекладу гри слів; 2) описовий метод, що використовується для опису вдаливих перекладів та невдач перекладачів. Говорячи про особливості використання модальності переконання в рекламному тексті, слід виділити два способи її вираження: 1) імператив; 2) використання висловлювань із загальною спонукальною семантикою, яка представлена або в лексичних значеннях конкретних слів, або на рівні загальної семантики висловлювання. Реклама виконує кілька основних функцій, серед яких: центральна – функція впливу та не мало важливі комунікативні функції, що підрозділяються на первинні: комунікативна, регулятивна і узагальнююча, і вторинні: емотивна, естетична, контактуюча.

Для того, щоб впливати на реципієнта або іншими словами для реалізації вищенаведених функцій, творці рекламних текстів використовують різні стилістичні засоби виразності: фонетичні (алітерація, оноματοпея і рима), лексичні (епітет, метафора, уособлення, каламбур, гіперболу і алюзію), синтаксичні (односкладні номінативні пропозиції, парцеляції, паралельні конструкції). Стилiстичні засоби додають в рекламу експресивності, звертають увагу реципієнта на товар, що є головним завданням рекламного слогана.

Ключові слова: реклама, засіб впливу, переклад, модальність, стилістичні засоби, рекламний текст, переконання.

Розвиток реклами став одним із соціокультурних явищ останнього десятиліття. Діапазон лінгвістичних засобів та комунікаційних прийомів, які використовуються в рекламі для впливу на цільову групу надзвичайно широкий. Це вимагає поглибленого вивчення комунікативних, мовних, стилістичних та інших особливостей англійських рекламних текстів, а також особливостей їх перекладу.

У рекламі теорія семантичного впливу на перше місце виводить поняття мовного спонукання, яке передбачає виникнення в реципієнта неусвідомленого стимулу щодо зміни своєї поведінки, необхідної для рекламодавця. Сутність мовного спонукання полягає в поданні рекламної інформації, отже, щоб її споживачеві здавалося, що він набув тих чи інших знань або дійшов тих чи інших висновків самостійно, тому й ставлення до такої інформації буде менш критичним [Дмитрук, 2006, с. 96].

Актуальність теми дослідження обумовлена зростаючим інтересом лінгвістів до проблеми перекладу рекламних текстів та слоганів і необхідністю проаналізувати значну кількість існуючих перекладів.

Реклама – це передача цілеспрямованої інформації про послуги і товари, що має характер переконання. Одним з найважливіших аспектів реклами є пробудження у потенційної аудиторії бажання купити якийсь товар. Тому переважна частина реклами повинна бути переконливою за своїм характером для того, щоб залучити нових покупців та клієнтів до товару або ідеї [Арешенкова, 2014; Запорожец, 2010; Телетов, 2015].

Процес переконання повинен бути непомітним і «м'яким» для споживачів. Лише правильне послідовне коригування поглядів індивіда вплине на його подальшу поведінку. Цей варіант вважається найбільш етичним методом впливу, так як не має на увазі грубості, насильства або втручання у підсвідомість об'єкта.

Переконання в ході реклами за допомогою аргументації доводить споживачеві переваги конкретного товару і необхідність його придбання.

Говорячи про особливості використання модальності переконання в рекламному тексті, слід виділити два способи її вираження: 1) імператив; 2) використання висловлювань із загальною спонукальною семантикою, яка представлена або в лексичних значеннях конкретних слів, або на рівні загальної семантики висловлювання. В силу цього ми вважаємо за доцільне звернутися до цієї групи текстів, щоб зрозуміти, як йшов розвиток реклами за цим типом модальності [Зарицький, 2005, с. 76].

Модальність переконання має специфічну суб'єктивну форму ставлення до дійсності. При спонуканні рекламодавця висловлює прагнення за допомогою споживача впливати на успіх рекламованого продукту. Тому предикатом є те, чого ще немає в дійсності, але що вважається за необхідне, бажаним виконати.

Переконання, як частина загальної системи модальності, має свої семантичні і формальні диференціальні ознаки.

З семантичної точки зору модальність переконання взаємодіє з модальностями бажання, необхідності, обов'язку і можливості. Модальності бажання і необхідності є передумовами виникнення переконання. В спонукальному висловлюванні може бути присутнє або значення бажаності, або значення необхідності. Під час взаємодії модальностей бажання і переконання виражається власна воля мовця, а під час взаємодії необхідності та переконання мовець виражає волю обставин [Комаха, 2015; Обрицько, 2002; Семенюк, 2014].

Формальними диференціальними ознаками спонукальної модальності є наявність суб'єкта-адресата, яким в рекламному тексті являється аудиторія, на яку він спрямований.

Метою нашого дослідження є аналіз особливостей перекладу рекламних текстів на прикладі реклами певних товарів.

В ході роботи були використані такі методи.

1) зіставлення, що дає змогу встановити адекватність перекладу гри слів;

2) описовий метод, що використовується для опису вдалих перекладів та невдач перекладачів.

Модальність переконання має тимчасову співвіднесеність тільки з сьогоденням і майбутнім часом. В англійській мові, як і в інших мовах, при спонуканні передбачається виконання дії в теперішньому і майбутньому часі. Часто присутній в спонукальних висловлюваннях теперішній час обумовлено бажанням слухача уявити здійснювану в цей момент ситуацію, щоб надати більш категоричний тон переконання, що не терпить заперечень. Минулий час у висловлюваннях рекламного характеру, особливо у рекламному тексті, неможливий, позаяк спрямованість у минуле виключає виконання дії в майбутньому і знищує модальність переконання.

У групі рекламних текстів із модальністю переконання можна виділити три підгрупи: критерієм виділення буде служити форма вираження спонукання і роль цього компонента в рамках конкретного оголошення. При цьому слід мати на увазі, що в рекламному тексті під час визначення ролі того чи іншого фрагмента часто грають роль не мовні, а оформлювальні засоби, такі як розташування блоків інформації щодо один одного, розмір і форма шрифту, підкреслення тощо. Все це допомагає зрозуміти, яка думка для автора тексту є ключовою [Малишенко, 2011].

Найбільш частими дієсловами, які в рекламному тексті мають модальність переконання, закладеним в лексичному значенні, є дієслова *рекомендувати* і *радити*. Так, дієслово *рекомендувати* може виконувати відразу кілька функцій. Зазвичай за допомогою формулювань типу «рекомендується лікарями», «лікарі радять» в рекламний текст вводиться думка експертів (авторитетів), яким можна довіряти. Такий хід передбачає, що, повіривши авторитетній думці, читач скоріше купить цей продукт. Тому порада у цьому випадку виконує роль переконання. Цікаво, що в ряді випадків сам виробник рекомендує товар покупцеві. Рекомендація служить стимулом до дії, адже навіть без вказівки конкретної особи ми маємо на увазі, що давати пораду/рекомендацію нам буде хтось володіє авторитетом у цій галузі.

У наступному типі текстів значущою виявляється інша сполука дієслова *рекомендувати*, яка актуалізує адресата рекомендації: *рекомендує знавцям і любителям, рекомендується багатим прізвищами, рекомендує шановним покупцям*. Такі тексти, крім спонукування до дії, ще й окреслюють аудиторію, до якої звернено оголошення.

В процесі рекламного переконання виділяються два види аргументації: логічний і психологічний [Обрителько, 2002].

Логічний спосіб має на увазі звернення до людського розуму. За допомогою цього способу реклама звертає увагу на якусь проблему, знайому споживачеві. І, зрозуміло, знає, в чому її рішення. Схема проста і дієва: «Є проблема? Купуйте ...!». Чим оригінальніше заголовки, тим краще він запам'ятається. «У вас є вороги? У нас – цемент!», свідчить оголошення однієї будівельної компанії.

Психологічний спосіб аргументації апелює в першу чергу до почуттів, інтересам того, кого мають переконати. У цьому випадку реклама закликає до емоційної сфери свідомості і всіяко переконує споживача в тому, що лише її пропозиція задовольнить його індивідуальні запити, викликаний інтерес.

Рекламний досвід показує домінування психологічного способу над логічним, хоча змішання в рівній мірі аргументів обох типів зробить подачу ще успішніше.

Переконання можна визначити як один з найважливіших способів психологічного рекламного впливу. Суть цього способу – переконати покупця в перевагах рекламованого товару, переконати в необхідності його придбання, він спрямований на раціональну сферу свідомості потенційного покупця, тобто реклама звертається до його розуму.

Згідно точкам зору, представленим в літературі з цього питання, процес переконання припускає критичне осмислення отриманої інформації, співвіднесення її з власним життєвим досвідом. Переконати – означає за допомогою аргументів довести необхідність цього товару для покупця, його переваги.

Аргументація – це спосіб міркування, в процесі якого висувається якість переконання в якості тезису. А необхідність рекламного тезису доводиться за допомогою системи аргументів. Аргумент – це окремий доказ, що входить в систему переконання, завдяки яким доводиться теза [Арешенкова, 2014].

Будь-який тип реклами в ЗМІ використовує різноманітні психологічні прийоми, щоб «зачепити за живе» потенційного споживача. Цей вплив здійснюється шляхом об'єднання уявлень про цей товар з нашими глибинними і основними потребами (не тільки фізичними, але й емоційними). У рекламі приховано послання про те, що покупка цього товару не тільки принесе користь і буде приємною, але і зробить нас найкращими і найщасливішими, ніж ми є насправді. Розберемо методи, які використовуються в рекламі, для маніпуляції суспільною свідомістю.

Інформаційний метод. Деякі види реклами дають нам інформацію про продукт і товар, намагаючись переконати – складовий елемент наших установок. Така реклама пояснює, для чого призначений товар, і описує його властивості. Для цього типу реклами ідеально підходять газети і журнали. Найчастіше використовується метод звернення або поради – зберегти гроші або отримати більш якісну послугу чи товар. Відчуття того, що ви робите вигідну покупку – потужний засіб мотивації, коли ви вирішуєте щось купити. Це настільки ефективний метод, що часто випускають спеціально прайс-листи із завищеними цінами, а в рекламі наводяться ціни значно нижче. Покупцеві і не судилося дізнатися, що товар за значно завищеною ціною ніхто ніколи йому не збирався продавати.

Емоційний метод. Часто реклама впливає на емоційну складову наших установок. Вплив на емоції – найкращий спосіб вплинути на нашу поведінку. Наприклад, багато рекламних роликів та постерів звернені до нашої любові до друзів, сім'ї, почуттям, з якими вони пов'язані. Реклама, звертаючись до нас, просить: «Зателефонуйте своїм друзям – доведіть їм свою любов, купіть діаманти, парфуми, машини – покажіть, як сильно ви їх любите і цінуєте, посидьте з друзями, випийте пива – проведіть час приємно». Товари стають речовим доказом турботи і любові до людей. Чим тісніше товар пов'язаний з нашими природними позитивними емоціями, тим дієвішою буде реклама.

Коли реклама продукту асоціюється з розвагами – це теж емоційний метод, реклама пробуджує в нас емоції, пов'язані з сім'єю і відчуттям любові. Цей метод явно видно в рекламі пива, безалкогольних напоїв і товарів для дітей. Коли в кадрі кліпу з'являються відпочиваючі люди, пляж або лижна база, богемна вечірка, все це викликає в пам'яті й уяві людей передчуття і спогад про свято.

Певні культурні символи в рекламі викликають у глядачів теплі почуття, і ці почуття переносяться на рекламовані товари, як того чекає творець реклами. Відбувається своєрідна підміна асоціативного ряду: свято – радісні емоції, рекламований товар – радісні емоції. Хлопчик і його собака, бабуся, яка пече яблучний пиріг, зображення національного прапора, повернення додому членів сім'ї – все це приклади таких символів. Ці символи часто з'являються в рекламі всіх видів. Коли ми об'єднуємо той чи той продукт з позитивними почуттями, викликаними культурним символом, то виникає цілий ланцюг асоціацій. Навіть назва продукту може вплинути на наші почуття і ставлення до товару, особливо якщо назва – начуще слово в рідній мові.

Але переконати потенційного покупця в тому, що йому необхідно придбати той чи той товар можна лише при наявності у клієнта потреби в цьому товарі. Якщо ж покупцеві будуть пропонувати щось йому абсолютно непотрібне, то процес переконання виявиться безсилим.

Припустимо, що покупця дійсно цікавить товар. Отримавши інформацію і аргументи на його користь, покупець ретельно зважує всі за і проти. Якщо аргументи його переконали, покупка відбудеться. Якщо ні – покупки не буде. У процесі переконання використовуються три групи аргументів.

До першої групи входять аргументи, засновані на безперечних істинах і на особистому досвіді тих, кого переконують. Наприклад: *ви хочете бути здоровим? Наш медичний центр ... Хто ж не хоче бути здоровим?*

Друга група дає позитивну аргументацію на користь товару.

Третя група дає негативну інформацію, що застерігає покупця про труднощі, а то і про небезпеку, якщо він відкине товар. Разом з тим негативна апеляція в рекламі порушує її основний принцип – «приємні враження від приємних речей». Негативну аргументацію можна використовувати тільки в рідкісних випадках, коли відсутність рекламованого товару загрожує фундаментальним цінностям покупця – здоров'ю, кар'єрі, збереженню соціального статусу і т.д.

Для посилення рекламної аргументації використовуються такі прийоми.

Використання діалогу в рекламному тексті дає такі переваги:

- діалог в ситуації використання товару показує споживача в реальних умовах;
- за допомогою діалогу можна доступніше і правдоподібніше розвинути аргументацію;

- в рекламі з діалогом можуть бути використані і прямі аргументи (герої реклами в розмові перераховують аргументи на користь товару), і непрямі аргументи (з розмови героїв споживач дізнається про особливості товару, при цьому сам товар практично не обговорюється).

Використання статистичних даних, в тому числі які доводять перевагу і більш високу ефективність товару в порівнянні з однією або декількома іншими марками. Статистичні дані ясно і чітко, не забираючи багато часу і місця, можуть точно і стисло висловити дуже складні і різноманітні факти [Зарицький, 2005].

У нашому дослідженні особлива увага приділяється вивченню специфіки перекладу англомовної реклами на українську мову з точки зору збереження принципів переконання та забезпечення адекватності перекладу.

Перш ніж виробити власну стратегію перекладу, будь-який перекладач повинен ретельно проаналізувати раніше перекладені в інтернеті тексти за схожою тематикою для того, щоб зрозуміти з якими труднощами йому доведеться працювати і на що слід звернути особливу увагу. У зв'язку з цим в цьому розділі перед нами стоїть завдання розглянути до використання яких саме трансформацій перекладачі вдаються найчастіше, якщо їм необхідно перевести рекламний текст.

Далі ми розглянемо аналіз трансформацій під час перекладу рекламних текстів та способи передачі модальності переконання в них. Для цієї частини роботи була взята реклама з різних журналів і газет, таких як Star Magazine, Marie Clare, Cosmopolitan, Elle, US Weekly, SELF та інших.

1. Оригінал.

A Disney treasure you can wear close to your heart! Let your dreams come true with the enchantment of Disney when you wear our "magic of Disney"! Finely hand-crafted and exquisitely designed, the pendant features an intricately faceted crystal heart. Held within the heart is a beautiful image with 14 of Disney's most popular characters. The top of the heart is a solid sterling silver bail in the shape of a Disney castle. The back is finely etched with an inspirational quote from Walt Disney. A matching 18» sterling silver chain completes the magical look (Star Magazine).

Переклад.

Скарб Діснея, який можна носити біля серця! Дозвольте своїм мріям збуватися з чарами Діснея, коли ви носите нашу «магію»! Вишукано виготовлений вручну та оформлений кулон, має гостре кристалеве серце. Всередині серця – прекрасне зображення з 14 найпопулярнішими персонажами Діснея. Верхівка серця – це суцільна срібляста застава у формі замку Діснея. Спинка тонко гравірована натхненною цитатою Уолта Діснея. Магічний вигляд завершує відповідний 18-дюймовий срібний ланцюжок.

Рекламний текст кулона компанії Disney є досить інформативним. Тут немає слогану, але присутня величезна кількість епітетів, таких як «ручний, прекрасний, популярний» та інші. Використовується наказовий спосіб в пропозиції «Дозвольте своїм мріям збуватися з чарами Діснея ...». Також є окличні речення, які привертають увагу покупців до продукту, наприклад, пропозицію «Скарб Діснея, який можна носити біля серця!».

2. Оригінал.

My Starbucks is smooth and perfectly chilled. Get the smooth, full-flavored, signature taste of Starbucks iced coffee, specially crafted to brew directly over ice. (US Weekly)

Переклад.

Мій Starbucks м'який та ідеально охолоджений. Отримайте м'який повноцінний смак крижаної кави Starbucks, спеціально створеної для заварювання прямо над льодом».

Тут використовуються номінативні речення, які привертають увагу до кави. Весь рекламний текст складається з прикметників і прислівників, таких як *perfectly, specially, smooth, full-flavored (ідеально, спеціально, м'який, повноцінний аромат)* та інші, які виконують тут описову функцію, розповідаючи нам про властивості цієї кави, спонукаючи обрати саме її. І також є наказовий спосіб в реченні *"Get the smooth, full-flavored, signature taste of Starbucks iced coffee ..."* (Отримайте м'який повноцінний смак крижаної кави Starbucks...)

3. Оригінал.

L'Oreal Telescopic – up to 60 per cent longer lashes and definition lash by lash. The secret to this lies in the high precision flexible brush that separates the lashes with precision for intensity lash by lash. The flexible brush lengthens your lashes for telescopic length (Marie Clare).

Переклад.

L'Oreal Telescopic – до 60 відсотків довші вії та більш чіткі. Секрет цього полягає у високоточній гнучкій щиточці, яка точно розділяє вії з інтенсивністю нанесення. Гнучка кисть подовжує вії на телескопічну довжину.

Цей рекламний ролик представив нові туші від компанії L'Oreal. Використовується багато повторень слова «вії», яке надає тексту конкретне емоційне навантаження. Так само використовується уособлення *"The secret lies in the flexible brush"* – (Секрет полягає у гнучкій щиточці), порівняльний ступінь прикметника *довгий*, що привертає увагу до продуктів. Так само можна побачити гіперболу в словосполученні *телескопічна довжина*.

4. Оригінал.

Magnum After Dinner. Little shivers of excitement.

Magnum Caramel & Nuts.

Magnum Double. Now you'll love it twice as much. (Cosmopolitan)

Переклад.

Магнум після обіду. Маленьке тремтіння від хвилювання.

Магнум з карамеллю та горіхами.

Магнум подвійний. Тепер вам сподобається удвічі більше.

Реклама морозива, представлена в журналі, одразу зацікавлює нас. Це досягається за рахунок використання анафори в кожному новому рядку «Magnum ... Magnum ... Magnum». Також є паралельні конструкції та використовується еліпсис в перших реченнях кожного рядка.

5. Оригінал.

Can your airline reward miles get you any seat in the sky?

Any flight. Find the flight you want for Honolulu or Paris or anyplace else. Fly on Friday or a Sunday or a holiday weekend. No blackout dates. No exceptions. Isn't it about time you switched? (SELF)

Переклад.

Чи може Ви отримати від вашої авіакомпанії винагороду милями за будь-яке місце в небі?

Будь-який рейс. Знайдіть потрібний рейс до Гонолулу чи Парижа або будь-якого іншого місця. Літайте у п'ятницю чи неділю або у вихідні. Немає дат без знижок. Немає винятків. Чи не час вам змінити авіакомпанію?

Реклама авіакомпанії, яка робить акцент на те, що ти можеш полетіти куди завгодно і в будь-який час, для них не існує жодної перепони. У рекламному тексті використовується повтор таких слів як «рейс, будь-який». Присутні риторичні питання, наприклад «Чи не час вам змінити авіакомпанію?». Вони привертають увагу користувачів до цієї послуги.

6. Оригінал.

Why can't powerful sunscreen feel great on your skin? Actually, it can. No other sunscreen works better. No other sunscreen feels better. While other sunscreens can leave a greasy layer, Dry-Touch Technology provides a matte, non-shiny finish. Nothing feels more light and clean (Elle).

Переклад.

Чому потужний сонцезахисний крем не може чудово сприйматися на вашій шкірі? Власне, це можливо. Жоден інший сонцезахисний крем не працює краще. Жоден інший сонцезахисний крем не сприймається краще. У той час як інші сонячні креми можуть залишити жирний слід, технологія Dry-Touch забезпечує матове, не блискуче покриття. Ніщо не сприймається легше і чистіше.

Цей рекламний текст розповідає нам про сонцезахисний крем. Тут ключову роль відіграє порівняння, вся реклама побудована на ньому. Порівняння можна зустріти в реченні “No other sunscreen works better” (Жоден інший сонцезахисний крем не працює краще), де підкреслюється, що «жоден з інших кремів», тобто робиться акцент на те, що цей крем найкращий, підкреслюються його переваги. Використовується гіпербола і уособлення *sunscreen works* (сонячний крем працює). Так само є анафора “No other ... No other” і ступені порівняння прикметників *better, more light, clean* (краще, легше, чистіше), які говорять нам, що це товар найкращий з усіх, тобто є і приховане порівняння з іншими продуктами. Є риторичне питання “Why can not powerful sunscreen feel great on your skin?” (Чому потужний сонцезахисний крем не може чудово сприйматися на вашій шкірі), на яке покупець відразу ж отримує відповідь, слідом за яким йдуть докази переваги рекламованого продукту.

7. Оригінал.

Estée Lauder. You're flawless every hour of the day.

Look as beautiful tonight as you did this morning. Double wear makes you flawless easy. Lasts 15 hours without touch-ups. Wear it for the confidence it gives you. How comfortable it feels. And the way the shade becomes. One with your skin. No wonder Women love it (Instyle UK).

Переклад.

Estée Lauder. Tu бездоганна кожну годину протягом дня.

Виглядайте сьогодні ввечері так само красиво, як вранці. Подвійне вбрання робить тебе бездоганно-легкою. Вистачає на 15 годин без торкань. Носіть його для впевненості, яку він надає. Як комфортно, якщо відчуваєш . І те, яким стає відтінок. Один із твоєю шкірою. Недарма жінки його люблять.

Ця реклама присвячена тональному крему, в ній зустрічаються такі стилістичні фігури як антитеза *morning-night* і порівняння “as beautiful tonight as you did this morning” (сьогодні ввечері так само красиво, як вранці), яке допомагає створити ефект унікальності товару. Також використовується парцеляція, завдяки якій розкрита вся суть рекламованого продукту, все найважливіше. Завдяки гіперболі “no wonder women love it” (недарма жінки його люблять), створюється враження, що і правда цей товар подобається всім жінкам, зростає інтерес до нього.

8. Оригінал.

Porsche. There is No Substitute.

Переклад.

Порше. Іншого варіанту немає.

Цей слоган є не просто рекламним текстом. Він є прецедентним текстом. Ці слова належать самому Фердинанду Порше, засновнику компанії. Його слова і були взяті як головний слоган компанії. Це один із прийомів переконання, коли інші варіанти не тільки виключаються, але й якість рекламованого продукту підтверджується людиною з великим авторитетом. Більш того, відповідно до останніх даних, цей слоган як ніколи краще описує поточний стан компанії. На даний момент компанія Porsche є найбільш високоприбутковою у всьому світі.

Слоган переведений прийомом калькування. Англійська конструкція *there is* опускається під час перекладу через відсутність його в українській граматичній будові.

9. Оригінал.

Buy the car. Own the road.

Переклад.

Купи автомобіль. Володій дорогою.

Цей текст був основним іміджевим слоганом автомобіля Pontiac Grand Am. Ця модель автомобіля була популярна на одному рівні з легендарними автомобілями Chevrolet і Dodge, які вважали Королями доріг. А цей слоган найбільш повно відображав філософію моделі, тому кожен хотів би володіти таким автомобілем і відчувати себе володарем доріг. В українській локалізації слоган переведений шляхом калькування, так як, під час перекладу текст не втрачає свого смислового навантаження.

10. Оригінал.

Put the fun back into driving.

Переклад.

Поверніть веселощі у водіння.

Цей слоган автомобіля Toyota Yaris. Виробник намагається показати драйв автомобіля, кажучи, що він «найкращий в світі», а також вказує цільову аудиторію – переважно молодих та активних людей. Сам слоган переведений шляхом калькування, так як переклад один в один за змістом відповідає оригіналу.

11. Оригінал.

Bounty – the taste of paradise.

Переклад.

Баунті – райська насолода.

Рекламодавець використовує гіперболу з метою певного емоційного впливу на психіку людини, показуючи, що смак цього шоколадного батончика настільки досконалий, що покупець може відчути себе в раю.

12. Оригінал.

Challenge us – and get yourself a bigger slice of the cake.

Переклад.

Киньте виклик нам – і отримайте найбільший шматок торта.

Компанія Siemens в цій рекламі використовує алюзію. Вираження «більший шматок торта» має значення «фінансової вигоди». У цьому випадку компанія Siemens запевняє по-

купуця, що купівля їх продукції – дуже вигідно. Автор використовує алюзію для конкретного впливу на людину.

13. Оригінал.

Drive mountains like plains.

Переклад.

По горах, як по рівнині.

Дуже цікавий слоган, перекладений на українську мову шляхом калькування, і дуже вдалий для україномовної людини, легко сприймається і запам'ятовується. Є кілька рекламних постерів, але найяскравішими є такі два, повністю розкривають суть слогана. На першому постері намальована вершина гори Рашмор з чотирма, висіченими в горі, головами президентів США. На другому постері зображена статуя Ісуса Христа в Бразилії. При цьому відомі пам'ятники культури, що розташовуються в горах, в рекламі стоять посеред порожньої рівнини. Постери показують те, який Subaru Forester. Скрізь проїде, а гори для нього будуть як рівнина.

14. Оригінал.

New Year New You. Get into shape this New Year with one of our fabulous membership options. Make it your resolution to try out our excellent facilities!

Переклад.

Новий рік – нове життя. Приєднуйтеся до нашого Клубу сьогодні, і ми допоможемо вам прийти у відмінну фізичну форму. З нашими тренажерами Ви досягнете незрівнянного результату!

Повтор привертає увагу читача і посилює емоційний вплив тексту. В цьому випадку анафора під час перекладу зберігається. Стилістичне значення анафори полягає в посиленні смислового навантаження повторюваного елементу. Англійське *new* та українське *новий* підкреслюють ідею про оновлення. Новий рік символізує час змін. У Новорічну ніч люди загадують бажання, планують наступний рік, саме тому фраза “New Year – New You” викликає правильні позитивні емоції. Переклад «Новий Рік – Нове Життя» не тільки вірно передає зміст, а й викликає характерні емоції у читача. Використання спонукальних конструкцій в тексті реклами широко поширене. Але в українській мові потрібно контролювати його вживання, інакше рекламні тексти отримають занадто нав'язливий вигляд та викличуть негативні емоції у адресата.

Отже, реклама – це соціальна реалія, яка передає інформацію. Поняття реклами тісно пов'язане з поняттям рекламного тексту, яке націлене на привертання уваги цільової аудиторії, щоб зацікавити її вигідною пропозицією, а також переконати зробити покупку або використати послугу. Рекламний текст, як правило, складається із заголовку, має лаконічність і стислість, в них часто використовують такі графічні компоненти, як виділення шрифту та кольору, і це все для того, щоб зробити головну задачу – привернути увагу.

Реклама виконує кілька основних функцій, серед яких: центральна – функція впливу та не мало важливі комунікативні функції, що підрозділяються на первинні: комунікативна, регулятивна і узагальнююча, і вторинні: емотивна, естетична, контактуюча.

Для того, щоб впливати на реципієнта або іншими словами для реалізації вищенаведених функцій, творці рекламних текстів використовують різні стилістичні засоби виразності: фонетичні (алітерація, ономаіопея і рима), лексичні (епітет, метафора, уособлення, каламбур, гіперболу і алюзію), синтаксичні (односкладні номінативні пропозиції, парцеляції, паралельні конструкції). Стилістичні засоби додають в рекламу експресивності, звертають увагу реципієнта на товар, що є головним завданням рекламного слогана.

Список використаної літератури

Арешенкова, О. (2014). Рекламний текст як функціональний різновид мовлення. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, 10, 5-11.

Дмитрук, О. (2006). *Маніпулятивні стратегії в сучасній англомовній комунікації*. (Дис. канд. філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.

Запорожец, М. (2010). Рекламний текст: функціонально-стилевої статус, особености, структура, види аналізу. *Вестник гуманітарного інституту ТГУ*, 3, 99-105.

Зарицький, М. (2005). *Переклад: створення та редагування*. Київ: Парламентське видавництво.

Комаха, Л. (2015). *Логічні засади аргументації у філософському знанні*. Київ: Центр учбової літератури.

Малишенко, А.О. (2011). Переклад слоганів в англомовному рекламному дискурсі. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*, 68, 188-192.

Обрицько, Б. (2002). *Реклама і рекламна діяльність*. Київ: МАУП.

Семенюк, Т.П. (2014). Цілісність та зв'язність рекламного тексту (на матеріалі текстів німецької реклами). *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія «Філологічні науки»*, 2, 222-227.

Телетов, О. (2015). *Рекламний менеджмент*. Суми: Університетська книга.

MODALITY AND PERSUASION IN ADVERTISING: THE TRANSLATION ASPECT

Natalia I. Talan, Alfred Nobel University (Ukraine)

e-mail: ntalan@i.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-18

Key words: *advertising, means of influence, translation, modality, stylistic means, advertising text, persuasion.*

The range of linguistic means and communication techniques used in advertising to influence the target group is extremely wide. The relevance of the study is in the growing interest of linguists to the problem of translation of advertising texts and slogans and the in the need of conducting of analysis of a significant number of existing translations. Advertising is a presentation of purposeful information about services and goods that has the character of persuasion. One of the most important aspects of advertising is the awakening in a potential audience of the desire to buy a product. Therefore, the vast majority of advertising must be convincing in nature in order to attract new buyers and customers to the product or idea.

The *purpose* of our study is to analyze the features of the translation of advertising texts on the example of advertising of definite products. The following *methods* were used in the course of the work: 1) comparison, which allows the reader to establish the adequacy of word translation; 2) descriptive method used to show the successful translations and failures of translators. Speaking about the peculiarities of using the modality of persuasion in the advertising text, there are two ways to express it: 1) the imperative; 2) the use of statements with general motivational semantics, which is represented either in the lexical meanings of specific words, or at the level of general semantics of expression. Advertising performs several main functions, including the following ones: the central function – is the function of influence and also important communicative functions, which are divided into primary: communicative, regulatory and generalizing ones, and secondary: emotional, aesthetic, contact ones.

In the group of advertising texts with the modality of persuasion, there are three subgroups: the selection criterion will be the form of expression of motivation and the role of this component in a particular ad. The attention should be paid to the advertising text in determining the role of a fragment often play a role not language but design tools, such as the location of blocks of information about each other, font size and shape, underlining, etc. All these factors help to understand which opinion is key for the author of the text.

The persuasion can be defined as one of the most important ways of psychological advertising influence. The essence of this method is to convince the buyer of the benefits of the advertised product, to convince of the need to purchase it, it is aimed at the rational sphere of consciousness of the potential buyer, ie advertising appeals to his mind.

Argumentation is a way of reasoning, in the process of which a benefit of the product is put forward as a thesis. And the need for an advertising thesis is proved by a system of arguments. Argument – is a separate piece of evidence that is part of the belief system, which proves the thesis.

The most common method of addressing or advice is to save money or get a better service or product. The feeling that you are making a profitable purchase is a powerful means of motivation when you decide to buy something. This is such an effective method that price lists with inflated prices are often issued, and prices are much lower in advertising.

In order to influence the recipient or in other words to implement the above-mentioned functions, the creators of advertising texts use various stylistic means of expression: phonetic (alliteration, onomatopoeia and rhyme), lexical (epithet, metaphor, personification, pun, hyperbole and allusion), syntactic (simple nominative propositions, parcelling, parallel constructions). Stylistic means add expressiveness to advertising, draw the recipient`s attention to the product, which is the main task of the advertising slogan.

References

Areshenkova, O. (2014). *Reklamny tekst jak funkcionalnyj riznovyd movlennia* [Advertising text as a functional differentiation of speech]. *Filologichni studii. Naukovij visnik Krivorizkogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu* [Philological Studies. Scientific Bulletin of Kryvyi Rih State Pedagogical University], vol. 10, pp. 5-11.

Dmytruk, O. (2006). *Manipulyatyvni strategii v suchasniuv anglomovniuv komunikacii*. Dis. kand. filol. nauk [Manipulative strategies in the modern English communication. Cand. philol. sci. diss.]. Kyiv, 240 p.

Zaporozhets, M. (2010) *Advertising text: functional-stylistic status, peculiarities, structure, types of analysis* [Reklamnij tekst: funkcyonal'no-stylevoj status, osobennosty, struktura, vydi analiza]. *Vestnik gumanitarnogo instituta TGU* [Bulletin of Humanitarian Institute of Tolyatti State University], vol. 3, pp. 99-105.

Zarytsky, M. (2005). *Pereklad: stvorenniya ta redaguvannya* [Translation: creation and edition]. Kyiv, Parlamentske vydavnytstvo Publ., 120 p.

Komaha, L. (2015). *Logichni zasady argumentatsii u filosofskomu znanni* [Logical fundamentals of argumentation within the philosophical knowledge]. Kyiv, Tsentru Uchbovoi literatury Publ., 360 p.

Malysenko, A. (2011). *Pereklad sloganiv v anglomovnomu reklamnomu dyskursi* [Translation of slogans in the English advertising discourse]. *Visnik Harkivskogo nacionalnogo universitetu im. V.N. Karazina. Seriya: Romano-germanska filologija. Metodika vkladannya inozemnih mov* [V.N. Karazin Kharkiv National University Bulletin. Series: Romance and Germanic Philology. Methodology of Teaching Foreign Languages], vol. 68, pp 188-192.

Obrytko, B. (2002). *Reklama i reklamna diyalnist* [Advertisement and advertising activity]. Kyiv, MAUP Publ., 240 p.

Semeniuk, T. (2014). *Cilnist ta zvijaznist reklamnogo tekstu* [Integrity and coherence of advertising text]. *Naukovi zapiski Nizhinskogo derzhavnogo universitetu imeni Mikoli Gogolya. Seriya «Filologichni nauki»* [Scientific notes of Nezhin State University named after Nikolai Gogol. Series "Philological Sciences"], vol. 2, pp. 222-227.

Teletov, O. (2015). *Reklamny menedzhment* [Advertising Management]. Sumy, Universytetska knyga Publ., 367 p.

Одержано 21.02.2021.

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

УДК 821.161.2

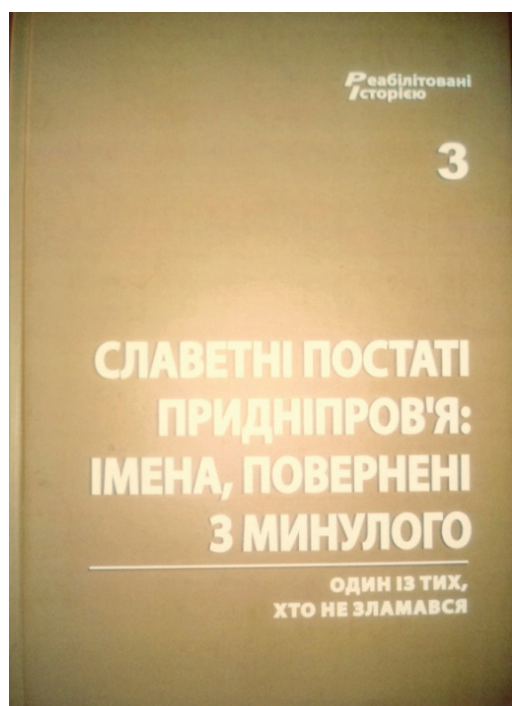
Н. ГОРОДНЮК

*доктор філологічних наук,
професор кафедри англійської філології
Маріупольського державного університету*

РЕАБІЛІТОВАНИЙ ІСТОРІЄЮ

Рецензія на колективну монографію

**Славетні постаті Придніпров'я: імена, повернені з минулого: у 5 т. Т. 3:
Один із тих, хто не зламався / уклад. Н.І. Заверталюк,
Ю.В. Пшеничний. Житомир: ТОВ «505», 2021. 240 с.**



Постать Олеся Досвітнього вирізняється своєю надзвичайністю як людини, політика, редактора, письменника, публіциста й організатора літературно-мистецьких сил в Україні (він був одним із фундаторів ВАПЛІТЕ, головним редактором ВУФКУ, головою Українського товариства драматургів і композиторів). З нагоди 130-річчя від народження цього письменника і публіциста Нінель Заверталюк, Юрій Пшеничний, Людмила Кулакевич та Ольга Салова підготували монографію під назвою «Славетні постаті Придніпров'я: імена повернені з минулого: у 5 т. Т. 3: Один із тих, хто не зламався» (Житомир, 2021). Актуальність звернення до здобутку Досвітнього очевидна, адже якщо в радянському літературознавстві він розглядався тенденційно, то в українському – зовсім випав з кола наукових інтересів. Можна дискутувати про заслужене чи незаслужене нехтування його творчістю науковцями, для сучасного українського читача вона залишається невідкритою.

Запропоноване видання справді унікальне і цінне, адже містить багато раніше не публікованого матеріалу про життєвий і творчий шлях Олеся Досвітнього, бібліографію його статей і художніх творів, спогади самого письменника, низку його публіцистичних творів, невідомих через свою розпорошеність по районних газетах, що збереглися в поодиноких

архівах. Том було підготовлено завдяки титанічним зусиллям Нінелі Іванівни Заверталюк, яка ще в 1960-ті рр. в харківських та одеських архівах переписувала інформацію з газет і журналів 20–30-х рр. XX ст. Зі зрозумілих причин увести матеріал до наукового обігу через кандидатську дисертацію «Публіцистика українських письменників 20-х – 30-х років» було неможливо, і тривалі роки зошити із записами зберігалися в шафі своєї збирачки.

У першому розділі монографії «Біографія мужньої людини» представлено доповнену й уточнену біографію Олесь Досвітнього, раніше не публіковані спогади Нінелі Заверталюк про її спілкування з Марією Курською-Досвітньою, а також листи останньої до укладачки монографії. Виявляється, як розповіла дружина письменника, аварія на пароплаві, на якому Олесь Досвітній повертався з Америки (люди були врятовані, але речі потонули, серед них і перший рукопис роману «Американці»), не минула безслідно – у письменника розвинулася гідрофобія і в кризовому стані він боявся навіть вмиватися: «Очевидно, цей кризовий стан проявився і в тюремній камері. І тоді він розрізав бритвою собі судини і помер від втрати крові» (запис Н.З.). Дати самогубства вона [дружина – Н.Г.] не назвала – лише «весною 1934» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 25]. Де Олесь взяв бритву, жінка не знає, адже в камерах таке приладдя суворо заборонене. Ця інформація повністю перекреслює офіційні дані, згідно з якими Олександра Федоровича Скрипаля- Міщенка було розстріляно (хоча у справі письменника немає акта про виконання вироку, що певною мірою пояснює, чому різні дослідники називають різні дати його смерті: квітень 1934 р. [Килимник, 1961, с. 168], 9 червня 1934 р. [Шевчук, 1967, с. 63], 11 листопада 1934 р. [Дончик, 1993, с. 572] та найчастіше – 3 березня 1934 р., коли Колегія ОДПУ переглянула і залишила без змін вирок ДПУ УСРР про «найвищу міру соціального захисту» – розстріл) [Мукомела, 2020]. Доречними є і спогади Лихваренка Микити Сергійовича про те, як він порятував від аварії агітпоїзд «Більшовик», на якому Олесь Досвітній був комісаром.

У другому розділі «З кулеметом і книжкою» подано аналіз Н. Заверталюк та О. Салової публіцистики Олесь Досвітнього. Авторка підрозділу «Слід у слід із життям» зазначає, що «серйозну науку публіциста» письменник опанував у Сан-Франциско [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 25], де в газеті «Нова Рада» публікував статті, і про високий рівень його майстерності свідчать міжнародні огляди в номерах газети «Галицький комуніст». Особливості візуального оформлення за рахунок шрифту різних розмірів статей в газеті «Хліб і залізо», яку письменник редагував, структурування матеріалу, «надзвичайна простота викладу й одночасно логічна послідовність» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 40] засвідчили непересячний талант Досвітнього і як редактора. У розділі подано також декілька статей Досвітнього, опублікованих у газетах «Галицький комуніст» та «Незаможний селянин» під різними його псевдонімами (Незаможний, Я. Село, Селянин). Цінним складником розділу є бібліографія статей Олесь Досвітнього, надрукованих у газетах 1919–1924 рр. Принаймні маємо хоч таку інформацію, адже знайти згадані в бібліографії газети практично неможливо.

Третій розділ рецензованої монографії присвячено художній прозі Олесь Досвітнього, завдяки якій українська література збагатилася темою Далекого Сходу. Прикро, що неодноразово перевидавані за життя письменника твори (так лише повість «Алай» протягом 1924–1931 рр. виходила у світ п'ять разів) так і не стали об'єктом всебічного літературознавчого аналізу і здобулися хіба що на принагідне згадування. До аналізу текстів долучилися Н. Заверталюк, Л. Кулакевич, О. Салова.

Н. Заверталюк окреслила тематику творів Олесь Досвітнього, докладно проаналізувала новели «Місіонери» («Яка віра краща?»), «Розкаяння», книгу новел «Тюнгуй» («Чжунгожень»), романи «Американці», «Кварцит». Останній роман Олесь Досвітнього «Кварцит», за Н. Заверталюк, є своєрідною декларацією змісту літературної дискусії 1925–1928 рр. Дослідниця зіставляє вказаний твір з романом Валер'яна Підмогильного «Місто», акцентуючи, що автори названих творів «<...> позиціонували єдине бачення стану літератури епохи утвердження нової форми тоталітаризму – більшовизму як естетичного катастрофізму, руйнації головного її стрижня – істинної художності» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 102].

Варто відзначити підрозділ Л. Кулакевич, яка зосередилася на повістях «Нас було троє» та «Алай», дивуючи несподіваними ракурсами студіювання: якщо повість «Нас було троє» вичерпно охарактеризовано як один із перших зразків шпигунського жанру в українській літературі, то повість «Алай», що за радянських часів заскніло розглядалася не інак-

ше як історія про соціал-зрадника (В. Шевчук), відрефлексовано через призму крутійського дискурсу. Виокремлюючи у повісті «Алай» елементи крутійського / шахрайського жанру (прийоми перевдягання і перефарбовування героєм волосся, подорожування за підробними документами, неодноразове сприйняття втікача за важливу посадову особу, трагікомічна ситуація перебування Марка Шешеля у будинку з повіями, які подумали, що це втомлений клієнт, випрошування грошей у директора школи та місцевого землеміра, бо, мовляв, його хтось обікрав (а насправді цього не було) тощо), дослідниця підкреслює, що специфікою **реалізації крутійського дискурсу в тексті Досвітнього є його драматична забарвленість: «Описи екзотичних ландшафтів і побутування практично невідомих для українського читача народів Киргизії та Узбекистану перемежовано мікроситуаціями щирого переживання героя від страху бути викритим, сценами знуцань “урусів” із тубільців»** [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 89].

Увагу привертає й запропонована Ольгою Саловою рецепція образу героя у прозі Олеся Досвітнього. Розглядаючи новелу «Місіонери», повісті «Чжунгожень», «Гюлле», «Нас було троє», дослідниця достатньо переконливо стверджує, що письменник розробляє у своїх творах образ «“взірцевого громадянина”, яким марило тогочасне суспільство». Найбільш репрезентативним у цьому аспекті є, на думку дослідниці, герой повісті «Чжунгожень» Ло Цзі-фан – «звичайний селянин, який відчувши на собі несправедливість як східної, так і західної системи, під впливом обставин стає повстанцем», кладе своє життя на вівтар Вітчизни, громадським справам [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 91]. Авторка підрозділу наголошує: «Чітко усвідомлюючи своє призначення, у певному сенсі герой одержимий великою шляхетною ідеєю, за своєю суттю спрямованою на соціальний і національний захист народу. З погляду тодішніх умов та можливостей, Олень Досвітній створює образи, ідолів, щоб читач сприйняв персонажа як модель, що оприявнюється в час ухвалення важливих рішень» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 91].

Вагомості монографії додають спогади Олеся Досвітнього «Без початку» та цикл його нарисів «Нотатки мандрівника». Спогади «Без початку» уперше видруковувалися протягом 11 лютого – 14 липня 1918 р. в журналі «Засів» Маньчжурської української окружної ради в далекосхідному місті Харбін. Однак часопис не потрапив в Україну і тексти Досвітнього не стали відомими. Завдяки тому, що активіст маньчжурської української колонії Іван Світ вивіз у 50-х роках комплект «Засіву» до США, згадані спогади було вдруге видано в американському журналі «Нові дні» (1971–1972, №№ 261–266) і тому знову залишилися майже недоступними для українського читача. Для рецензованої монографії спогади разом із вступним словом передав професор Григорій Костюк. Не менш сумною є і доля нарисів про перебування письменника в Західній Європі. Уперше надруковані в журналі «Червоний шлях» (1925, № 6/7, № 9) вони неодноразово видавалися протягом 1925–1931 рр., що свідчить про інтерес до них з боку тодішнього читача, та після того, як автора було репресовано, вони «загубилися» в архівних нетрях і більше не перевидавалися. У монографії збережено стилістику і правопис перших публікацій, тому тексти можуть бути цікавими не тільки для істориків української літератури, але й мовознавців.

Спогади «Без початку» будуть знахідною для всіх, хто займається мемуарами. Через декілька років після подій Олень Досвітній іронічно описує причини свого арешту і втечі від московсько-царського суду аж до Америки: прапорщик Вульфійус, який доволі часто передавав листи знайомим письменника і привозив книжки від них, раптом захотів «визначитися й дістати якусь нагороду – чи в виді вищого чина, чи медаллю» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 123], тому відніс черговий лист командирові корпусу, генералові Х. Зміст листа свідчив про зв'язок солдата Олександра Скрипала з петроградською українською громадою, його агітаційну діяльність серед солдатів, та найголовніше – «<...> був написаний українською мовою, дух якої, як сепаративну заразу, винищували тоді скрізь самим суворим і безупинним шляхом» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 124]. Деталі спогадів письменника про його ув'язнення у приміщенні, яке колись служило «чи коморою або сироварнею, чи пральнею в фільваркові» [Заверталюк, Пшеничний, 2021, с. 126], його пересування по території Азії скеровують на його повість «Алай», засвідчуючи, що в основу останньої лягли події з життя самого письменника. Спогади і нариси ще чекають на свого дослідника, хоча в другому розділі Ольга Салова загалом простежує змістові домінанти «Нотаток мандрівника».

Рецензована монографія окреслює нові перспективи вивчення творчої спадщини Олесь Досвітнього і буде цікавою для викладачів і студентів-філологів, усіх, хто цікавиться історією української літератури.

Список використаної літератури

Дончик, В.Г. (Ред.). (1993). *Історія української літератури ХХ ст. Книга перша (1910–1930 роки)*. Київ: Либідь.

Заверталюк, Н.І., Пшеничний, Ю.В. (Ред.). (2021). *Славетні постаті Придніпров'я: імена, повернені з минулого. Том 3: Один із тих, хто не зламався*. Житомир: ТОВ «505».

Килимник, О. (1961). Олесь Досвітній (До 70-річчя з дня народження). *Вітчизна*, 12, 167-169.

Мукомела, О. (2020). *Досвітній Олесь: біографія*. Відновлено з <https://litgazeta.com.ua/biografiya-korotko/dosvitnij-oles-biografia/>

Шевчук, В. (1967). Олесь Досвітній. *Радянське літературознавство*, 3, 59-73.

References

Donchuk, V.H. (ed.). *Istoriia ukrainskoi literatury XX st. Knyga persha (1910-1930 roky)* [History of Ukrainian Literature of the Twentieth Century. Book One (1910-1930s)]. Kyiv, Lybid Publ., 784 p.

Kylymnyk, O. (1961). *Oles Dosvitnij (Do 70-richchia z dnia narodzhennia)* [Oles Dosvitniy (To the 70th anniversary of his birth)]. *Vitchyzna* [Homeland], vol. 12, pp. 167-169.

Mukomela, O. (2020). *Dosvitnij Oles: biografiya* [Dosvitniy Oles: Biography]. Available at: <https://litgazeta.com.ua/biografiya-korotko/dosvitnij-oles-biografia/> (Accessed 30 Aprile 2022).

Shevchuk, V. (1967). *Oles Dosvitnij* [Oles Dosvitniy]. *Radianske literaturoznavstvo* [Soviet Literary Criticism], vol. 3, pp. 59-73.

Zavertaliuk, N.I. Pshenychny, Yu.V. (eds.). (2021). *Slavetni postati Prydniprovia: imena, poverneni z mynuloho. Tom 3: Odyn iz tykh, kto ne zlamavsia* [Famous Figures of the Dnieper: Names Returned from the Past. Volume 3: One of Those Who Did Not Break]. Zhytomyr, 505 Publ., 240 p.

Одержано 24.01.2022.

УДК 821.161.2

З.Й. КУНЬЧ

*кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач катедри української мови
Національного університету «Львівська політехніка»*

МУДРІСТЬ, ЩО НАДАЄ СИЛИ

**Рецензія на словник О.Р. Микитюк «Щастя – бути сильним.
Афоризми та сентенції Дмитра Донцова»
(Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2021. 388 с.)**



Поціновувачі творчості Дмитра Донцова, прихильники точного й влучного слова, вибагливі й інтелектуальні читачі, які прагнуть насититися з книжкових видань, що містять лапідарно-точні й глибокі істини українського духу, мають усі підстави насолодитися чудовою книгою – новим тематичним словником афоризмів та сентенцій Дмитра Донцова «Щастя – бути сильним». Авторка видання – відома філологиня, невомна дослідниця мови визначного українського політичного мислителя Оксана Микитюк.

Пропонований тематичний словник – це синтез мовного та ідеологічного матеріалу. Як влучно наголошує у передмові до видання літературознавець і публіцист Олег Баган, Дмитро Донцов – «автор пружний, соковитий, навіть демонічний у своїх змаганнях і поривах, своїх переживаннях і візіях» [Баган, 2021, с. 4], відтак завдяки цьому виданню можна відчувати «влучність суджень, розмах бачень, войовничість тверджень, ірраціональну енергетику узагальнень, і головне – світоглядну націленість на традиціоналістське, волюнта-

ристське, ідеалістичне сприйняття історії» [Баган, 2021, с. 10], яке так актуально й гостро звучить нині, в умовах московської агресії.

Відчуймо динамічність і цінність хоча б кількох злободенних сентенцій уродженця українського Приазов'я Дмитра Донцова: «Що таке любов? Це великий стимул героїчних душ, який дає їм твердість іти крізь всі перепони, крізь терпіння, всі розчарування і зневаги, крізь всі спокуси» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 45]; «Україна не вихитрується, а виборється національною революцією не лиш проти большевицького режиму чи російського імперіялізму, а проти одержимого розбійницьким духом народу московського. Не пристосовуючись до створеного ним «фактичного стану», а вирвавши його з корінням із нашої землі» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 88]; «Земля – не як рідний лан і грядки для картоплі,

для щастя того чи іншого возного чи Наталки Полтавки, а «славних прадідів земля», боронена мечем, терен експансії Святославів і Хмельницьких» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 91].

Практичне значення словника визначає групування матеріалу за темами та підтемами, кожна з яких відтворює державотвірну роль української мови. Структура праці – це сім розділів, кожен з яких демонструє напрямні розвитку української мовознавчої думки та відтворює українську мову через багатство її лексичного складу, досконалість синтаксису та багатогранність висловлювання. Наповнення тематичного словника дає змогу усвідомити Божі настанови, побачити українські духові цінності, зрозуміти необхідність сильної національної політики, проаналізувати різноманітні світоглядні доктрини та відчуті велич української культури та літератури.

У мовному плані впадає у вічі улюблена фігура Д. Донцова – антитеза, яка найпереконливіше дає розуміння контрастних понять, що ідеологічно відтворює нагальну потребу у формуванні сильних українців. Приміром, «Багатство і влада однаково можуть деморалізувати, як нужда і рабство» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 286]; «Хочемо бути об'єктом, але суб'єктом історії» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 249]; «З двох чинників складається національна свідомість, як казав Бенда, з любови і з ненависти» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 245].

Тематичний словник «Щастя – бути сильним» увиразнює низку мовних явищ, зокрема, паронімію (люди сильної вдачі вийдуть «не з вибору, а з добору», «не слава, а страва»), тавтологію (причиною руїни цілої країни є стан, «коли перестають бути сильними сильні, а хоробрі хоробрими, кріпкі кріпкими, вчителі вчителями, провідники провідниками») та низку інших аспектів лексико-семантичного складу мови. Цікавим також є вживання власних назв, вжитих у множині, що відтворюють зрадливість, яке існує ще з часів Ісуса Христа (сваволя біблійних Рагабів, Авіронів, Каїнів, Юд, Ефілятів і Кочубеїв). Наповнення метафорами створює колорит праці, бо маємо вислови: нація не вийде з пелюшок провінції, чортівські сили СССР, канібальський шовінізм, безхребетне народоловство та ін.

Доречним є оформлення книжки, бо на обкладинці та в тексті використано зорові маркери – меч і перо. Це увиразнює читачеві усвідомлення того, що Д. Донцов, як неперевершений стиліст, володів словом-мечем, яке відрубав все неправдиве та звільняє місце всьому світлому. Гадаємо, саме ця особливість взятого до уваги науково-популярного видання є запорукою його успіху й популярності. Адже саме влучна, стисла форма Донцовських суджень, точність і оригінальність трактувань, самобутність та ідейна глибина думок, доречно поєднані у відповідні тематичні групи, приваблять вибагливого читача, допоможуть йому глибше осягнути складну суть філософських категорій і впевнитися в тому, що бути сильним – це справжнє людське щастя.

Актуальність і важливість цієї книги важко переоцінити. Зібрані й упорядковані влучні думки українського літературного критика, публіциста, філософа, політичного діяча Дмитра Донцова є особливо цінним довідково-навчальним матеріалом для молодого покоління – студентів і аспірантів. Адже це зібрання не лише сприятиме утвердженню ідейних переконань молоді, а й посилюватиме мовну компетенцію юнаків і юнок, подарує їм певну естетичну насолоду і дасть змогу засвоїти й застосовувати в житті крилаті формулювання. Адже «сила народу в його моральній силі» [Щастя – бути сильним, 2021, с. 49].

Список використаної літератури

Баган, О. (2021). Енергетика мислі виняткової людини. Передмова. О. Микитюк (Ред.), *Щастя – бути сильним. Афоризми і сентенції Дмитра Донцова* (с. 4-12). Львів: Видавництво Львівської політехніки.

Микитюк, О. (Ред.). (2021). *Щастя – бути сильним. Афоризми і сентенції Дмитра Донцова*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

References

Bahan, O. (2021). *Enerhetyka mysli vyniatkovoї liudyny. Peredmova* [The Energy of the Thought of an Exceptional Person. Preface]. In O. Mykytiuk (ed.). *Shchastia – buty silnym. Aforyzmy i sententsii Dmytra*

Dontsova [Happiness to be Strong. Dmitry Dontsov`s Aphorisms and Maxims]. Lviv, Lviv Polytechnic Publishing House, pp. 4-12.

Mykytiuk, O. (ed.). (2021). *Shchastia – buty sylnym. Aforyzmy i sententsii Dmytra Dontsova* [Happiness to be Strong. Dmitry Dontsov`s Aphorisms and Maxims]. Lviv, Lviv Polytechnic Publishing House, 388 p.

Одержано 2.03.2022.

УДК 811.161.2

Л.В. ХАРЧУК

*кандидат філологічних наук,
старший викладач катедри української мови
Національного університету «Львівська політехніка»*

МОВНА ГАРМОНІЯ ЗВУКОВОЇ УПОРЯДКОВАНOSTИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

**Рецензія на монографію: Куньч З.Й., Наконечна Г.В., Ментинська І.Б.
Позиційне чергування у/в як елемент милозвучності: норма і практи-
ка. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2021. 216 с.**



Загальновідомо, що українська мова є чи не наймилозвучнішою серед усіх слов'янських мов, а мовна гармонія її звукової упорядкованості відіграє надзвичайно важливу роль. Суть мовленнєвої милозвучності полягає насамперед у збалансованій рівновазі вокалізму та консонантизму. На рівні загальнонаціональної мови, особливо фольклору, цього балансу досягають інтуїтивно, стихійно. Коли ж мовознавці взялися до встановлення певних законів чергування голосних/приголосних, аби мовець міг свідомо створювати милозвучні (доброзвучні) тексти, то з'ясувалося, що просте, механічне чергування «не працює»: текст, написаний за встановленими нормами, часто виходить евфонійно гіршим, ніж написаний інтуїтивно. Виходить, що існують ще якісь чинники, що впливають на вибір прийменників/префіксів **у/в**, аби текст «читався» доброзвучно й плавно.

В сучасному українському мовознавстві питання дотримання чинних правописних правил щодо позиційного чергування голосних та приголосних **у/в** з метою досягнення

милозвучності української мови набуває все більшої актуальності. Милозвучність (евфонія) – це одна з найважливіших рис української мови, а фонетичне (живе) чергування голосних з приголосними – яскрава характерна особливість звукової системи нашої мови.

Позаяк реальна мовна практика, а також приклади з наукових текстів та з творів класиків художньої літератури демонструють численні випадки вживання **у/в** із порушенням сучасної нормативності, важливо з'ясувати роль у досягненні милозвучності мовлення індивідуально-авторських чинників, які можуть призводити до недотримання цих норм.

Отож проблематика монографії «Позиційне чергування **у/в** як елемент милозвучності: норма і практика» (автори: З.Й. Куньч, Г.В. Наконечна, І.Б. Ментинська) є, безумовно, вкрай актуальною.

Автори рецензованої монографії залучили низку наукових й навчально-методичних праць різних періодів минулого століття й сучасних, адже саме науково-навчальні видання можна вважати найбільш відповідними до правописних постулатів. Наукова новизна і цінність наукової розвідки полягає в опрацюванні більш ніж 4,5 тисяч прикладів чергування **у/в** (евфонем), що, зрозуміло, дає об'єктивну картину для з'ясування основних тенденцій унормування правил позиційного чергування голосних і приголосних.

З'ясовано, що хоча в основному нормативному документі сучасної української літературної мови чітко й категорично сформульовано позиційні ситуації використання прийменників чи префіксів **у** та **в**, а на початку минулого століття таких однозначних постулатів не було запропоновано, автори взятих до аналізу науково-навчальних видань застосовують позиційні зміни цілком довільно. Отож у рецензованій монографії чітко сформульовано теоретичне обґрунтування причин недотримання чинних правил правопису та з'ясовано основні тенденції усталення правил позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних.

Цінним і пізнавальним є показ вживання **у/в** в діахронії, себто в історичній послідовності розвитку досліджуваного мовного явища. Це відбито на структурі монографії: кожен розділ актуалізує певний період аналізованої теми й побудований на порівнянні матеріалів з різних джерел.

Так, у першому розділі «Нормалізаційні тенденції щодо правил позиційного чергування **у/в** на початку ХХ століття» на підставі детального дослідження двох навчально-наукових видань цього періоду («Органічна хемія» Івана Горбачевського (Прага, 1924 р.) та «Підручника хемії» Б.А. Павлова та В.К. Семенченка (Харків, 1937 р.)) докладно проаналізовано спільні та відмінні риси цих книг щодо відповідності чергування **у/в** нормам сучасного українського правопису. Із застосуванням методики суцільного вибирання евфонем і статистичного опрацювання мовного матеріалу дослідниці виявили всі позиції чергування **у/в** на 50-х сторінках досліджуваних праць; визначили відповідність виявлених прикладів чинним нормам; покласифікували помилкові моделі, що дало змогу виокремити шість моделей евфонем; з'ясували частку раціонального та інтуїтивного в понятті «милозвучність» [Куньч, 2021, с. 14–41].

У другому розділі монографії здійснено порівняльний аналіз дотримання норм позиційного чергування **у/в** у навчальних посібниках 60-х років ХХ ст. «Технічне моделювання» (Харкун М.Л., Чалевський Д.Є., Київ, 1969 р.); «Довідник з елементарної математики. Геометрія, тригонометрія, векторна алгебра» (під ред. члена-кор. АН УРСР П.Ф. Фільчанова, Київ, 1967 р.) та в сучасній навчальній літературі (Мальська М.П., Антонюк Н.В. та ін. «Країнознавство: теорія та практика», Київ, 2012 р.). Зокрема із зазначених джерел здійснено суцільне вибирання всіх наявних прикладів уживання прийменників або префіксів **у/в** та оцінено їхню нормативність; з використанням статистичних методів проаналізовано співвідношення нормативних і помилкових вживань; з метою виявлення спільних і відмінних рис зіставлено дані з обох періодів; з'ясовано можливі підстави для випадків ненормативного вживання евфонем, спостережено закономірності, які, на думку авторів, сприяли їхній появі в процесі вибору в певних позиціях голосного чи приголосного; з'ясовано роль суб'єктивних чинників, а також сформульовано та подано цінні рекомендації для вдосконалення правил позиційного чергування **у/в** [Куньч, 2021, с. 42–71].

Об'єктами дослідження третього розділу «Реалізація милозвучності (чергування **у/в**) в українськомовних наукових текстах, виданих в Україні та за кордоном у 70-80-ті роки ХХ століття» слугували «Енциклопедія кібернетики» 1973 р. видання за редакцією академіка В. Глушкова, що, на думку дослідниць, є відомим і вдалим взірцем українськомовного наукового тексту радянського періоду, та праця Олександри Вишневської «Походження тваринного світу», що вийшла друком 1985 р. за межами України – у Мюнхені. Методом суцільного вибирання на 55-х сторінках вищезгаданих видань, автори проаналізували 1551 випадок уживань евфонем, що дало змогу зробити ґрунтовні висновки щодо дотримання/недотримання чинних норм у виданнях досліджуваного в розділі періоду [Куньч, 2021, с. 72-101].

У розділі «Проблема дотримання норм позиційного чергування **у/в** у сучасних наукових статтях» здійснено порівняльний аналіз прикладів евфемізмів з наукових праць гуманітарного й технічного профілів. В основі вибору матеріалів для дослідження, висвітленого в цьому розділі, на думку авторів, «лежала гіпотеза, що науковий дискурс може по-різному реагувати на потребу дотримання правил милозвучності залежно від фахового спрямування: припускаємо, що представники гуманітарної сфери могли би більш ретельно ставитися до нормативності мови, отож і частотність помилкових уживань у їхніх наукових працях мала б бути меншою» [Куньч, 2021, с. 104].

На матеріалі наукових статей, опублікованих у Гуманітарному віснику Запорізької державної інженерної академії (2019, № 77), а також на матеріалі збірки наукових статей з електроніки, опублікованих у Віснику Національного університету «Львівська політехніка» 2007 року (число 592) автори виокремили всі позиції чергування **у/в**, дослідили науковий дискурс на предмет наявності помилкових уживань, визначивши відповідність виявлених прикладів чинним нормам милозвучності, що дало змогу здійснити статистичне опрацювання та класифікацію помилкових моделей у їх зіставленні з нормативними [Куньч, 2021, с. 102–131].

Загалом у рецензованій роботі автори опрацювали 4555 позицій чергування **у/в**: у першому розділі опрацьовано 773 евфоніми, у другому – 1193, у третьому – 1551 і в четвертому – 1038. Особливо цікавими та яскравими в рецензованій праці є, на наш погляд, численні діаграми, які вдало онаочнюють статистичні матеріали. Цінними є й 6 додатків монографії, в яких автори подають ілюстративно насичений фактичний матеріал досліджуваної теми. Важливим і переконливим є висновок авторів рецензованої монографії, що для досягнення милозвучності слід зважати не лише на візуальні збіги голосних та приголосних, а й на стильові особливості тексту, темп мовлення, ритмомелодику фрази тощо. Можна ствердно наголосити, що автори рецензованої роботи значно поповнили науковий дискурс новими ґрунтовними спостереженнями та висновками, розробили загальну методику описування цього явища, а також ввели до наукового обігу новий ілюстративний матеріал.

Авторки монографії – З. Куньч, Г. Наконечна та І. Ментинська – скрупульозно проаналізували різні позиції збігів голосних та приголосних та врешті-решт виявили надмірний формалізм у правописних правилах щодо збігів приголосних (інколи голосних), констатували численні випадки відступів від норми в позиційному вживанні **у/в** у навчально-наукових текстах. У праці доведено, що сучасний мовець на власний розсуд додає до мовної гармонії мелодику конкретної фрази, інтонаційні павзи та власні мовні звички. Можна стверджувати, що результати цього дослідження не лише сприятимуть усуненню штучності у вживанні прийменників-префіксів **у/в**, а й стануть дієвим помічником для творців наукового, публіцистичного, художнього тексту, укладачів підручників та посібників.

Отже, з огляду на актуальність теми дослідження, обґрунтованість наукових положень, висновків і рекомендацій, переконливі теоретичні узагальнення, оригінальність та опрацювання великого масиву фактичного матеріалу, глибоко і всебічно вивченого й осмисленого, монографія «Позиційне чергування **у/в** як елемент милозвучності: норма і практика», безумовно, матиме значну наукову й практичну вагу в сучасному українському мовознавстві.

Радимо обов'язково скористатися цим дослідженням науковцям, освітянам, просвітянам, студентам, літературним редакторам і взагалі всім поціновувачам українського Слова.

Список використаної літератури

Куньч, З.Й., Наконечна, Г.В., Ментинська, І.Б. (2021). *Позиційне чергування у/в як елемент милозвучності: норма і практика: монографія*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

References

Kunch, Z.J., Nakonechna, G.V., Mentynska, I.B. (2021). *Pozycyjne cherguvannja u/v jak element mylozvuchnosti: norma i praktyka* [Positional alternation in (y) / in (v) as an element of melodiousness: norm and practice]. Lviv, Publishing House of Lviv Polytechnic National University 216 p.

Одержано 12.01.2022.

НАШІ АВТОРИ

Берестень Олена Євгенівна – кандидат історичних наук, кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро).

Білик Наталія Леонідівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Боровська Олена Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Городнюк Наталія Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету.

Доценко Олена Олександрівна – аспірантка кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

Івлєва Юлія Олегівна – доктор філософії з філології, Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара.

Ковальова Наталія Анатоліївна – доктор історичних наук, професор кафедри філософії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (Дніпро).

Колеснікова Ірина Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор кафедри бізнес-лінгвістики Київського національного економічного університету імені Вадима Гетьмана.

Корнієнко Оксана Олександрівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (Київ).

Кулакевич Людмила Миколаївна – доктор філологічних наук, доцент кафедри українознавства Українського державного хіміко-технологічного університету (Дніпро).

Куньч Зоряна Йосипівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри української мови Національного університету «Львівська політехніка».

Лепетюха Анастасія Вікторівна – доктор філологічних наук, професор кафедри романської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Пініч Ірина Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської і фіно-угорської філології імені професора Г.Г. Почепцова Київського національного лінгвістичного університету.

Плющай Олександр Олександрович – старший викладач кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

Рижкова Анна Володимирівна – викладач кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

Родний Олег Володимирович – доктор філософських наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету ім. Олеся Гончара.

Савельєв Павло Сергійович – викладач кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

Семеренко Любов Іванівна – доцент кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

Силантьєва Валентина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечнікова.

Талан Наталія Ігорівна – викладач кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

Турчак Олена Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

Харчук Лілія Валеріївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови Національного університету «Львівська політехніка».

Юрченко Карина Володимирівна – викладач кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро).

OUR AUTHORS

Yelena Ye. Beresten, PhD in History, Associate Professor, Alfred Nobel University (Ukraine).

Natalia L. Bilyk, Doctor of Philology, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Elena N. Borowska, PhD in Philology, Associate Professor, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine).

Olena O. Dotsenko, PhD Candidate, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

Nataliia A. Horodniuk, Doctor of Philology, Full Professor, Mariupol State University (Ukraine).

Yuliia O. Ivlieva, PhD in Philology, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

Liliya V. Kharchuk, PhD in Philology, Associate Professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine).

Iryna A. Kolesnikova, Doctor of Philology, Full Professor, Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman (Ukraine).

Oksana A. Korniyenko, Doctor of Philology, Full Professor, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine).

Nataliia A. Kovalova, Doctor of History, Full Professor Ukrainian State University of Chemical Technology (Ukraine).

Lyudmyla M. Kulakevych, Doctor of Philology, Associate Professor, Ukrainian State University of Chemical Technology (Ukraine).

Zoriana Y. Kunch, PhD in Philology, Associate Professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine).

Anastasiia V. Lepetiukha, Doctor of Philology, Full Professor, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine).

Iryna P. Pinich, PhD in Philology, Associate Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine).

Oleksandr O. Pliushchai, Senior Lecturer, Alfred Nobel University (Ukraine)

Oleg V. Rodnyi, Doctor of Philosophy, Full Professor, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

Anna V. Ryzhkova, Lecturer, Alfred Nobel University (Ukraine).

Pavlo S. Saveliev, Lecturer, Alfred Nobel University (Ukraine).

Liubov I. Semerenko, Assistant Professor, Alfred Nobel University, Dnipro (Ukraine).

Valentina I. Silantyeva, Doctor of Philology, Full Professor, Odessa National Mechnikov University, Odessa (Ukraine)d Nobel University (Ukraine).

Natalia I. Talan, Lecturer, Alfred Nobel University (Ukraine).

Olena M. Turchak, PhD in Philology, Associate Professor, Alfred Nobel University, Dnipro (Ukraine).

Karyna V. Yurchenko, Lecturer, Alfred Nobel University (Ukraine).

ДЛЯ НОТАТОК