

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ОДЕСЬКА ЮРИДИЧНА АКАДЕМІЯ»

**СУЧАСНА ФІЛОЛОГІЧНА НАУКА:
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ТА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ**

Колективна монографія



Львів-Торунь
Ліга-Прес
2021

УДК 80«312»
С91

Редакційна колегія:

Мамич Мирослава Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія» (відповідальна за випуск);

Колеснік Валентина Олександрівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія»;

Назаренко Оксана Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія»;

Кісельова Анастасія Андріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія»;

Завальська Любов Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія»;

Заєць Ганна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія».

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного університету «Одеська юридична академія»
(протокол 2 від 15.09.2021 р.)*

С91 **Сучасна** філологічна наука: актуальні питання та вектори розвитку : колективна монографія / відп. за випуск М. В. Мамич. – Львів-Торунь : Ліга-Прес, 2021. – 512 с.

ISBN 978-966-397-242-8

ISBN 978-966-397-242-8

© Національний університет
«Одеська юридична академія», 2021

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВСТВА

Бережна М. В.

«МАТРІАРХ» І «ЗНЕВАЖЕНА ЖІНКА»: ДВА ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ
АРХЕТИПИ ОДНОГО КІНОПЕРСОНАЖА 5

Дузь Л. І.

ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
ЗА УЧАСТІ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ У МУЗИЧНОМУ ЗАКЛАДІ
ВИЩОЇ ОСВІТИ (МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС) 34

Zhukovska V. V.

CURRENT SCHOOLS OF CONSTRUCTION GRAMMAR:
THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ARCHITECTURE 61

Карп М. А.

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ ТЕКСТОТВІРНИХ
КАТЕГОРІЙ КОГЕЗІЇ І КОГЕРЕНТНОСТІ 87

Мамчич І. П.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АНТОНІМІЧНОГО ПРОТИСТАВЛЕННЯ
У ТВОРАХ МАРИНИ ГРИМИЧ, ОКСАНИ ЗАБУЖКО,
МАРІЇ МАТІОС 106

Nasakina S. V.

PECULIARITIES OF THE ENGLISH-LANGUGE
BOOKS ADVERTISING ONLINE 133

Романова Н. В.

ЛІНГВІСТИКА ЕМОЦІЙНОГО ДОСВІДУ ГЕРМАНСЬКОГО
ФЕОДАЛЬНОГО ТОВАРИСТВА XIII СТОЛІТТЯ 158

Тараненко О. Г.

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНОГО АСПЕКТУ
ЛЕКСЕМИ «БІЗНЕС» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ.
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ 187

Федорова О. В.

НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ 214

Шеленкова І. М.
ВІД ТЕРМІНА ДО ЕКОНОМІЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ 247

Yulinetska Yu. V.
LINGUISTIC AND PRAGMATIC FEATURES OF INTERNATIONAL
NORMATIVE LEGAL ACT 276

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Бондарева О. Є.
КРИТЕРІЇ ФОРМУВАННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ
СУЧАСНИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ АНТОЛОГІЙ В УКРАЇНІ 300

Горанська Т. В.
РОМАНИ Е. ЗОЛЯ «ПАСТКА», «НАНА» ТА ПОВІСТЬ І. ФРАНКА
«ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА»: ДІАЛОГ ІДЕЙ
ТА ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ 327

Mizetska V. Ya., Korkishko S. V.
THE ENGLISH SONNET FORM IN THE XVITH – XVIITH CENTURIES
(CANONS AND MODIFICATIONS) 354

Науменко Н. В.
ВЕРЛІБРИСТИКА ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА В АСПЕКТІ
КУЛЬТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ 398

Чонка Т. С.
ТВОРЧА РЕАЛІЗАЦІЯ НОВОЇ КУЛЬТУРИ ДІАЛОГУ
У ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА НАБΟКОВА 423

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Давиденко Н. І.
СТРАТЕГІЯ ПОМ'ЯКШЕННЯ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ 457

Медвідь О. М., Стеценко О. П.
СТИЛІСТИЧНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ
ПОЛІТИЧНОГО МЕДІАДИСКУРСУ 486

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВСТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-1>

Бережна М. В.,
кандидатка філологічних наук,
докторантка кафедри теорії та практики перекладу
з англійської мови
Запорізького національного університету
м. Запоріжжя

«МАТРИАРХ» І «ЗНЕВАЖЕНА ЖІНКА»: ДВА ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ АРХЕТИПИ ОДНОГО КІНОПЕРСОНАЖА

Анотація. У дослідженні розглянуті складові психолінгвістичного образу Малефісенти в однойменному пригодницькому фентезійному фільмі Роберта Стромберга (2014). Основою визначення психотипу персонажа слугує класифікація кіноархетипів В. Шмідт (2007). У першій частині досліджуваного матеріалу Малефісента, опікуючись мешканцями магічного королівства Марія та захищаючи свою землю від ворожого сусіда, належить до архетипу «Матріарх» (*the Matriarch*). Далі за сюжетом після підступної зради коханого чоловіка Малефісента переходить до архетипу «Зневажена жінка» (*the Scorned Woman*). Зазначені кіноархетипи формують образ позитивного та відповідно негативного персонажа в уяві глядача. Для мовлення Малефісенти в образі «Матріарх» характерними є прямі та непрямі директиви (часто у вигляді окличних речень), вигуки для вираження позитивних емоцій, загальні та спеціальні квеситиви, оцінна (переважно позитивна) лексика, система апелювань на позначення членів родини, займенник другої особи (у загальних та спеціальних квеситивах) та займенник першої особи однини (у декларативах у комбінації з позитивною оцінною лексикою), лексико-синтаксичні повтори для логічної емфазі, конфронтативний комунікативний стиль у спілкуванні з антагоністом історії, лексико-семантичні групи LOVE, FAMILY та FLIGHT. Для мовлення Малефісенти в образі

«Зневажена жінка» характерним є використання високої лексики, негативної оцінної лексики, сарказму, вигуків, окличних речень для висловлювання негативних емоцій, однослівних речень, пасивно-агресивного стилю спілкування, повторів та риторичних питань для маніпуляції думкою співрозмовника, лексико-семантичних груп HURT, CURSE та HATE, поєднання семантично полярних лексем, займенників першої особи однини та другої особи у декларативах у комбінації з негативними емотивами для демонстрації концентрації на власних стражданнях та нерівного соціального статусу мовців.

Вступ

Мистецтво кіно є невіддільною частиною культури та потужним чинником змін у мові. За допомогою фільмів формуються нові зв'язки між візуальними образами та символами в уяві аудиторії. Фільми не лише мають силу відбивати та популяризувати лінгвістичні моделі своєї епохи, але й відтворювати соціальне значення цих моделей та персонажів, які їх використовують, таким чином активно формуючи домінантні лінгвістичні ідеології свого часу [1, с. 263]. Персонажне мовлення з одного боку має сприйматися глядачем як максимально наближене до природного, а з іншого, відображаючи задум режисера та сценариста, формувати нові шаблони для подальшого наслідування та використання.

Таким чином, мовлення персонажів у художньому творі, відтворюючи чинні норми та правила спілкування, створює правдиву картину світу та образи самих персонажів. Однак, на відміну від реального повсякденного спілкування, мова персонажів має свої особливості та не є точним аналогом розмовного мовлення, а лише його стилізацією [2, с. 196]. Вона дає змогу створювати спрощені моделі, які своєю чергою можуть виступати шаблонами для подальшого використання. Адже, «доки персонаж був маскою, або ідеальним образом, він складався з набору однотипних ознак, іноді навіть – з однієї ознаки-властивості. Поступово набуваючи багатовимірності, складові елементи персонажа стають різноспрямованими, а тому особливо потребують домінант... які забезпечуватимуть єдність героя» [3, с. 89].

Одним з актуальних напрямків сьогодні є дослідження особливостей мовлення персонажів у фільмах масової культури з точки зору їх належності до того чи іншого психологічного

архетипу. Кіноархетипіка дає можливість поєднати архетип та кіно, адже архетип – це «першообраз», первинна форма для наступних утворень, своєрідна матриця, яка, насичуючись конкретним змістом, отримує одне з безлічі можливих утілень, перетворюючись на архетипічний образ. Як і годиться «праформам», архетипи лежать в основі усього сущого, формуючи одиниці значення, які можуть бути осягнені інтуїтивно. Кінематограф, – мистецтво, яке, поєднуючи канони образотворення (образну систему літератури, театру та образотворчого мистецтва), стає у ХХ–ХХІ ст. однією з провідних сфер трансляції архетипічних мотивів і образів [4, с. 119].

Сьогодні існує багато класифікацій персонажів художнього дискурсу, зокрема кіноперсонажів. В одних роботах вони називаються архетипами, психотипами, в інших – типовими, стереотипними, пласкими чи тривимірними персонажами, тропами. Єдності серед дослідників немає. Наразі робіт, які пропонують використання теорії кіноархетипів В. Шмідт для дослідження й систематизації психолінгвістичних образів персонажів у англомовному кінодискурсі масової культури, немає. Зазначене зумовлює актуальність і новизну пропонованого дослідження.

Мета цієї роботи полягає у визначенні особливостей створення психолінгвістичного образу персонажа відповідно до архетипів «Матріарх» та «Зневажена жінка» на прикладі образу головної героїні пригодницького фільму у жанрі темне фентезі *Maleficent* (2014) режисера Роберта Стромберга. Задача складається з двох етапів, на першому з яких визначаємо психологічні характеристики персонажа, які дозволяють встановити архетип, до якого належить героїня. За основу беремо типологію кіноархетипів, запропоновану В. Шмідт [5, р. 81-87]. На другому етапі визначаємо мовленнєві елементи, які характерні для персонажа та формують її психологічний образ.

Maleficent (2014) (укр. «Чаклунка») – фільм у жанрі пригодницького темного фентезі режисера Роберта Стромберга за сценарієм Лінди Вулвертон, створений студією *Walt Disney Pictures*. Головні ролі виконують Анджеліна Джолі (Малефісента) та Ель Феннінг (Аврора). Історія в цілому заснована на сюжеті казки Шарля Перро «Спляча красуня» та однойменного анімаційного фільму (1959) студії *Walt Disney*. «Чаклунка» є інтерпретацією відомого сюжету з точки зору головного антагоніста; фільм розповідає передісторію складних стосунків феї-чаклунки та підступного короля, а також розкриває

ставлення Малефісенти до принцеси Аврори. Продовження історії *Maleficent: Mistress of Evil* (укр. «Чаклунка: Повелителька темряви») вийшов у прокат у 2019 році.

Фільм мав комерційний успіх, зібравши близько 0,8 млрд. доларів у світовому прокаті, входить до сотні найбільш прибуткових кінострічок XXI століття, займаючи в цьому списку десяту сходинку серед фільмів, в яких головні ролі належать жіночим персонажам. Це робить його актуальним матеріалом для дослідження психолінгвістичних образів персонажів-жінок.

Образ, архетип та персонажне мовлення

Існують різнопланові підходи до вивчення образу персонажа у художньому творі. Так, наприклад, П. Білоус звертає особливу увагу на процеси формування образу у свідомості читача, наголошуючи на тому, що «художню літературу робить її образність, тобто така властивість словесної інформації, яка в уяві читача викликає виразні, конкретно-чуттєві картини, збуджує асоціативне мислення та естетичні емоції й переживання [6, с. 88]. З іншого боку, Л. Чернець визначає, що поняття «персонаж» є узагальненою назвою сукупності художніх засобів зображення, завдяки яким окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ людини, і які творять її портрет, костюм, мову, вчинки, характеристики з боку інших персонажів, що ведуть розповідь [7, с. 165]. В результаті отримуємо узагальнене визначення Л. М. Удовиченко: «художній образ – результат емоційно-чуттєвого відтворення дійсності, яке ґрунтується на загальнокультурному та індивідуальному досвіді, сформоване в межах певної ідеї та спрямоване на актуалізацію досвіду в широкому сенсі слова, залучення мисленневих процесів реципієнта, презентоване іманентними засобами» [8, с. 59].

Окремого персонажа у художньому творі вважаємо мовленнєвою особистістю, тобто особистістю, яка реалізується у спілкуванні, при виборі певних стратегій і тактик та при використанні лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів [9, с. 87]. Мовленнєвій особистості притаманна мовленнєва поведінка – сукупність свідомих та несвідомих дій, через які розкривається характер і спосіб життя людини [10, с. 99].

Не новою є думка про те, що мова – найбільш звичний та надійний засіб, за допомогою якого люди транслюють свої внутрішні думки та емоції у формі, зрозумілій іншим. Слова та мова, таким чином,

становлять основу психології та комунікації [11, с. 25]. Персонажне мовлення відповідно є відбитком внутрішнього світу героїв, їх емоцій, системи стимулів та психологічних комплексів, а отже має відповідати певним підсвідомим шаблонам глядача, щоб справляти необхідне враження. Погоджуємося із думкою В. І. Лагутіна, що персонажне мовлення є медіатором між автором та читачем, яке відіграє визначну роль у передачі особливостей характеру, світобачення, поведінки, бажань, прагнень та інтенцій персонажів [12].

Діалогічне мовлення є одним з основних у прозі та основним у драматургії засобом непрямой характеристики персонажів... Для діалогу в прозі типовим є більш розгорнутий характер висловлювань, ніж у драмі. Крім того, в драмі діалог за своїм характером є ближчим до розмовного спілкування, ніж у прозі [13, с. 8]. Таким чином, кінодіалог, який є різновидом драматичного діалогу, підпорядковується загальним правилам діалогічного мовлення, має свої характерні особливості.

Попри те що фільм становить собою складну синергетичну систему з мовних і немовних знаків, вважаємо, що саме вербальним знакам належить важлива роль у визначенні нюансів повідомлення, увиразненні смислів і відтінків значень, наданні багатоплановості висловленню і здатності ним набувати багатьох інтерпретацій. Так, І. Коваленко зазначає, що хоч відеоряд і домінує над словесним компонентом у наративній структурі кінофільмів, саме вербальне робить кінодискурс правдоподібним і ближчим до життя [14, с. 51]. Такого ж погляду дотримується і С. Козлофф, визнаючи саме кінодіалогі засобом передачі повідомлення, адже фокус на візуальному призводить до суперечностей у трактуванні кінодискурсу в цілому [15, с. 14].

Вважаємо, що діалог персонажів у художньому творі побудовано таким чином, щоб у ньому розкривалася особистість персонажа, його мотивація і сприйняття того, що відбувається навколо. Сам по собі вибір мовленнєвих форм для вербального спілкування містить достатньо повну інформацію щодо особистості персонажа (його гендерної, вікової, локальної, національно-расової, темпоральної характеристик, соціального статусу, зовнішності, темпераменту, емоційного стану і відносин між комунікантами) [13, с. 6].

За визначенням дослідників, створення образу персонажа або його характеристика – це формування в уяві реципієнта загального враження про персонажа, його особисті якості, а також інші аспекти,

такі як його соціальні та фізичні характеристики [16, с. 149]. Як зазначає Ю. М. Караулов, персонажі – це моделі мовної особистості, що існують в уявному світі, створеному автором тексту [17, с. 24]. Можна припустити, що ці моделі, особливо за умови їх використання в текстах одного жанру, одного порівняно невеликого часового проміжку, створених однією мовою для гомогенної цільової аудиторії, вирізняються значною кількістю однакових рис, які можна класифікувати на основі отриманих статистичних даних.

Кінообрази використовують енергію міфу, експлуатують архетип, створюють сучасну міфологію, що містить виразний і прагматичний образотворчий потенціал. Кінематограф маніпулює міфологічними зразками, впливаючи і на свідомість, і на підсвідомість глядача, тим самим являючись механізмом, що сприяє самоідентифікації індивіда [18, с. 230].

Вплив кінообразів на масову свідомість глядачів визначається використанням базових архетипів та міфологічних образів. Так, дослідники зазначають, що аналіз образів кінематографічних персонажів дозволяє простежити дію культурних універсалій, а кінообрази сучасності базуються на енергії міфу, тим самим експлуатують архетип, створюючи «нову міфологію» [19, с. 4]. Крім того, архетипові образи завжди співвідносяться з епохою (домінантною культурною програмою часового періоду), яка породжує їх, виступаючи проявленою метафорою з колективного несвідомого [19, с. 12].

М. Конфорті вважає, що відхилення від архетипічних основ може спричинити проблеми із написанням сценарію, створенням образів, постановкою. Дослідник зазначає: «Здатність точно і креативно передавати архетипи у кіно – це те, що я називаю кінематографічною архетипічною послідовністю. Можна говорити, що фільми набувають популярності, якщо вдало схоплюють вічні сюжети, і не мають успіху, коли не можуть їх ухопити» [20, с. 119]. Таким чином, використання впізнаваних архетипів у кінодискурсі є запорукою глибокого розуміння психології персонажів глядачем, а основним механізмом створення архетипу виступає мовленнєвий портрет персонажа.

Релевантним підходом до дослідження мовленнєвих особливостей кіноперсонажа вважаємо психолінгвістичний аналіз, в основі якого покладено застосування теорій К. Юнга. Починаючи з 1970-х вчення К. Юнга та Ж. Лакана стали провідними інструментами у кінознавстві, потіснивши інші. Наразі кінознавство

з позицій Юнга є напрямком, який швидко розвивається. У теорії кіно почали застосовувати концепцію К. Юнга про архетипних прототипних персонажів, які виконують роль загальних моделей для побудови конкретних персонажів [21, с. 14].

Спочатку К. Юнг та інші дослідники вважали, що архетипи наслідуються генетично. Наразі більшість ментальних моделей, таких як прототипи особистості, розглядаються як набуті через навчання, таким чином визначаючи, що частотність, з якою ці моделі застосовуються, говорить про їх культурну значущість. Більшість сучасних дослідників, які працюють з архетипами, вважають, що саме культура, а не біологія, є тим засобом, який передає архетипові моделі від людини до людини. Відповідно, люди імпліцитно вчаться розпізнавати зовнішній вигляд та функції значної кількості прототипних персонажів на основі ролей, які ці персонажі відіграють у своїх життєвих наративах; насправді символічна та емоційна вагомість цих персонажів походить частково з того факту, що вони існують протягом тривалого часу у літературі, фольклорі та мистецтві певної культури [22, с. 309].

К. Юнг, розробник типології архетипів, у своїх численних роботах виділяє переважно такі архетипи: Тінь, Герой, Мати, Аніма, Анімус, Дитя, Мудрий Старець і Мудра Стара, Діва, Его, Персона, Самість. У його розумінні архетип – образ, модель чи символ, які містяться у колективній підсвідомості і як правило, не залежать від культури, країни, часу. Архетипи є не вродженими ідеями, а типовими формами поведінки, які при переході до свідомого природно представляються у вигляді ідей та образів, так само як і будь-що інше, коли воно стає об'єктом свідомості [23, с. 16]. На основі ідей К. Юнга засновано багато робіт, які досліджують архетипи в архітектурі, рекламі та маркетингу, релігії, літературі та кіно.

Серед різноманітних класифікацій персонажів, так чи інакше заснованих на ідеї К. Юнга, відзначимо декілька релевантних для досліджуваного матеріалу. Перша – типологія архетипів у мас-медіа М. Фабера та Дж. Майера [22], в якій автори пропонують тринадцять основних образів без розподілу за гендером персонажів: *Caregiver* (Опікун), *Creator* (Творець), *Everyman/Everywoman* (Кожен), *Explorer* (Дослідник), *Hero* (Герой), *Innocent* (Дитина), *Jester* (Блазень), *Lover* (Коханець), *Magician* (Чарівник), *Outlaw* (Вигнанець), *Ruler* (Правитель), *Sage* (Мудрець), *Shadow* (Тінь).

Друга – типологія героїв та героїнь за авторством Т. Коуден, К. Лафівер, С. Вайдерс [24], яка складається із шістнадцяти основних архетипів (восьми чоловічих і восьми жіночих): *the Chief* (Керівник), *the Bad Boy* (Поганий Хлопець), *the Best Friend* (Найкращий Друг), *the Charmer* (Чарівник), *the Lost Soul* (Втрачена Душа), *the Professor* (Професор), *the Swashbuckler* (Задирака), *the Warrior* (Воїн), *the Boss* (Начальниця), *the Seductress* (Спокусниця), *the Spunky Kid* (Запальна Дівчинка), *the Free Spirit* (Вільний Дух), *the Waif* (Бродяга), *the Librarian* (Бібліотекарка), *the Crusader* (Хрестоносець), *the Nurturer* (Годувальниця).

Існують і менші за кількістю типів персонажів класифікації, які спрямовані на дослідження героїв певного жанру, серед них робота Ю. О. Зайченко, в якій авторка пропонує три типи лінгвокультурного типового героя фентезі: герой-воїн (*warrior hero*), шляхетний герой (*noble hero*) та маленький герой (*small hero*) [25, с. 22].

Концепція архетипу може надати важливе пояснення тому, як люди реагують на інших людей, персонажів художніх творів і медіа [22, с. 307]. У рамках неотеорії архетипів зазначається, що архетипи володіють п'ятьма ключовими властивостями: архетипи а) є персонажами історій; б) представлені психологічно як ментальні моделі за схемами і прототипами «Я / Інший»; в) часто викликають інтенсивну емоційну відповідь; г) оперують на автоматичному чи несвідомому рівні; е) є культурно-стійкими, внаслідок чого вони є легко та повселюдно пізнаваними [22, с. 308].

Психолінгвістика, як наука, що вивчає «устрій і функціонування мовленнєвих механізмів людини» [26, с. 106], включаючи експериментальне дослідження психологічної діяльності суб'єкта із засвоєння та використання системи мови [27, с. 147], є тою наукою, яка дає можливість поєднати у дослідженні архетип персонажа та особливості його мовлення.

У попередніх працях, присвячених психолінгвістичним особливостям мовлення, дослідники розглядали параметри та моделі мовлення персонажів на основі теорії ввічливості Браун-Левінсона, моделі «Великої п'ятірки», теорій архетипів персонажів, а також за допомогою методів корпусної лінгвістики. Тоді як одні лінгвісти вважають, що за допомогою методів корпусної лінгвістики можна отримати більш детальну модель мовлення окремого персонажа [28], інші зазначають, що теорія ввічливості Браун-Левінсона та модель «Великої п'ятірки» пропонують перелік

важливих параметрів та моделей персонажного мовлення, а теорія архетипів – систему таких типових персонажів, як «Герой», «Тінь», «Годувальниця», які виконують шаблонні ролі, мають типову особистість і можуть бути повторно використані в різних наративах. Так, Дж. Роув, Є. Ха та Дж. Лестер [29] пропонують евристичну модель поведінки персонажів на основі таксономії з сорока п'яти головних архетипів В. Шмідт [5], а Г. Лін та М. Вокер демонструють, як теорію архетипів можна поєднати з побудовою діалогів персонажів в інтерактивних рольових комп'ютерних іграх [30].

У цій роботі застосовуємо типологію кіноархетипів В. Шмідт для створення психолінгвістичного аналізу мовлення Малефісенти в однойменному пригодницькому фентезі-фільмі. Загалом досліджуємо 98 реплік Малефісенти; транскрипти діалогів отримуємо із субтитрів до фільму (попередньо перевірених на відповідність аудіотексту при безпосередньому перегляді). Відповідно до типології кіноархетипів В. Шмідт, Малефісента спершу належить до архетипу «Матріарх» (*the Matriarch*), згодом, з розвитком сюжету, переходячи до архетипу «Зневажена жінка» (*the Scorned Woman*). В. Шмідт вважає, що ці архетипи засновані на образі давньогрецької богині шлюбу та родючості Гери, і є відповідно її позитивним та негативним втіленнями. Гера – могутня богиня, яка могла чинити опір самому Зевсу, поки він не пообіцяв одружитися з нею. Пізніше Зевс почав зраджувати їй, і Гера стала мстивою. Шлюбні обітниці священні для неї і вона б ніколи не зрадила і не покинула чоловіка. Тепер Гера своєю силою тримає разом родину з небожителів, чинить правосуддя і допомагає порадою [5, с. 81]. Серед запропонованих В. Шмідт психолінгвістичних рис визначаємо релевантні для образу Малефісенти, вказуємо на їх прояви у сюжеті та пропонуємо елементи мовлення, які корелюють з психологічними характеристиками персонажа.

Психолінгвістичний образ «Матріарх»

Спираючись на типологію архетипів В. Шмідт [5, с. 81-85], визначаємо такі характеристики, релевантні для психолінгвістичного образу «Матріарх».

1) Персонаж архетипу «Матріарх» керує родиною. Якщо вона не заміжня і/або не має дітей, «Матріарх» докладе всіх необхідних зусиль, щоб створити свою власну компанію і керуватиме «сурогатною родиною» з працівників. Вона ставиться до членів

родини з любов'ю та турботою, захищає їх та дбає про їхні потреби. Водночас вона вимагає до себе шанобливого ставлення.

З самого початку історії ми бачимо юну Малефіценту як неназвану правительку магічного королівства *the Moors* (в українському перекладі М'арія), адже, як розповідає оповідач історії: *NARRATOR: And they needed neither king nor queen, but trusted in one another* [31, 00:01:13]. Однак одразу ж глядач розуміє особливий статус Малефіценти за сюжетом: *NARRATOR: In a great tree on a great cliff in the Moors lived one such spirit. You might take her for a girl, but she was not just any girl. She was a fairy* [31, 00:01:24]. Лексичний повтор у паралельних конструкціях *In a great tree on a great cliff* створює логічну емфазу на семі *great*, антитеза *she was not just any girl. She was a fairy* у другій частині підкреслює винятковість Малефіценти. Попри її юний вік, магічні мешканці М'арії прислухаються до її думки, готові виконувати її волю. З часом Малефіцента, як наймогутніша з фей, набуває статусу берегині й захисниці М'арії.

Розглянемо риси, які притаманні її мовленнєвому портрету і зумовлені зазначеною психологічною характеристикою. Як «Матріарх», Малефіцента висловлює свою волю і віддає накази: *Maleficent: No. No, don't do it!* [31, 00:02:29] / *Come out!* [31, 00:04:00] / *Come out this instant!* [31, 00:04:23] / *You have to give it back* [31, 00:05:01]. Риса реалізована використанням прямих і непрямих директивів, зокрема у вигляді окличних речень з дієсловами у формі наказового способу чи модальними дієсловами.

Як «Матріарх», Малефіцента відкрито висловлює свою думку чи враження. Вона знає, що вільна це робити, що її думка має значення і буде почута: *Maleficent: I love your cap!* [31, 00:02:22] / *Lovely work, girls! Whoo-hoo!* [31, 00:02:48] / *That's extremely rude* [31, 00:04:09]. Риса реалізована використанням оцінної лексики, часто у вигляді констативів у формі окличних речень, коли висловлюється позитивна оцінка, а також вигуків для демонстрації радості, захоплення, захвату.

Вона виносить судження та приймає рішення щодо долі інших персонажів: *Maleficent: I believe he's just a boy* [31, 00:04:41] / *It's not right to steal, but we don't kill people for it* [31, 00:04:17]. Риса актуалізована вживанням лексем *believe* та *right*.

Вона використовує конструкції з причинно-наслідковим зв'язком, характерні для спілкування батьків з дитиною, у першій частині яких викладає свою позицію / дає пораду, а у другій –

пояснює свою думку: *Maleficent: I didn't throw it away. I delivered it home, as I'm going to do for you* [31, 00:05:29] / *You really shouldn't come back here, you know. It's not safe* [31, 00:06:06].

Для її мовленням характерним є використання займенника другої особи *you* у репліках, адресованих як одному персонажу, так і групі: *MALEFICENT: You missed me!* [31, 00:02:36]. / *Where do you live now?* [31, 00:05:46]. / *You have your queen* [31, 01:27:07]. Загальна кількість займенників *you* у репліках Малєфісенти в образі «Матріарх» складає 15 одиниць із загальної кількості 25 займенників (60%), другий за кількістю – займенник *I* (8 одиниць, 32%); кількість інших займенників не перевищує одного. Часто займенник *I* використовується у декларативах у комбінації з позитивною оцінною лексикою, займенник *you* у загальних та спеціальних квеситивах. Це свідчить про високий рівень соціалізації персонажа, розуміння важливості свого місця у групі, систему зв'язків з іншими персонажами. (Для порівняння особливостей використання займенників жіночими персонажами інших архетипів див. наприклад [32]).

2) Відчуття любові, єдності і поваги мають велике значення для «Матріарха». Вона хоче мати родину і знати, що може розраховувати на їхню безумовну любов та підтримку. Оскільки Малєфісента не має ні батьків, ні власних дітей, її сім'я – це спершу магічні мешканці М'арії, згодом до них на деякий час долучається Стефан, а пізніше Діаваль та Аврора.

Вважаємо використання системи апелятивів на позначення персонажів, яких Малєфісента вважає своєю родиною, характерним проявом цієї риси: *Maleficent: Good morning, Mr. Chanterelle! I love your cap!* [31, 00:02:20] / *Lovely work, girls!* [31, 00:02:48] / *Don't listen to him, Balthazar. You're classically handsome* [31, 00:04:11]. В цих прикладах бачимо звертання до магічних істот М'арії. Апелятиви, як правило, поєднуються із позитивною оцінною лексикою *good, love, lovely* та *handsome*. За нашими попередніми результатами таке поєднання характерне для створення образу позитивного жіночого персонажа (див. наприклад [33]).

Цікаво, що на позначення Стефана, хлопчика, який стане другом, а згодом і коханим Малєфісенти, в цей період у її мовленні апелятивів не знаходимо. Ми бачимо його ім'я у функції апелятива тільки у мовленні Малєфісенти як «Зневажної жінки» (див. у наступному розділі). Втім, майже у перших її репліках до Стефана

спостерігаємо маркери зацікавленості та симпатії. *Maleficent: I didn't throw it away. I delivered it home, as I'm going to do for you* [31, 00:05:29] / *You really shouldn't come back here, you know. It's not safe* [31, 00:06:06]. Цікаво, що у першій фразі вона непрямим порівнює Стефана із коштовним камінцем, який він намагався вкрасти із магічного ставка. Малефісента вкинула камінчик назад у ставок, а Стефана супроводила до кордону двох королівств. Аналогія дозволяє глядачу підсвідомо зрозуміти важливість Стефана у житті Малефісенти. Друга репліка демонструє турботу юної феї про хлопця. Так Стефан опиняється серед членів «родини» Малефісенти. Раса актуалізована лексемами *home, come back* та *safe*.

Далі у Малефісенти з'являється помічник-перевертень Діаваль, який може зарадити як словом, так і ділом. Вона часто обговорює свої рішення з Діавалем: *DIAVAL: That boy's the answer. MALEFICENT: No, Diaval* [31, 01:01:14]. Або користується його допомогою, перетворюючи на ворона, вовка, коня або дракона: *MALEFICENT: Come on, Diaval!* [31, 01:08:06] / *Faster, Diaval, faster!* [31, 01:08:55]. Бачимо звертання Малефісенти до свого помічника у діалогах, значущих для просування сюжетних ліній або для демонстрації ставлення до ситуації.

Спостерігаємо найбільшу кількість та варіативність апелятивів (5) у мовленні Малефісенти на позначення Аврори. Спочатку Малефісента (як «Зневажена жінка») називає ненависне їй дитя так: *MALEFICENT: I hate you. Beasty* [31, 00:35:45]. Цікавий приклад використання контроверсійного прізвиська, неоднозначного, як і сама Малефісента. З одного боку, лексема походить від *beast* «звір, тварина» (шляхом додавання зменшувально-пестливого суфікса -у) або є видозміненою формою *beastie* «комаха, маленька тварина». Таким чином, на перший погляд, лексема з врахуванням контексту має негативне значення. Втім, суфікс дозволяє спочатку передавати зменшувальне значення, адже мова йде про дитину, а згодом – пестливе, адже Аврора стає названою дочкою Малефісенти. З іншого боку, і сама Малефісента не належить до раси людей, а скоріше антропоморфних істот, адже має крила і роги. Можна вважати, що доросла Малефісента є *beast*, тоді Аврора – *beasty*: так підсвідомо глядач формує уявлення про зв'язок «мати – дитина» між Малефісентою та Авророю. Цей зв'язок актуалізується формально, коли доросла Аврора називає Малефісенту: *AURORA: You're my Fairy Godmother* [31, 00:49:15].

З розвитком сюжету Малефісента починає дівчинку називати на ім'я, а також використовує комбінацію *sweet Aurora* у момент найбільшого емоційного напруження, втративши будь-яку надію побороти своє власне закляття: *MALEFICENT: Sweet Aurora, you stole what was left of my heart. And now I have lost you forever* [31, 01:16:08]. Аврора починає займати настільки важливе місце у житті Малефісенти, що чаклунка робить її королевою обох, тепер об'єднаних, королівств: *MALEFICENT: Our kingdoms have been unified. You have your queen* [31, 01:27:06].

Ця риса актуалізована у мовленні Малефісенти використанням двох лексико-семантичних груп: *LOVE* (*love, lovely, good, handsome, grace, beauty, beloved, like, heart, smile*) та *FAMILY* (*parents, boy, grown, live, life, home, safe, baby, child, grow, look after, children, little, kingdoms, unified*). Ці лексеми є маркерами потреби Малефісенти у любові і родині, відчутті безпеки та довіри з боку тих, кого вона вважає своєю сім'єю, ким опікується і заради кого живе. Визначним тут є діалог Малефісенти зі Стефаном: *MALEFICENT: So your parents are farmers, then? STEFAN: My parents are dead. MALEFICENT: Mine, too* [31, 00:05:51]. Відсутність батьків в обох персонажів, а також їхній юний вік визначають підґрунтя для порозуміння, симпатії і надалі кохання з боку Малефісенти.

3) «Матріарх» готова надавати допомогу та забезпечувати підтримку, але очікує того ж у відповідь. У першій сцені, де ми бачимо Малефісенту, вона зцілює зламану гілку дерева своєю магією: *Maleficent: There you go* [31, 00:02:04]. Цей вчинок демонструє нам її здатність до співчуття, піклування про усіх мешканців М'арії. Пізніше, коли їй знадобиться, щоб гігантські дерева билися з нею пліч-о-пліч проти армії короля Генрі, вона закликає їх приєднатися і очікує, що вони відплатять їй за роки піклування. «Матріарх» рятує дитину, яка має потребу у допомозі сильної особистості. Натомість вона очікує, що згодом цей борг буде сплачений. Ця риса реалізується у сцені, коли Малефісента рятує Діаваля від розгніваного селянина, ладного забити ворона камінням.

4) «Матріарх» є сильним та відданим персонажем. Вона ніколи не покине члена родини у біді. Вона завжди стоїть з високо піднятою головою, навіть коли її ображають. З часом Малефісента стає захисницею М'арії. Вона готова битися за своє королівство і захистити його від жадібних і заздрісних людей.

Як «Матріарх», Малефісента бере на себе керівництво армією магічних створінь у битві: *Maleficent: Arise and stand with me!* [31, 00:11:19]. Риса реалізована прямими директивами у вигляді окличних речень з дієсловом у формі наказового способу.

Вона протистоїть ворогу: *Maleficent: Go no further! THE OLD KING: A king does not take orders from a winged elf. Maleficent: You are no king to me* [31, 00:10:44]. / *Aaah! You!* [31, 00:13:05]. / *You will not have the Moors! Not now, nor ever!* [31, 00:13:18]. Риса реалізована використанням конфронтативного стилю спілкування у діалозі з антагоністом історії. Бачимо окличні речення у формі констативів та директивів, частотне використання заперечних форм (*no, not, nor*), а також вигуку *Aaah!* для демонстрації незадоволення та незгоди з діями протилежної сторони, негативних емоцій та наміру чинити опір.

Символом її сили є крила: *Maleficent: I had wings once* [31, 00:54:52] / *AURORA: Were they big? Maleficent: So big they dragged behind me when I walked. And they were strong. They could carry me above the clouds and into the headwinds. And they never faltered, not even once. I could trust them* [31, 00:55:00]. Важливість теми зумовлює довжину репліки Малефісенти, адже зазвичай вона небагатослівна. Для неї крила є втіленням її свободи, магії, сили і влади. Риса реалізована використанням лексико-семантичної групи *FLIGHT* (*wings, power, strong, trust, carry, clouds, headwinds*).

Вона рятує Діавалю частково заради того, щоб отримати змогу вільно пересуватися і бачити те, чого не побачити із землі: *DIIVAL: And in return for saving my life, I am your servant. Whatever you need. MALEFICENT: Wings. I need you to be my wings* [31, 00:23:05]. Риса актуалізована використанням однослівного речення та рамкового повтору лексеми *wings*.

5) «Матріарх» хоче постійно тримати під контролем свою сім'ю. Все в родині має відбуватися з її попереднього відома і бажано згоди. Малефісента як «Матріарх» ставить багато запитань, мета яких – з'ясувати що відбувається в її королівстві та/або з членами її великої «родини». Вона очікує відповіді на свої питання, адже впевнена, що має владу запитувати, а її питання не залишаться без відповіді: *Maleficent: What's all the fuss about? KNOTGRASS: The border guards have discov... FLITTLE: Why do you get to tell her? I want to tell her! THISTLETWIT: I want to!* [31, 00:03:07] / *Tell me what?* [31, 00:03:19] / *Who are you?* [31, 00:04:48] / *So, how is life with the humans?*

[31, 00:15:51]. Риса реалізована загальними та спеціальними питаннями, як граматично правильними, так і розмовної форми.

6) Вона відчуває, що її родина потребує допомоги і готова її надати. Таким чином «Матріарх» пересвідчується, що вона потрібна своїй родині так само сильно, як вони потрібні їй. У фільмі Малефісента постійно спостерігає за трьома феями і малою Аворою. Така надмірна потреба знати все, що відбувається та постійно бути поруч, виправдовує себе, адже завдяки їй Малефісента декілька разів рятує Аврорі життя.

Як «Матріарх», попри образу і жагу помсти, Малефісента не може допустити, щоб Аврора загинула. В цьому випадку в неї немає розрахунку на майбутню відплату, скоріше її вчинок вмотивований материнським інстинктом: *Maleficent: Look. The little beast is about to fall off the cliff* [31, 00:40:52]. Всупереч своїм словам вона мовчки підхоплює малу Аврору своєю магією і повертає на безпечне місце. Аврора так коментує постійну присутність Малефісенти в її житті: *AURORA: You've been watching over me my whole life. I've always known you were close by* [31, 00:49:24] / *Your shadow. It's been following me ever since I was small. Wherever I went, your shadow was always with me* [31, 00:49:31]. Риса актуалізована лексико-семантичною групою FOLLOW у мовленні Аврори.

7) «Матріарх» виглядає неприступною, наче у будь-який момент вона готова зробити зауваження чи висміяти співрозмовника. Вона не хоче, щоб діти вважали, що можуть над нею посміятися чи її розіграти. Як «Матріарх», Малефісента стримана у спілкуванні і небагатослівна. Під час першої розмови з малою Аворою вона холодна і неприязна: *AURORA: Hello. MALEFICENT: Go away. Go. Go away. I don't like children* [31, 00:41:43]. На зміну цим почуттям пройшло зніяковіння, адже трирічна дівчинка не тільки не злякалася її грізного вигляду, але й попросила взяти її на руки, а потім обійняла Малефісенту. Риса актуалізується комбінаторикою семантично полярних слів *don't like children*, використанням однослівних речень, анадиплози.

Ця риса також реалізується у кількох невербальних сценах. Наприклад, коли Малефісента спостерігає за грайливою бійкою між магічними істотами та Аворою, їй на обличчя потрапляє шматочок бруду, яким кидаються суперники. Діаваль починає голосно сміятися. Малефісента завалює його брудом з ніг до голови. Втім, це не означає, що інші, близькі до неї персонажі не розуміють її

справжніх почуттів і комплексів, які стоять за холодною і неприступною маскою. Ця риса найбільше розкривається у спілкуванні з Діавалем: *MALEFICENT: Fine. Next time I'll turn you into a mealy worm* [31, 00:46:36]. *DIIVAL: Go ahead. Turn me into whatever you want. A bird, a worm. I don't care anymore* [31, 01:01:46]. Він поступово переходить з категорії незначущого слуги до позиції друга і соратника. Він навіть насмілюється передражнявати її, насправді висловлюючи те, що вона не змогла через свою гордість йому сказати сама: *DIIVAL: Thank you very much. "I need you, Diaval. I can't do this without you, Diaval"* [31, 01:10:23].

8) «Матріарх» боїться того дня, коли її чоловік та діти залишать дім. Вона не знає, що робитиме зі своїм життям. Для Малефісенти цей страшний день має наступити, коли справдиться її прокляття і Аврора засне мертвим сном. Це майбутнє страшить Малефісенту і вона з усіх сил спершу намагається відкликати своє закляття: *MALEFICENT: I revoke the curse. Let it be no more. I revoke the curse. Let it be no more. I revoke my curse! Let it be no more! I revoke my curse! Let it be no more! Let it be no more!* [31, 00:53:30]. Риса актуалізована множинними послідовними повторами на синтаксичному рівні, що створює ефект логічної емфазі, а також окличними реченнями, що формує емфазу емоційну. Повна редуплікація кінцевого елемента додатково підсилює отриманий ефект.

Коли Малефісента розуміє, що їй не вдається відкликати закляття, вона намагається йому запобігти, змінивши хід історії і погоджуюсь з наївною пропозицією Аврори: *AURORA: When I'm older, I'm going to live here in the Moors with you. Then we can look after each other. MALEFICENT: You don't have to wait until you're older. You could live here now* [31, 00:57:52]. Риса актуалізована рамковим повтором елементів *older* та *live here*.

9) «Матріарх» боїться, що вона ніколи не вийде заміж і не матиме дітей. Після весілля вона боїться втратити чоловіка і буде намагатися втримати його за всяку ціну. Головне для неї – зберегти шлюб. Якщо вона має обирати між родиною і чоловіком, вибір буде на користь чоловіка, сім'я – на другому місці. У першій сцені, коли глядач бачить юну Малефісенту, вона грається двома фігурками з гілочок і листя: хлопчик і дівчинка кружляють у танку, тримаючись за руки. Так ми розуміємо мрії та бажання молоді феї. Підсилюється її відчайдушне бажання мати сім'ю тим фактом, що вона не має батьків. Як «Матріарх», Малефісента зберігає вірність тому, кого кохає, терпляче

чекає поки Стефан повернеться до неї, і пробачає йому, поки вірить, що їх стосунки можна зберегти: *NARRATOR: They spoke of many things, and the years faded away. And she forgave Stefan his folly and his ambition, and all was as it had been long ago* [31, 00:16:15]. Риса актуалізована лексемою *forgave* у мовленні оповідача.

Психолінгвістичний образ «Зневажена жінка»

10) «Матріарх» важко сприймає зраду, особливо з боку свого чоловіка. Малєфісента закохується у простого хлопця Стефана і на її шістнадцятий день народження Стефан дарує їй «поцілунок щирої любові». Цей дарунок вона сприймає дуже серйозно, як символ їхнього довічного єднання. Для неї цей день є днем весілля, найважливішим днем у житті «Матріарха». Її обіцянки – священні і вона чекає того самого у відповідь. Коли «Матріарх» дізнається, що чоловік зраджує їй, вона не може пасивно ігнорувати заповідяну їй шкоду. Коли Малєфісента дізнається, що Стефан напоїв її снодійним та відтяв їй крила заради того, щоб стати королем, вона розлючена й смертельно ображена. Це той момент, коли вона переходить з категорії «Матріарх» до архетипу «Зневажена жінка». Можна додати, що сама назва архетипу походить зі словосполучення, використаного у п'єсі Вільяма Конгріва *The Mourning Bride* («Наречена у траурі» 1697): *Heaven has no rage like love to hatred turned, Nor hell a fury like a woman scorned* «досл. Під небом немає більшої люті, ніж любов, яка перетворилась на ненависть; у пеклі немає фурії, страшнішої за зневажену жінку».

Як «Зневажена жінка», Малєфісента мстива і зла. Всю силу своєї люті вона спрямовує на боротьбу проти Стефана, яка триватиме понад шістнадцять років. В її репліках бачимо сарказм і насмішку: *Maleficent: Well, well. What a glittering assemblage, King Stefan. Royalty, nobility, the gentry, and... How quaint. Even the rabble* [31, 00:29:16]. Редуплікована частка *well* слугує для висловлювання іронічного ставлення. Частотне використання високої лексики (*assemblage, gentry, quaint*) у фразі, адресованій простолодину, демонструє бажання принизити, акцентувати його низьке соціальне походження. Актуалізується риса еліптичною фразою з фінальною лексемою *rabble* «чернь, набрід», якою Малєфісента підкреслює справжнє походження короля.

Звернімо також увагу на використання апелятиву *King Stefan*. Як уже зазначалося, апелятивів на позначення цього персонажа в

мовленні Малефісенти за часів їхньої дружби та кохання немає, але ми бачимо, як персонажі знайомляться: *MALEFICENT: Who are you? STEFAN: I'm called Stefan. Who are you? MALEFICENT: I'm Maleficent [31, 00:04:48]*. Наскрізно по тексту його ім'я вимовляється з наголосом на перший склад, окрім наведеної вище репліки Малефісенти, коли вона вимовляє його ім'я з наголосом на другий склад. Причина такого спотворення – насмішка над бажанням Стефана за будь-яку ціну здобути високе становище у суспільстві, перетворившись з сільського хлопчика-сироти, що живе у сараї, на короля. В англomовній культурі реалізація цього нюансу базується на основі фонових знань глядачів про багатотисячову взаємодію двох народів, двох культур, двох мов: англійської та французької. Тривалий період війн та завоювань позначився на мові. Імена простолюдинів, що мали англо-саксонське походження, вимовлялись з наголосом на перший склад, а імена королів та знаті (як правило, норманського походження) – з наголосом на останній склад.

Як «Зневажена жінка», Малефісента принижує і зловтішається. У сцені прокляття, коли Стефан намагається врятувати свою новонароджену доньку, він звертається до Малефісенти, але вона неблаганна: *KING STEFAN: Maleficent, please don't do this, I'm begging you. MALEFICENT: I like you begging. Do it again [31, 00:31:56]*. Вона не тільки вербально зловтішається та насолоджується перемогою над королем (реалізовано комбінаторикою семантично полярних лексем *like* та *begging*, смисловою антитезою, яку ці лексеми створюють), вона опускає погляд на підлогу, безмовно вказуючи, що Стефан має опуститися перед нею на коліна. Для новоявленого короля це значна жертва, адже у замку перебуває багато людей, його нових підданих. Вони спостерігають за Стефаном, хтось зневажливо, хтось співчутливо. Втім, король не бачить іншого виходу і готовий пожертвувати своєю гордістю заради доньки. Отримавши бажане, Малефісента хоч і формально виказує згоду зглянутися на долю дитини, закінчує прокляття нездійсненною, як вона вважає, вимогою: *MALEFICENT: All right. The princess can be woken from her death sleep, but only by true love's kiss [31, 00:32:28]*. Чаклунка знає, що Стефан так само не вірить, що таке прокляття можна зняти.

Додатково риса реалізується використанням вигуків. Цілий ряд спостерігаємо у першій сцені переходу Малефісенти до архетипу «Зневажена жінка». Вона прокидається після снодійного тунку Стефана і розуміє, що він, скориставшись її безпорадністю, відтяв їй

крила. Передати весь біль та розпач можуть тільки вигуки. В цей момент Малефісента нагадує пораненого звіра: *MALEFICENT: Ah! Aaah! Oh! Aaaah! Huuurgh! Aaah! Aaaaah! Ah! Ah! Ah! Ah!* [31, 00:18:29]. Далі мультиплікацію вигуків бачимо у сцені битви Малефісенти та Діаваля проти солдатів короля та самого Стефана: *MALEFICENT: Aaargh! Argh! Oh! Argh! No!* [31, 1:18:32]. Малефісента потрапляє у пастку і має звільнитися із-під залізної сітки, яка обпікає фею. Вигуки передають біль, безпорадність, страждання та гнів Малефісенти.

11) Її помста завжди має особистий характер та побудована за принципом «око за око». Можна побачити багато паралелей між образою, яку її наніс Стефан та її діями у відповідь. Очевидно, що вік «16 років», «подарунок» та «цілунок щирої любові» мають принципове значення, адже: *NARRATOR: And on her 16th birthday, Stefan gave Maleficent a gift. He told her it was true love's kiss* [31, 00:07:54]. / *MALEFICENT: And to show I bear no ill will, I, too, shall bestow a gift on the child* [31, 00:30:22]. / *But before the sun sets on her 16th birthday, she will prick her finger on the spindle of a spinning wheel and fall into a sleep like death, a sleep from which she will never awaken* [31, 00:31:35]. / *The princess can be woken from her death sleep, but only by true love's kiss* [31, 00:32:34]. Риса актуалізована лексичними повторами *16th birthday, a gift* та *true love's kiss*. Цікаво, що з усіх персонажів тільки Стефан та Малефісента сприймають її прокляття як остаточний вирок принцесі Аврорі, адже тільки вони двоє не вірять в існування справжнього кохання. Це служить підґрунтям для наступної риси.

12) «Зневажена жінка» як правило, скеровує свою образу проти іншої жінки, а не проти власного чоловіка. Вона сприймає чоловіка як невіддільну частину себе самої, тому має вірити, що провина лежить на комусь іншому. На основі дослідженого матеріалу робимо висновок, що Малефісента, спрямовуючи всю силу своєї люті проти новонародженої Аврори, керується іншим мотивом. Вона знає, що Стефан насправді не любив її, а отже робить висновок, що він не здатен в принципі любити ніяку іншу жінку. Тому вона не бачить сенсу чинити шкоду дружині Стефана. Втім, Малефісента вважає, що новонароджена дитина має хоч щось важити для Стефана.

Зруйнувавши життя Аврори, як Стефан зруйнував її життя, Малефісента намагається зробити боляче колишньому коханому. Саме тому вона залишає в силі перші два подарунки від фей, адже вона розраховує, що якщо Стефан любитиме доньку, то

страждатиме більше від її втрати: *Maleficent: The princess shall indeed grow in grace and beauty, beloved by all who meet her* [31, 00:31:02]. / *But before the sun sets on her 16th birthday, she will prick her finger on the spindle of a spinning wheel and fall into a sleep like death, a sleep from which she will never awaken* [31, 00:31:35]. Риса актуалізована лексико-семантичною групою *CURSE* (*curse, ill will, death*), у ситуації, коли об'єктом мовлення є Аврора.

Як уже зазначалося, до прикладів актуалізації цієї риси також відносимо випадки використання лексем *beast* та *beasty* у мовленні Малефісенти на позначення Аврори: *MALEFICENT: It's so ugly, you could almost feel sorry for it. Haarh! I hate you. Beasty* [31, 00:35:43]. / *Look. The little beast is about to fall off the cliff* [31, 00:40:52]. Риса додатково реалізована використанням вигуку *Haarh!*, негативних емотивів *ugly, sorry* та *hate*.

Розважається Малефісента, влаштовуючи дрібні неприємності трьом феям і спостерігаючи, як вони сваряться та влаштовують бійки, звинувачуючи одна одну. Її єдина реакція на невисловлене запитання Діавалю: *MALEFICENT: Come on. That's funny* [31, 00:38:27]. Як бачимо, «Зневажена жінка» часто не має докорів сумління. Вона не тільки приносить горе іншим, а й насолоджується цим. За словами оповідача: *NARRATOR: And she reveled in the sorrow that her curse had brought* [31, 00:34:00]. Риса актуалізована поєднанням семантично полярних лексем *reveled* (позитивне значення) та *sorrow* і *curse* (негативне значення) у мовленні оповідача. Подібне поєднання лексем за нашими спостереженнями використовується для формування мовленнєвого портрету негативних жіночих персонажів (для порівняння див. [34]).

13) «Зневажена жінка» вважає, що вона зробила дуже багато для своєї родини і вони їй багато чим завдячують. Вона обов'язково нагадає їм про всі їхні борги перед нею. Наприклад, Малефісента одного дня рятує ворона від нападу жорстокого селянина, перекинувши птаха на чоловіка. Перевертень визнає, що зобов'язаний їй життям і пропонує свою службу на знак вдячності: *Maleficent: Stop complaining. I saved your life. DIAVAL: Forgive me... And in return for saving my life, I am your servant. Whatever you need* [31, 00:22:52]. Риса актуалізується лексемою *save*. Звернімо увагу, що Діаваль (як називає себе ворон) не одразу виказує вдячність за вчинок Малефісенти; перша його реакція – незадоволення: *DIAVAL: What have you done to my beautiful self? Maleficent: Would you rather I let*

them beat you to death? DIAVAL: I'm not certain [31, 00:22:44]. Як «Зневажена жінка», Малефісента фактично змушує Діавалю визнати свій борг перед нею. Риса актуалізується лексемами *complain, beat* та *death*, використанням риторичного питання для маніпуляції думкою співрозмовника.

14) «Зневажена жінка» може виправдати будь-яку дію, вчинену заради збереження родини. Коли Аврора стає частиною сім'ї Малефісенти, чаклунка готова зробити будь-що, або врятувати Аврору від свого ж власного прокляття. Наприклад, спочатку вона відкидає ідею про те, щоб принц Філіп поцілував сплячу красуню, адже Малефісента не вірить в існування щирої любові (принаймні не у випадку Філіпа та Аврори): *DIAVAL: That boy's the answer. MALEFICENT: No, Diaval. DIAVAL: Yes! True love's kiss, remember? It can break the spell. MALEFICENT: True love's kiss? Have you not worked it out yet? I cursed her that way because there is no such thing* [31, 01:01:14]. Втім, коли всі інші варіанти вичерпані, вона викрадає Філіпа і доправляє його до замку, де спить Аврора. Тут додатково реалізована риса про змінність настроїв «Зневаженої жінки», непостійність у судженнях та ставленні, дратівливість. Вона імпульсивна та непередбачувана у своїх спробах зберегти родину за всяку ціну.

Коли Аврора під дією прокляття засинає непробудним сном, Малефісента надає пояснення, виправдання своїм діям: *MALEFICENT: I will not ask your forgiveness because what I have done to you is unforgivable. I was so lost in hatred and revenge* [31, 01:15:50]. Риса актуалізована лексемами *forgiveness* та *unforgivable*.

15) У спілкуванні з членами родини «Зневажена жінка» часто пасивно-агресивна. Вона казатиме, що не заперечує проти їхніх намірів, що вони можуть робити, що хочуть, але всі її дії показують протилежне. Так, у спілкуванні з Авророю, коли дівчина занадто емоційно реагує на знайомство з магічним світом, Малефісента просто присипляє її чарами посеред діалогу: *AURORA: It's everything I imagined it would be. It's just so beautiful! I've always wanted to come... MALEFICENT: Good night, beasty* [31, 00:50:07].

У спілкуванні з Діавалем такий стиль спілкування є звичним для Малефісенти: *DIAVAL: If we go inside those walls, we'll never come out alive. MALEFICENT: Then don't come. It's not your fight* [31, 01:10:10]. Тут бачимо удавану згоду, яка реалізується використанням лексичних повторів. В іншій сцені реалізований цей же механізм: *DIAVAL: How could you do that to me? MALEFICENT: You said anything I need. DIAVAL:*

Yeah, but not a dog. MALEFICENT: It was a wolf, not a dog. DIAVAL: It's the same thing. They're dirty, vicious, and they hunt birds. MALEFICENT: Fine. Next time I'll turn you into a mealy worm [31, 00:46:23]. Малефісента використовує часткові повтори реплік Діавала, змінюючи семантику і прагматику повідомлення. Таким чином шляхом маніпуляції «Зневажена жінка» досягає своєї мети.

16) Її зневіра й образа стають частиною життя, змінюють сприйняття світу та людей навколо. Як «Зневажена жінка», Малефісента втрачає довіру до чоловіків, формує стереотипне уявлення «всі чоловіки однакові». Її єдиний діалог з принцом Філіпом, який у пошуках Аврори блукає у магічному лісі: *PRINCE: I'm looking for a girl. MALEFICENT: Of course you are* [31, 01:07:24]. Риса реалізована використанням сарказму.

В цілому в мовленні Малефісенти іронія та сарказм є засобами захисту від удаваних та справжніх образ навколишнього світу. Для «Зневаженої жінки» дуже важливо зберегти обличчя у принизливій ситуації. Наприклад, у розмові з королем та королевою: *MALEFICENT: I must say I really felt quite distressed at not receiving an invitation. KING STEFAN: You're not welcome here. MALEFICENT: Oh, dear. What an awkward situation* [31, 00:29:51]. За удаваною насмішкою приховані смертельна образа та біль від зради. Риса додатково актуалізована лексико-семантичною групою *HURT*.

17) «Зневажена жінка» не впевнена щодо своїх власних довгострокових цілей, вибору шляху у житті та особистої ідентичності. Вона відчувається спустошеною. Як «Зневажена жінка», Малефісента знаходить свою нову родину в Аврорі, тому доволі показовою є сцена після пробудження сплячої красуні. Видається, що Малефісента не знає, що робити у цій ситуації. Адже зі сплячою Авророю у Малефісенти була мета у житті, вона була готова присвятити решту свого життя піклуванню про сплячу дівчину: *MALEFICENT: Sweet Aurora, you stole what was left of my heart. And now I have lost you forever. I swear, no harm will come to you as long as I live. And not a day shall pass that I don't miss your smile* [31, 01:16:08]. Як спілкуватися і будувати взаємини з названою донькою Авророю, яка буде рости і змінюватися, захоче вийти заміж і полишити Малефісенту, чаклунка не знає: *AURORA: Are we going back to the Moors now? MALEFICENT: If that is what you wish* [31, 01:18:04]. Риса актуалізована тактикою заміщення власних цілей бажаннями інших.

У фінальних сценах відбувається сутичка між Малефісентою та Стефаном, в якій король, намагаючись не тільки перемогти, але й вбити Малефісенту, загинув сам. Так вона втрачає свого колишнього коханого і багаторічного ворога, з яким була пов'язана значна частина її життя. Втративши Стефана, вона втрачає частину себе і опиняється на ще більшому роздоріжжі. Протягом багатьох років їх поєднувала ненависть, але під час останньої битви Малефісента нарешті розуміє: *MALEFICENT: It's over* [31, 01:24:51]. Стефан знову її покинув, але цього разу назавжди. Риса актуалізована використанням лексеми *over*.

18) «Зневажена жінка» настільки засліплена своїм бажанням мати чоловіка та родину, що не бачить справжніх характеристик того, кого кохає. З першого дня знайомства Малефісенти та Стефана, глядач бачить нестримну жагу хлопця до багатства та високого статусу. При першій зустрічі Стефан прямо говорить Малефісенті: *STEFAN: Someday, you know, I'll live there. In the castle* [31, 00:05:38]. Втім, Малефісента пробає йому і спробу крадіжки коштовних каменів з магічного ставка, і роки, проведені на самоті, поки хлопець шукав кращої долі й свого місця серед людей: *NARRATOR: As the years passed, Stefan's ambition pulled him away from Maleficent, and towards the temptations of the human kingdom* [31, 00:08:11]. / *Maleficent often wandered alone and sometimes wondered where Stefan might be, for she had never understood the greed and envy of men* [31, 00:09:14].

Навіть його неймовірної підступності та спроби вбити Малефісенту виявилось недостатньо, щоб чаклунка забула своє перше та єдине кохання. Навіть шлюб з іншою жінкою та поява дитини не встали між нею та королем. Вся її увага, саме її життя оберталось навколо Стефана, його справ і родини. Вона настільки одержима Стефаном, що стежить за ним у замку за допомогою Діавала: *MALEFICENT: Well? DIAVAL: Well, I saw nothing. But there's been a...* *MALEFICENT: What? DIAVAL: Child* [31, 00:26:27]. Напруження та знервованість Малефісенти у ситуації передано використанням однослівних питальних речень. Далі, як ми знаємо, Малефісента переводить цю хворобливу увагу на Аврору; бажання тримати під контролем, слідкувати, бути в курсі всього, що відбувається, характерне і для «Матріарха», і для «Зневаженої жінки».

19) Її життя не має сенсу, якщо в ньому немає родини, якою б вона могла керувати. У випадку, якщо її зрадив чоловік, ця потреба контролювати хоч якийсь аспект життя, набуває ще більшого

значення. Таким чином «Матріарх» намагається урівноважити дисбаланс у своєму особистому житті. Хаос неприйнятний для неї. Малефісента дізнається про подвійну зраду Стефана: *MALEFICENT: He did this to me so he would be king [31, 00:24:06]. / DIAVAL: King Stefan and the Queen have had a child. There will be a christening. They say it's to be a grand celebration. MALEFICENT: A grand celebration for a baby. How wonderful [31, 00:26:40].* Вона має щось зробити, щоб зарадити ситуації.

Її перше рішення – перетворити М́арію на власне темне королівство, змусити всіх вільних мешканців коритися її волі. У невербальній сцені тінь накриває М́арію, чаклунка створює для себе трон із сухого дерева, а магичні створіння змушені вклонитися Малефісенті, мовчазно визнаючи її владу. Далі вона встановлює кордони свого королівства: *NARRATOR: But she made walls of her own, that the Moors might never again suffer the touch of any human. And she reveled in the sorrow that her curse had brought [31, 00:33:50].* Риса актуалізована використанням метафор та персоніфікацій, адже стіни з терену навколо королівства символізують стіну з відчуження й ненависті, якою Малефісента оточила себе.

Ця риса також реалізована частотним використанням займенника першої особи однини *I* (39) та другої особи *you* (27) у мовленні Малефісенти в образі «Зневажена жінка». Кількість інших займенників не перевищує п'яти одиниць. Використання зазначених займенників у її мовленні переважно є необхідним для висловлювання негативних емоцій: *MALEFICENT: I must say I really felt quite distressed at not receiving an invitation [31, 00:29:51]. / I hate you. Beasty [31, 00:35:57]. / I cursed her that way because there is no such thing [31, 01:01:28]. / I was so lost in hatred and revenge [31, 01:16:00].* У таких випадках займенники використовуються у декларативах у комбінації з негативними мотивами. Переважання займенників першої особи однини також демонструє концентрацію персонажа на власних переживаннях, на шкоді (справжній чи вигаданій), яку їй заподіяли.

Також вказані займенники використовуються у мовленні Малефісенти для формування квеситивів: *MALEFICENT: What do I call you? [31, 00:23:01]. / Have you not worked it out yet? [31, 01:01:25]. / Do you? [31, 00:49:12].* Також ці займенники вживаються у репліках, що підкреслюють соціальний статус мовців: *MALEFICENT: Would you rather I let them beat you to death? [31, 00:22:47]. / I saved your life [31, 00:22:54]. / I like you begging [31, 00:32:01]. / That's all I wish to say about it [31, 00:54:55]. / Listen well, all of you [31, 00:30:57].* В обох

випадках підкреслюється керівна позиція Малефісенти, вищий соціальний статус чи роль у ситуації.

Висновки

Підсумовуючи, звернімося до слів оповідача історії, які влучно передають дуальність образу Малефісенти у фільмі: *NARRATOR: In the end, my kingdom was united not by a hero or a villain, as legend had predicted, but by one who was both hero and villain. And her name was Maleficent* [31, 01:28:00]. Головна героїня, що належить до архетипу, прообраз якого можна побачити ще у міфах про давньогрецьку богиню Геру, втілює у досліджуваному матеріалі два психолінгвістичні образи. У першій частині історії Малефісента належить до архетипу «Матріарх» (*the Matriarch*), опікуючись мешканцями магічного королівства М'арія та захищаючи свою землю від ворожого сусіда. Далі за сюжетом після підступної зради коханого чоловіка Малефісента переходить до архетипу «Зневажена жінка» (*the Scorned Woman*), головна мета якої – помста. Зазначені кіноархетипи формують образ позитивного та відповідно негативного персонажа в уяві глядача.

Для мовлення Малефісенти в образі «Матріарх» характерними є 1) прямі та непрямі директиви (часто у вигляді окличних речень з дієсловами у формі наказового способу чи модальними дієсловами) для демонстрації керівної позиції персонажа; 2) оцінна лексика в окличних констативах, вигуки для висловлення позитивної оцінки, схвалення, радості; 3) конструкції з причинно-наслідковим зв'язком, характерні для спілкування батьків з дитиною; 4) частотне використання займенника другої особи *you* (у загальних та спеціальних квеситивах) та займенника першої особи однини *I* (у декларативах у комбінації з позитивною оцінною лексикою) для демонстрації високого рівня соціалізації персонажа, розуміння важливості свого місця у групі; 5) система апелювання на позначення персонажів, що належать до родини, у поєднанні з позитивною оцінною лексикою, лексико-семантичними групами *LOVE* та *FAMILY* для зображення потреби у любові і родині; 6) конфронтативний комунікативний стиль у спілкуванні з антагоністом історії, частотне використання заперечних форм та вигуків для демонстрації незадоволення та незгоди з діями ворога; 7) загальні та спеціальні квеситиви, адже вона має тримати ситуацію під контролем і знати про все, що відбувається у родині; 8) стриманий стиль спілкування і

небагатослівність для створення образу серйозної, неприступної правительки; 9) численні лексичні та синтаксичні повтори для створення логічної емпізи на поняттях та ідеях, які мають значення у її ціннісній картині світу.

Для мовлення Малєфісенти в образі «Зневажена жінка» характерними є: 1) висока лексика у спілкуванні зі Стефаном з метою підкреслити його низьке соціальне походження; 2) сарказм у спілкуванні зі Стефаном через бажання принизити, висміяти; 3) поєднання семантично полярних лексем в одному висловлюванні, використання антитези у випадках, коли персонаж зловтішається; 4) вигуки та окличні речення, негативні емотиви, лексико-семантичні групи *HURT* та *HATE* для передачі болю, безпорадності, гніву та образи; 5) лексичні повтори та лексико-семантична група *CURSE* для реалізації бажання помсти; 6) риторичні питання та лексико-синтаксичні повтори для маніпуляції думкою співрозмовника; 7) експресиви, негативна оцінна лексика, вигуки, однослівні та окличні речення для демонстрації дратівливості, непостійності настрою; 8) пасивно-агресивний стиль спілкування (уникнення обговорення, повтори для формування удаваної згоди, риторичні запитання); 9) частотне використання займенника першої особи однини *I* та другої особи *you* у декларативах у комбінації з негативними емотивами демонструє концентрацію персонажа на власних переживаннях, підкреслює нерівний соціальний статус мовців.

Список використаних джерел:

1. Dimensions of Iconicity. Edited by Angelika Zirker, Matthias Bauer, Olga Fischer and Christina Ljungberg. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017. 351 p.

2. Adamson S. From empathetic deixis to empathetic narrative: stylization and (de)subjectivisation as processes of language change. Subjectivity and Subjectivisation : *Linguistic Perspectives*. Cambridge University Press, 1995. Pp. 195–224.

3. Гинзбург Л. О литературном герое. Ленинград : Сов. писатель, 1979. 222 с.

4. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 75–83.

5. Schmidt, V. *The 45 Master characters*. Cincinnati, Ohio: Writers Digest Books, 2007. 338 p.
6. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посібник. К.: Академія, 2011. 336 с.
7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Издательский центр «Академия», 2000. 556 с.
8. Удовиченко Л.М. Теорія і технологія вивчення художніх образів-персонажів у курсі зарубіжної літератури старшої школи: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук. Київ, 2020. 511 с.
9. Красных В. В. О чем говорит «человек говорящий»? (к вопросу о некоторых лингво-когнитивных аспектах коммуникации). *Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации*. Москва: Филология. 1997. С. 81–91.
10. Карасик В. И. Модельная личность как лингвокультурный концепт. *Филология и культура: материалы III-й Междунар. науч. конф. Ч. 2*. Тамбов, 2001. С. 98–101.
11. Tausczik Yla R., Pennebaker James W. The Psychological Meaning of Words: LIWC and Computerized Text Analysis Methods. *Journal of Language and Social Psychology*. 2009. Volume 29, Issue 129 (1). P. 24–54. <https://doi.org/10.1177/0261927X09351676>
12. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога. Кишинев: ШТИИИИЦ, 1991. 95 с.
13. Жданович М.А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге: Автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.04 «Германские языки». Самара, 2009. 22 с.
14. Коваленко И. В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте : постановка проблемы. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2011. № 2. Т. 2. С. 50–53.
15. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2000. 332 p.
16. McIntyre Dan. Characterisation. *The Cambridge Handbook in Stylistics*. Eds. Peter Stockwell & Sara Whiteley. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 149-164.
17. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Издательство ЛКИ, 2007. 264 с.

18. Мельничук М. М. Теоретичне дослідження кінематографічних образів у рамках аналітичної психології К.Г. Юнга. *Психологія і особистість*. 2017. № 2 (12). С. 223–231.

19. Карчевская К.С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: Автореферат диссертации кандидата культурологии. СПб, 2010. 25 с.

20. Conforti M. Archetypes, coherent and cinema. *Spring*. 2005. № 73. P. 115–128.

21. Han Y. Jungian Character Network in Growing Other Character Archetypes in Films. *International Journal of Contents*. Vol. 15, No. 2, Jun. 2019. P. 13–19.

22. Faber, Michael A., Mayer, John D. Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste. *Journal of Research in Personality*. Vol. 43. 2009. P. 307–322.

23. Jung, C. G. The essential Jung (selected and introduced by A. Storr). Princeton, NJ: Princeton University Press. 2013. 448 p.

24. Cowden T. D., LaFever C., Vidars S. The Complete Writer's Guide to Heroes & Heroines: Sixteen Master Archetypes. Hollywood, CA: Lone Eagle, 2000. 177 p.

25. Зайченко Ю.О. Герой фентезі як лінгвокультурний типаж: особливості та типологія. *Вісник НТУУ "КПІ". Філологія. Педагогіка*. № 10 (2017). С. 21–25.

26. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. М.: Просвещение, 1969. 214 с.

27. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: МГУ, 1996. 245 с.

28. Walker Marilyn A., Grant Ricky, Lin Grace, Sawyer Jennifer, Wardrip-Fruin Noah and Buell Michael. Murder in the Arboretum : Comparing Character Models to Personality Models. In *4th International Workshop on Intelligent Narrative Technologies*. Long Oral Presentation. 2011. URL: <https://users.soe.ucsc.edu/~maw/papers/int4-v10.pdf>

29. Rowe J.P., Ha E.Y., Lester J.C. Archetype-Driven Character Dialogue Generation for Interactive Narrative. In: Prendinger H., Lester J., Ishizuka M. (eds) *Intelligent Virtual Agents*. IVA 2008. Lecture Notes in Computer Science, vol 5208. Springer, Berlin, Heidelberg. 2008. Pp. 45–58. URL : https://doi.org/10.1007/978-3-540-85483-8_5

30. Lin Grace I. and Walker Marilyn A. All the World's a Stage : Learning Character Models from Film. In *Proceedings of the Conference*

on Artificial Intelligence and Digital Entertainment. AAAI Press. 2011.
URL : <https://users.soe.ucsc.edu/~maw/papers/lin-walker.pdf>

31. *Maleficent*. Directed by Robert Stromberg, Walt Disney Pictures, 2014.

32. Бережна М. Психолінгвістичний образ Грейс Огустін у фільмі Дж. Кемерона «Аватар». *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2021. № 47 (у друці).

33. Бережна М. В. Психолінгвістичний образ Анни (у фільмі К. Бака та Дж. Лі «Крижане серце»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. Одеса, 2021. № 51 (у друці).

34. Бережна М. В. Червона Королева vs Біла Королева: мовленнєвий портрет (у фільмі Т. Бертона *Alice in Wonderland*). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2021. № 50, том 1. С. 14-17.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-2>

Дузь Л. І.,

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

м. Одеса

ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЗА УЧАСТІ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ У МУЗИЧНОМУ ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ (МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС)

Анотація. Дослідження присвячене проблемам професійної комунікації у музичному закладі вищої освіти. На підставі соціогуманітарного дискурсу вирішено релевантні ознаки академічної музично-педагогічної взаємодії та визначено чотири типи професійних комунікативних ситуацій. Вивчено типологічні особливості фахової музично-педагогічної комунікації, зумовлені об'єктивними параметрами та динамікою суб'єктності. Визначено чотири різновиди фахових комунікативних ситуацій з урахуванням кількості комунікантів та рівня їхньої мовної компетентності. Досліджено специфіку комунікативної суб'єктності та типологію суб'єктів фахової взаємодії у музичному ЗВО. Розкрито психофізичний механізм фахової комунікації музичного педагога та іноземних студентів з різними рівнями мовленнєво-інтерпретаційних можливостей. Означено риси мовної особистості музичного педагога як головного комуніканта та спрямованість його мовленнєвої поведінки у фаховій взаємодії. Визначено комунікативні завдання другої особи академічного музично-педагогічного спілкування. Досліджено комплекс інтраперсональних психологічних дій та фахові комунікативні характеристики третьої особи. Результати виконаного дослідження мають науково-теоретичний і практичний характер, що дозволяє використовувати їх у розробці лінгвокомунікативних методик і практикумів.

Вступ

Науково-теоретичні та практичні аспекти викладання професійно спрямованих мовних дисциплін належать до проблемних у закладах вищої освіти (ЗВО). Актуальним є вивчення

мовних, мовленнєвих та комунікативних потреб суб'єкта освіти у зв'язку з напрямом його професійної діяльності.

Достеменне знання специфіки професійних ситуацій, особливостей комунікування у конкретній професійній галузі та особливостей суб'єктної взаємодії комунікантів дозволяють визначити зміст і методи лінгводидактичного навчання на кожному з кваліфікаційно-освітніх рівнів. Дослідження реалій музично-педагогічної академічної комунікації має конкретизувати обсяг і якості мовно-професійних компетентностей іноземного студента музичного ЗВО, які дають можливість вчитися за європейськими освітніми стандартами, полегшують доступ до фахово необхідної інформації, поліпшують перспективи професійного росту [30].

Об'єктом даного дослідження є професійно-фахова комунікація у музичному ЗВО. Її головні компоненти – професійні комунікативні ситуації, фахова мовленнєва взаємодія та суб'єкти музично-педагогічної взаємодії – складають предмет вивчення. Складність і специфічний характер означених феноменів мотивують міждисциплінарний аспект дослідження. Дослідницькі завдання реалізуються із застосуванням методів спостереження, опису, зіставлення, аналізу, узагальнення.

Метою дослідження є вироблення типології професійних комунікативних ситуацій за участі іноземних студентів музичного ЗВО (перший параграф), вивчення типологічних особливостей фахової музично-педагогічної комунікації (другий параграф), аналіз специфіки комунікативної суб'єктності та типології суб'єктів фахової взаємодії у музичному ЗВО (третій параграф).

§ 1. Типологія професійних комунікативних ситуацій у музичному закладі вищої освіти

Аналіз проблемних зон професійної навчально-освітньої комунікації потребує звернення до наукового інструментарію суміжних наукових дисциплін. У теорії та практиці викладання іноземних мов широко використовується категорія «ситуація» у складі поняття «мовленнєва ситуація», яка трактується переважно як спосіб навчання іншомовній комунікації [2; 18]. Професійна лінгводидактика вивчає мовленнєві ситуації, змодельовані для засвоєння професіоналами спеціального іншомовного матеріалу і вироблення умінь і навичок професійної комунікації [12]. Науково-практичну розробку штучно створених

мовленневих ситуацій здійснює сучасна корекційна педагогіка, яка вбачає одним зі своїх завдань навчання усвідомленій і правильній мовленнєвій діяльності у типових ситуаціях спілкування [11].

Враховуючи розробку проблеми професійної і мовленнєвої ситуації різними соціальними і гуманітарними дисциплінами, означимо спільну основу її дослідження і специфічні аспекти аналізу.

Термін «ситуація» включений до низки соціолінгвістичних визначень, зокрема, комунікативної ситуації, яка вивчається як структурно організована ситуація спілкування. Розглядаються її основні компоненти: тема, обстановка спілкування, суб'єкти, їхні ролі та статусні характеристики, комунікативна мета, канал і засоби передачі інформації, форми мовлення. Соціолінгвісти визначили ознаки професійного спілкування, перша з яких – спеціальна мова, що забезпечує потреби комунікантів [15]. Психолінгвістичний аспект дослідження пов'язаний з розробкою теорії мовленнєвої діяльності, мовленнєвих процесів, розвитку мовлення, мовленнєвої комунікації [13] і враховує взаємообумовленість актів мовлення усіма параметрами ситуації спілкування [23, с. 95]. Лінгвістичною прагматикою напрацьовані методологічні принципи дослідження комплексу комунікативної взаємодії [14]. У риторичі розглядають мовленнєву ситуацію як другий після потоку мовлення елемент мовленнєвої події [7]. В означенні професійної комунікативної ситуації лінгвопрагматика і риторика акцентують на взаємних очікуваннях комунікантів, що вибудовуються за правилами та нормами мовленнєвої поведінки, прийнятими у даному соціумі та соціальній групі.

На нашу думку, неоднозначність феномену і складність структури професійної комунікації як іншомовної у музичному ЗВО потребує поєднання різних наукових підходів до її вивчення та типологізації.

Узагальнюючи міждисциплінарний дискурс, можна вважати професійну комунікативну ситуацію процесом мовленнєвої взаємодії принаймні двох наділених професійними ознаками партнерів, які у професійній ситуації і з професійними цілями обмінюються різноманітною інформацією [23; 16]. Професійний, у даному випадку, – «пов'язаний з певною професією» [24, т. 11, с. 321], де професія – «рід занять <...>, що вимагає певних знань і навичок і є для кого-небудь джерелом існування» [24, т. 11, с. 332]. Відповідно, іноземні громадяни на час навчання в

українському ЗВО є за професією студентами і мають брати участь у всіх видах основної професійної комунікації – навчальній. Здійснюючись за моделлю міжособистісного спілкування або (в умовах дистанційного навчання) за посередництва комп'ютерної техніки, ця основна макроситуація реалізується у різних за типами і видами комунікативних ситуаціях.

Визначимо основні типи і види професійних комунікативних ситуацій, участь у яких є обов'язковою для іноземного студента. Схарактеризуємо їх, виходячи з прийнятих соціолінгвістикою ключових понять теорії ролей [10, ч. 1, 2], які у поєднанні з філософською і гуманістичною складовою є продуктивними у дослідженні різних сучасних професійних мов. В основу типологічної характеристики професійних комунікативних ситуацій кладемо поняття соціального статусу комунікантів, тобто враховуємо «становище людини у суспільстві, яке вона займає як представник якоїсь соціальної (зокрема, професійної) групи», а також «становище особистості чи соціальної групи, пов'язане з певною сукупністю прав і обов'язків, що відповідають тим чи іншим соціальним ролям» [23].

Передусім, у якості студента іноземець стає учасником комунікації студентського середовища ЗВО, яке є однорідним за соціальним статусом партнерів. У типі професійних ситуацій між студентами виділяємо два різновиди. У першому з них відбувається спілкування між іноземним і українським студентом, яке здійснюється нерідною мовою іноземного студента. Оскільки відносини цього типу є симетричними, у їхніх межах відбувається спільна, загальнодоступна комунікація, спрямована на взаємний контакт, спілкування, обмін відомостями, думками, інтересами, емоціями тощо. Тут навіть іноземці-першокурсники можуть спиратися на власний соціальний досвід і базові мовні знання, отримані на підготовчому факультеті. Спілкування з українськими студентами є для іноземних студентів, по-перше, каналом навчальної і довкола навчальної, тобто неофіційної інформації, по-друге, своєрідним полігоном вільної, не обмеженої вказівками на помилки розмовної практики. У такому невимушеному спілкуванні іноземці мимохіть засвоюють елементи “студентського жаргону” [15, розд. 2.5.3], які надалі підлягають лінгводидактичному коригуванню.

Професійна комунікація, що реалізується рідною мовою іноземних студентів, належить до другого виду, котрий враховує етнічний і психологічний компоненти. Для іноземців він є можливістю симетричних мовленнєвих відносин, джерелом взаємного інформування з різноманітних, у тому числі навчальних, питань. Професійна студентська комунікація цього виду виключає допомогу лінгводидакта, оскільки реалізується рідною мовою комунікантів, і слугує джерелом їхніх фонових знань, особливо у випадках невідповідності між інформаційно-пізнавальними потребами іноземного студента і його іншомовною компетентністю.

Основою виділення другого типу професійних комунікативних ситуацій є статус студента, яким визначаються мовленнєві відносини іноземців з представниками інших соціальних статусів – керівниками ЗВО чи його підрозділів (ректором, проректорами, деканами), працівниками допоміжної ланки (лаборантами, секретарями). Зважаючи на обумовленість мовлення комунікативними темами, цілями і мотивами спілкування, відзначимо загальний адміністративний та організаційний характер професійних комунікативних ситуацій цього типу. Соціальна психологія називає такі відносини асиметричними, тобто за статусної нерівності партнери перебувають у неоднакових умовах один відносно іншого. Асиметричні відносини загрожують розривом циклу передачі та сприйняття інформації, а отже відсутністю зворотного зв'язку. Результативність професійного комунікування іноземного студента тут залежить від повноти й адекватності, а також від обсягу і варіабельності засобів спілкування, котрі є у його розпорядженні як мовця.

Третій, особливий тип професійних комунікативних ситуацій реалізується через мовленнєві відносини іноземного студента з комунікантами інших соціальних статусів і різних спеціальностей музичної сфери. Це викладачі (доценти, професори) певного навчального предмета суспільствознавчого і музикознавчого циклів (історії, філософії, логіки, історії музики, теорії музики, музичної культурології, педагогіки, сольфеджіо, поліфонії тощо). Третій тип професійної комунікації здійснюється всередині музичної навчально-професійної спільноти і належить до інтрапрофесійної комунікації. Вона реалізується у спілкуванні спеціаліста і неспеціаліста, тобто є різнодисциплінарною. Тип комунікативних ситуацій, спільних для всіх студентів музичного ЗВО незалежно від їхньої спеціальності, визначаємо як

загальнопрофесійну академічну взаємодію. В даному випадку «професійне» пов'язуємо з розумінням професії як роду майбутньої «трудової діяльності <...>, що вимагає певних знань і навичок» і стане «для кого-небудь джерелом існування» [24, т. 8, с. 321]. Враховуємо також широкі професійні кваліфікації, які здобуваються в українських музичних ЗВО, – «Викладач» (ступінь бакалавра), «Викладач вищого навчального закладу» (ступінь магістра). Вони передбачають єдині професійні компетентності для випускників усіх факультетів і спеціальностей.

Загальнопрофесійні академічні комунікативні ситуації ґрунтуються на особливих соціогуманітарних та музикознавчих темах, а отже особливому різновиді наукової мови, і мають навчально-науковий характер. У них формується освічений професіонал сфери музичної культури. На лекціях, практичних заняттях, конференціях, у спілкуванні з науковим керівником під час виконання та захисту кваліфікаційних робіт іноземний студент має користуватися науковою мовою музикознавства. Джерелом його мовленнєвої компетентності стають підручники, а також різножанрова наукова література, створена на основі загальнонаукових термінів і музичної термінології. Отже, іноземному студенту необхідно оволодіти науковою мовою музикознавства як основою наукового усного і писемного спілкування у галузі музичної культури. Третій тип професійного комунікування випробовує навички інтерпретації наукового різновиду мови, уміння здійснювати логічні операції при трактуванні споріднених наукових понять, знання загальнопрофесійного термінологічного апарату.

Четвертий тип професійних комунікативних ситуацій визначаємо за «особливостями професії, що набувається, як типологізуючою ознакою» [25, с. 509], де «професія – це сукупність спеціальностей» [24, с. 269]. До четвертого типу належать відносини іноземного студента і педагога зі спеціальності. Ця специфічна інтрапрофесійна однодисциплінарна комунікація здійснюється між спеціалістами. Фактор фахової комунікації є істотним, оскільки студенти музичного ЗВО фахово орієнтовані з дитинства вибором музичного інструмента і щоденно присвячують не менше шести годин самостійному музикуванню. На відміну від медичних чи технічних ЗВО, де спеціалізація розпочинається на старших курсах, у музичному ЗВО перший курс є продовженням і новим якісним

рівнем спеціалізації. Студенти-музиканти внутрішньо мотивовані до удосконалення з фаху протягом усього життя.

Повноцінна фахова комунікація музикантів потребує взаєморозуміння на ґрунті вузькоспеціальних понять, сформованих специфічною методикою роботи з виконавським апаратом і технікою виконання на певному музичному інструменті. Комунікацію, у якій реалізуються спеціальні термінологічні системи, визначаємо як тип фахових комунікативних ситуацій. Виходимо з тлумачення слова «фах» і акцентуємо на його семантичних відмінностях від лексики «професія». Фах – це не лише вид заняття, трудової діяльності, що вимагає певної підготовки”, але також «основна кваліфікація, спеціальність» [24, т. 19, с. 570]. Оскільки у науковій літературі слово-поняття «фах» найчастіше вживається у другому значенні, ми тлумачимо «заняття зі спеціальності» як «заняття з фаху» і використовуємо їх як синонімічні. Щоб уникнути двозначності, уникаємо терміносполучення «спеціальна мова», що є синонімом до «професійної мови». Говорячи про засоби комунікування, користуємося словосполученнями «мова спеціальності», «мова фаху», «фахова мова». Відповідно, взаємодія, пов'язана зі спеціальністю, є «фаховою комунікативною ситуацією».

Обґрунтовуючи поняття, враховуємо переносне і розмовне значення слова «фах»: «Справа, заняття, в якому хтось виявляє велике вміння, майстерність, хист» [24, т. 19, с. 570]. У такий спосіб означаємо мету занять з музичних спеціальностей і загалом фахового навчання музикантів. Зважаємо також на специфіку професійної кваліфікації, яку здобуває іноземний студент музичного ЗВО відповідно до кваліфікаційного освітнього рівня і своєї спеціальності. На бакалаврському рівні – це «Артист-вокаліст (концертний співак)», «Артист-виконавець» (піаніст, скрипаль, флейтист, кларнетист тощо), «Диригент хору, артист хору». На магістерському рівні – це «Артист-вокаліст (оперний, камерний)», «Концертмейстер» (-піаніст, -скрипаль тощо), «Артист камерного ансамблю» «Хормейстер, артист-соліст хору», «Викладач хорових дисциплін» тощо.

Формування спеціаліста конкретної виконавської галузі відбувається безпосередньо у фахових ситуаціях, що базуються на спеціальних темах і обслуговуються специфічною, фаховою мовою. Основу мови музичних спеціальностей, яку освоює іноземний студент, становить спеціальна термінологія, частково зафіксована у

музичних словниках, енциклопедіях, фахових методичних посібниках. До фахової мови належать також мовні засоби, які використовуються переважно у музичній практиці (вокальному та інструментальному виконавстві) та педагогіці. Вони не внесені у фахову літературу і побутують в усній комунікації фахівців кожної музичної спеціальності.

Як бачимо, комунікативна взаємодія іноземного студента у музичному ЗВО реалізується у різних типах мовленнєвих ситуацій, що зумовлені особливими темами, цілями і мотивами спілкування. Два з них безпосередньо стосуються професійного навчання, є подібними, але не тотожними. Загальнопрофесійні та фахові комунікативні ситуації є наскрізними і специфічними у музичному ЗВО. Реалізація цих номінативно подібних, але не тотожних професійних комунікативних ситуацій передбачає використання у них різних видів музичної професійної мови.

Отже, вивчення типологічних особливостей мовленнєвої взаємодії у музичному ЗВО показує, що іноземний студент є учасником професійних комунікативних ситуацій чотирьох типів, серед яких:

Тип 1. Професійна студентська комунікація (симетрична), види якої: 1. між українськими та іноземними студентами (реалізується нерідною мовою іноземця), 2. між іноземними студентами-співвітчизниками (реалізується рідною мовою іноземця);

Тип 2. Адміністративно-організаційна комунікація (інтер-професійна, асиметрична);

Тип 3. Загальнопрофесійна музична комунікація між студентами і викладачами навчальних дисциплін (інтрапрофесійна, асиметрична), види якої: 1. різнодисциплінарна, 2. однодисциплінарна;

Тип 4. Фахова музично-педагогічна комунікація (інтрапрофесійна, однодисциплінарна), види якої: 1). асиметрична, 2). симетрична.

Типологізацію здійснено на основі релевантних соціолінгвістичних ознак з урахуванням специфіки кожного типу професійного спілкування. Аналіз професійних комунікативних ситуацій виявляє мовні та мовленнєві потреби комунікантів, а також актуальний комунікативний аспект професійних мовленнєвих компетенцій. До них належать, зокрема, здатність до мовленнєвої взаємодії і взаєморозуміння, готовність взаємодіяти відповідно до професійних цілей, сфер і ситуацій спілкування.

У реальній практиці музичного ЗВО комунікативні ситуації різних типів реалізуються за принципом синергетики взаємопов'язаних суб'єктів професійної мовленнєвої взаємодії – студентів, педагогів з фаху, викладачів музикознавчих дисциплін, лінгводидактів, адміністрації.

§ 2. Типологічні особливості фахової академічної комунікації у музичному закладі вищої освіти

Фахові навчально-освітні ситуації є складним, багаторівневим і специфічним соціально-комунікативним утворенням. Дієвий інструментарій для їхнього аналізу знаходимо на перетині соціологічної теорії малих груп, педагогічної психології, соціолінгвістики і прагмалінгвістики. Міждисциплінарний підхід дає можливість досліджувати фахові комунікативні ситуації, враховуючи суб'єктні відносини, соціальну обумовленість мови і мовлення, міжособистісні мовленнєві відносини і функціональну диференціацію мови. У вивченні фахових ситуацій, які реалізуються у музичному ЗВО за участі іноземного студента, важливо врахувати також лінгводидактичний дискурс.

Соціолінгвістикою напрацьовано чимало моделей мовленнєвої комунікації, найконструктивніша з яких включає два значні компоненти: обставини й учасників. До обставин належить просторово-часова характеристика, мета, що конкретизується як тип діяльності, та тема. Обставини характеризуються за перевагою формального чи неформального, публічного чи приватного, особистісного чи знеособленого тощо.

Соціологічну модель комунікації уточнюємо за допомогою прагмалінгвістичного інструментарію, зокрема поняття стилевірних факторів комунікації [10, с. 154]. Об'єктивними показниками стилю є мета і форма спілкування, міра спонтанності чи підготовленості, приватності чи офіційності, можливість зміни комунікативних ролей між учасниками спілкування. До суб'єктивних показників належить фактор життєвого досвіду та освіти, психологічної характеристики, мови та комунікативних умінь, інтенцій мовця та інтерпретативних можливостей адресата мовлення. Важливим зовнішнім стилетвірним фактором є соціально-культурний аспект спілкування.

Соціолінгвістика зараховує до типологізуючих рис фахової комунікації її зв'язок з мовою малих груп, функціональне варіювання

мови у різних соціальних групах, варіативність мовленнєвої поведінки залежно від ролі, ситуації і теми, а також зв'язок між мовленнєвою поведінкою, статусом та професією мовців [29, с. 54]. Відзначаючи залежність комунікативної ситуації від зміни хоча б одного її компонента, соціолінгвісти вважають актуальним вивчення конкретики реальних ситуацій спілкування. Тому до понятійного ряду, пов'язаного з фаховою комунікативною ситуацією, входять параметри динаміки міжособистісної взаємодії, вираженої у дистанційному плані, а також формальності–неформальності міжособистісних відносин. Призначення мікросоціолінгвістичного дослідження полягає у «дослідженні ситуації спілкування та типових відносин між учасниками спілкування» [10, с. 23].

У розширених соціолінгвістичних моделях комунікації враховано обумовленість комунікативної ситуації соціальними відносинами, що розрізняються як первинні та вторинні у фізичному та соціальному планах. Показово, що відносини між друзями, між батьками і дитиною, між учителем та учнем стоять в одному ряді та означаються як первинні. Вторинні відносини вирізняються віддаленістю і короткочасністю у фізичному плані, а в соціальному – роздільними цілями, зовнішньою оцінкою, примусовістю, офіційним контролем, обов'язковою владою [10, с. 29].

Як відзначалося, фахові музично-педагогічні ситуації є специфічним типом інтрапрофесійної однодисциплінарної комунікації між спеціалістами. Заняття зі спеціальності відрізняються від занять з решти навчальних дисциплін музичного ЗВО комунікативними особливостями. Так, у загальнопрофесійній комунікації, що здійснюється під час лекцій з різних суспільствознавчих і музикознавчих предметів, іноземний студент реалізує переважно інтенцію слухання. Активність його сприйняття та рівень розуміння викладач може з'ясувати, ставлячи питання до всієї аудиторії. Проте, мовлення лектора і його запитання не сприймаються кожним студентом як звернені персонально до нього. Формат лекції не передбачає зміни комунікативних ролей, не створює умов для виявлення іноземного студента як мовця.

На відміну від академічних занять курсу чи групи, що охоплюють багаточисельну аудиторію, урок зі спеціальності є заняттям індивідуальним. Фахова музично-педагогічна взаємодія реалізується у музичному чи вокальному класі між педагогом з певної музичної спеціальності та студентом, його учнем. Основою

формування класу є спеціальність педагога і студентів, що об'єднує їх спільною діяльністю. Отже, суттєва відмінність фахової комунікації від загальнопрофесійної визначається опозицією «індивідуальне–колективне». Причому, перше переважає, дозволяючи враховувати індивідуально-психологічну своєрідність кожного учня та використовувати особливі способи взаємодії з ним. Одним з найважливіших завдань музичного педагога є допомогти учневі усвідомити власну творчу індивідуальність, створити умови для її розкриття. В індивідуальній роботі з іноземними студентами музичний педагог зважає на якість мовних знань та інтерпретаційних умінь учня. Враховуючи їх, педагог реалізує відповідну тактику мовленнєвої поведінки. Він керується особливою мовленнєвою відповідальністю, ретельно добирає мовні засоби, змінює манеру та швидкість мовлення. До завдань педагога входить адаптування власного мовлення до мовного рівня кожного з його іноземних студентів. Прискорення, насичення, динамізація чи уповільнення педагогом власних мовленнєвих актів є важливим чинником індивідуалізації практики фахового спілкування з іноземними студентами.

Формат індивідуального музичного уроку створює умови для ефективної фахової взаємодії педагога та студента і стає основою розвитку міжособистісних відносин. Малочисельність музичного класу, який включає близько десяти учнів, сприяє прямому та безпосередньому особистому контакту педагога і студентів, емоційним відносинам у групі, особливим груповим цінностям і нормам поведінки. Ці основні ознаки дозволяють розглядати музичний клас як малу групу з властивими для цієї категорії характеристиками [6, с. 3].

Навчальні заняття зі спеціальності, які традиційно називають уроками, тривають, у середньому, від сорока п'яти до шістдесяти хвилин і проводяться у приміщенні, закріпленому за педагогом. Нерідко воно називається за прізвиськом і званням викладача музичного фаху і, як правило, «успадковується» ним як продовжувачем традицій класу від свого педагога. Ця обставина має вирішальне психологічне і навчально-виховне значення. Для кожного студента від початку занять визначено їхній час, незмінність якого також є позитивним психологічним фактором у навчанні спеціальності. Сталість місця і концентрованість часу занять є важливим психолого-педагогічним чинником фахового

навчання. Вони складають об'єктивні обставинні параметри фахової комунікативної ситуації музичного ЗВО.

Завдяки об'єктивним умовам фахової комунікації в академічному музичному класі уможливується тип первинних соціальних відносин. До їхніх фізичних характеристик, крім небагаточисельності комунікантів, належить близькість і довготривалість спілкування. Соціальному плану цього типу взаємодії властиві, зокрема, спільні цілі, правдива оцінка, широкі знання про учасників, свобода, неофіційний контроль та обов'язкова солідарність [10, с. 29].

До сталих ознак належать також визначені обов'язкові соціальні ролі учасників фахової комунікації – педагога та студентів класу, яких прийнято називати «учнями педагога ім'ярек». Спілкування педагога та студента, загалом, належить до типу асиметричної комунікації, в яку закладена рольова нерівноправність партнерів. В офіційних, інституційованих відносинах ця характеристика пов'язана, зокрема, з комунікативною дистанцією [10, с. 14]. Соціальними психологами встановлено, що збільшення різниці між соціальним становищем учасників спілкування збільшує дистанцію між ними, а тривале суворе дотримання комунікативної дистанції, відсутність її динаміки гальмує комунікацію та свідчить про навмисне підкреслення різниці між комунікантами [10, с. 15]. Фахові музичні уроки передбачають постійний безпосередній особистий контакт педагога і учнів. Він може стати основою емоційних відносин, що сприятимуть нівелюванню офіційності спілкування.

На заняттях зі спеціальності у музичному ЗВО свідомо чи неусвідомлено дистанційованість корелює з психологічними та фаховими проблемами. Різні показники комунікативного віддалення, як от провокативна чи церемоніальна мовленнєва поведінка, присутність третьої особи, є сильними подразниками, що викликають психічне гальмування, стан скутості учня, коли втрачаються кращі якості його голосу, музичності, артистизму. Музична педагогіка радить від перших зустрічей у класі створювати якнайтеплішу обстановку, зокрема, через невимушену бесіду на початку заняття за відсутності третьої особи, коли учень встигає заспокоїтися, відчути увагу, доброзичливість педагога [8, с. 534]. Аналіз практики музичного ЗВО показує, що дистанційованість, як наприклад за умов карантину, не обов'язково спричинює формалізацію відносин; і навпаки, недистанційованість у фахових

ситуаціях не обумовлює неформальності. В академічній музичній ситуації спільні цілі, обов'язкова солідарність педагога і студента не є безумовними і залежать від установок і характерів обох учасників. Тобто, у фаховій ситуації закладені можливості розвитку її за певним типом. Вибір моделі спілкування і розгортання комунікації у напрямку первинних чи вторинних соціальних відносин залежить від комунікантів, насамперед – від педагога. Педагог може свідомо чи несвідомо, відповідно до особистих якостей обмежити свою роль соціально визначеним статусом і залишатися з учнем в офіційних статусних відносинах; проте йому належить прерогатива розширення власного рольового значення у відносинах з учнем, а також ініціатива зміни типу і стилю відносин. Власною мовленнєвою поведінкою педагог закладає формальний, консультативний чи невимушений стиль фахової комунікації з учнем свого класу.

Індивідуальне музичне заняття студента з педагогом є першим з видів у системі академічних уроків з фаху. Другий вид передбачає присутність концертмейстера. Хоча участь концертмейстера у музичному уроці не є вербальною, характерною ознакою його як комуніканта є висока міра інтраперсональної когнітивної та міжособистісної емоційно-психологічної залученості до музично-педагогічної взаємодії. На певних уроках він чи вона займається з учнем індивідуально, працюючи з ним над програмними творами. Роль концертмейстера як учасника фахової комунікації постійно змінюється – від третьої особи, зацікавленого учасника фахової комунікації, до першої особи зі своїм статусним місцем і роллю.

У музичній педагогіці практикуються також індивідуальні заняття за присутності студентів, які належать до класу педагога. Присутність таких третіх осіб не передбачена форматом індивідуального уроку, проте відповідає традиції музичної педагогіки. Отже, специфічною ознакою взаємодії педагога та іноземного учня на індивідуальному фаховому уроці є також його широкий суб'єктний комунікативний контекст.

Прагматичні ознаки трьох розглянутих різновидів фахових комунікативних ситуацій зумовлюються кількома факторами: міжособистісним характером і спільністю мети мовленнєвої взаємодії головних комунікантів, мовною однорідністю комунікантів, сталістю статусного розподілу та динамікою ситуативної зміни комунікативних ролей між учасниками. Ядром

трьох означених різновидів фахової музично-педагогічної комунікації є мікроситуація взаємодії педагога й учня.

Як стверджує теорія комунікації, найменша зміна, зокрема, у комбінації учасників, трансформує ситуацію, вимагає врахування нових умов у кожний конкретний момент. У комунікації важлива як фіксованість, закріпленість ролей за особами комунікації, так і їхня рухливість, змінюваність у певний момент мовленнєвої події. Рольова декомпозиція змінює комунікативну ситуацію і створює новий комунікативний контекст [23, с. 93]. Тому важливо зафіксувати нові різновиди фахової комунікації, які з'явилися з увиходженням у навчальний процес музичних ЗВО іноземних студентів. Навчаючи іноземців, маючи на меті досягнути ефективності уроків, педагоги випробовують різні способи подолання комунікативних труднощів. Потреба успішного фахового комунікування з іноземними студентами підготовчого факультету і першокурсниками, які не опанували мови навчання, спричинила появу нового різновиду індивідуальних академічних музичних/вокальних занять за активної участі третьої особи. На певних уроках педагог може запропонувати роль свого помічника іноземному студенту-старшокурснику, який здатний задовольнити основні вимоги фахової комунікації, тобто стати допоміжною ланкою мовленнєвої взаємодії між педагогом і студентом-початківцем.

Релевантною ознакою всіх видів фахової музично-педагогічної комунікації є використання мови музичних спеціальностей. Прагнучи викликати належну фахову реакцію студента, музичний педагог вдається до спеціальних понять, сформованих методикою роботи з виконавським апаратом і технікою вокального чи інструментального виконання. Поняття музично-педагогічної практики вводяться описово та наочно. Педагоги не викладають теорію співу чи інструментального виконання, – вони вчать розуміти виконавські відчуття у процесі співу, змінювати їх відповідно до звукових та художніх завдань, перетворювати вербальні рекомендації у фізичні дії вокаліста чи інструменталіста. Від точної інтерпретації та адекватних реагувань залежить ефективність фахового навчання. Для досягнення фахової комунікативної мети студенту необхідно володіння музичною термінологією, назвами органів виконавського апарату та процесів гри на конкретних музичних інструментах. Важливою є обізнаність

з вузькофаховими поняттями та фаховою мовою рухів, яка доповнює мовлення педагога під час пояснень. Іноземні студенти вивчають спеціальну термінологію на лінгводидактичних заняттях, засвоюють її також у процесі фахових занять, вчать розрізняти жестові пояснення педагога.

Отже, фахова комунікація у музичному ЗВО є специфічним видом професійної взаємодії. Вона викликана спільною фаховою діяльністю, прямим і безпосереднім особистим контактом та зумовленою ним емоційною близькістю комунікантів. Академічна музична фахова взаємодія позначена двоєдністю сталих об'єктивних умов і динамічного суб'єктного плану.

Враховуючи означені вище типологізуючі фактори, розрізняємо основні види фахових музично-педагогічних комунікативних ситуацій:

1. з двома головними комунікантами, один з яких педагог – ініціатор мовленнєвої взаємодії, головний мовець, а другий – студент (український чи іноземець-старшокурсник);

2. з трьома учасниками, двоє з яких – головні комуніканти при провідній ролі педагога, третім є концертмейстер – зацікавлена фахова особа;

3. з трьома учасниками, де головними комунікантами є педагог та іноземний студент-початківець; у ролі третього діє іноземний студент-старшокурсник, фахова мовно компетентна особа;

4. з чотирма та більше учасниками, якими, крім двох головних, є концертмейстер, активний третій учасник – іноземний студент-старшокурсник, а також «слухачі-спостерігачі» – іноземні та українські студенти, учні певного музичного чи вокального класу.

На підставі вивчення фахових комунікативних ситуацій музичного ЗВО робимо висновок про їхню зумовленість такими факторами, як характер і спільність мети мовленнєвої взаємодії головних комунікантів, кількість активних учасників комунікації, рівні мовної компетентності іноземних студентів, сталість статусного розподілу та динаміка ситуативної зміни комунікативних ролей між учасниками. З'ясовано, що участь у системі фахової взаємодії мовно некомпетентного іноземного суб'єкта комунікації спричинює появу нової фахової комунікативної мікроситуації за участю третього активного учасника.

Основною характеристикою фахової комунікативної ситуації як типу, а також чотирьох її видів є динамічність, Фактором

динамічності фахової музично-педагогічної комунікації виступає суб'єктність – активна мовленнєва взаємодія педагога та іноземного студента.

§ 3. Специфіка музично-педагогічної комунікативної суб'єктності та суб'єкти фахової академічної комунікації

Категорія суб'єкта є наріжною у комплексі соціальних і гуманітарних наук; аспект суб'єктності лежить в основі теоретичного і прикладного соціогуманітарного дискурсу. У психології суб'єктність трактується як базовий параметр особистості, що включає у себе, крім цілеспрямованості та усвідомленості, особливу форму активності суб'єкта, спрямованої на іншого. Результатом такої творчої активності є «не перетворений предмет (матеріальний чи ідеальний), а відносини з іншою людиною, з іншими людьми» [21, с. 415]. Інноваційні технології сучасної педагогіки формулюють суб'єкт-суб'єкту взаємодію як основу зустрічного руху суб'єктів навчально-виховного процесу і передумову особистісного та професійного самовизначення і самореалізації людини [1]. Теоретичні та прикладні аспекти суб'єктності вивчаються у сфері міжособистісного сприйняття, міжособистісних відносин, де «суб'єкти виступають активним началом, джерелом перетворення значущих для них ситуацій» [19, с. 3].

Досліджуючи структуру комунікації, соціолінгвістика широко використовує класичну аристотелівську діаду оратора і слухача, яка не змінилася у функціональній моделі Р. Якобсона. Суб'єкту двоєдність комунікантів складають «1) мовець (адресант), 2) слухач (адресат)» [9, с. 157]. Традиційна концепція мовленнєвої взаємодії, що передбачає бінарну структуру відносин між «тим, хто говорить, і тим, хто слухає», заявлена у монографії Т. Г. Винокур [5]. Г. Г. Почепцов розглядає комунікацію як двосторонній процес, де генератор і отримувач інформації наділені активними ролями, що формують цю комунікацію [20, с. 151–152], а треті є особами їхнього впливу [20, с. 452].

Отже, традиційно учасниками мовленнєвої події є мовець (адресант) і слухач (адресат), які вирізняються як індивідуми, а також з точки зору відносин між ними. Суттєвими є постійні та змінні особистісні якості, належність до певної спільноти, а також ознаки етносу, віку, статі тощо. Враховуються відносини між учасниками:

міжособистісні (міра емоційності та знання один одного) і рольові (соціальний статус, місце у групі та поза нею) [3, с. 24].

Поява нових форм комунікації, а також аналіз вже відомих з урахуванням їхньої контекстуальності вказують на необхідність більшої кількості категорій учасників мовленнєвої події. Найвпливовіші дослідницькі дискурси реалізували у своїх програмах Д. Хаймс, І. Гофман й А. Белл протягом 1970–1990-х років. Аналіз етнографічного, соціологічного та соціолінгвістичного наукових напрямів, здійснений на початку ХХІ сторіччя з урахуванням комп'ютерно-опосередкованих форм комунікації, показав спільність предмету та методологічних підходів. Важливими були дослідження «мови у ситуації» з позицій «соціальної індексальності, контекстності значення та діяльнісної природи мови» [17, с. 133], визнання основним компонентом мовленнєвої ситуації її учасників і думка про вузькість класичної моделі комунікації. Висновок про «врахування ускладнених умов спілкування, взаємозв'язків між ролями учасників мовленнєвої події та їхньою соціальною ідентичністю» [17, с. 133] дозволяє відійти від спрощеної конструкції та розвинути категоріальний апарат, необхідний для опису комунікативних ситуацій.

За допомогою чотирьох категорій пояснював групову комунікативну поведінку Д. Хаймс: Мовець/Відправник – авторитет, що стоїть за повідомленням, Адресант, який озвучує повідомлення, а також Слухач/Аудиторія – людина або група людей, які сприймають повідомлення, й Адресат – той, до кого безпосередньо звернене повідомлення. У цій моделі адресата відділено від слухачів та підкреслено, що у різних мовленнєвих спільнотах люди по-своєму кваліфікують учасників мовленнєвої ситуації [17].

Деталізованіший рольовий поділ категорії Слухач/Аудиторія запропонував І. Гофман, виділивши два види – «санкціонованих і несанкціонованих» учасників. До санкціонованих третіх осіб належать присутні, звернення до яких не передбачене. Несанкціонованими, або свідками є випадкові учасники розмови. Важливою особливістю деталізованої структури учасників комунікації є передбачена участь у розмові великої кількості людей.

Як бачимо, у останній третині ХХ сторіччя було закладено важливі тенденції сучасного міждисциплінарного дискурсу – відхід від жорсткої конструкції комунікативної події, увагу до прагматичних аспектів комунікації, диференціацію ролей усіх

суб'єктів мовленнєвої взаємодії, розробку типології осіб мовленнєвої події у конкретних комунікативних обставинах.

Попри актуальність проблеми полісуб'єктності комунікації сучасній лінгвістиці бракує категоріальних та типологічних напрацювань. На цьому наголошують дослідники у галузі прагматики та соціолінгвістики. Так, описуючи мікросистему третьої особи як фактор ситуації спілкування, дослідниця фразеології визнає невирішеність «проблеми багатоаспектного вивчення мовленнєвої поведінки з погляду ролі комунікантів (особливо третьої особи у мовленнєвому акті)» [27, с. 38]. На важливості врахування ролі третьої особи мовленнєвої комунікації для пізнання структури різних мов наголошено у дослідженні персонального дейксису. Дослідник цього феномену підкреслив «низький рівень теоретичної розробленості проблеми учасників мовленнєвої події» [17, с. 141], що позначається, зокрема, на розумінні «усіх трьох форм займенникової парадигми у лінгвістиці як онтогенетичних прототипів соціальних ролей» [17, с. 138]. Третю особу як суб'єкта комунікації враховано в аналізі проблем мовленнєвого етикету та культури спілкування і при цьому акцентовано на неоднозначній структурі цієї категорії [28, с. 155]. У дослідженні кількості учасників як фактора комунікації відзначено, що «традиційне розуміння комунікативної ситуації без врахування кількості учасників не дозволяє до кінця виявити особливості мовленнєвої поведінки людини у малих мовленнєвих групах» [26, с. 108]. На необхідність диференціювання адресата і слухача вказує дослідниця категорій метамови та методології психологічної антропології [4, с. 160].

Аналіз прагматичного та лінгвосемантичного дискурсу двох останніх десятиріч свідчить про нешироке звернення до поняття третього у комунікативній події та різні його тлумачення. В. В. Богданов називає третіми особами тих, що згадуються у комунікації, але не є їхніми учасниками, а також говорить про дотичних учасників на відміну від безпосереднього [3]. Останнє трактування підтримала Н. В. Формановська і розрізнила третю особу за комунікативними ролями. Активним учасником спілкування названо присутнього дотичного (вторинного) адресата, до якого безпосередньо не звертаються, але враховують у дискурсі [28].

Варта уваги можливість дослідження третьої особи як суб'єкта та об'єкта мовленнєвої взаємодії, представлена Н. В. Федоровою [27]. Типологію комунікативних ситуацій з трьома учасниками,

заґрунтовану на здійснених у 1980 – 1990-х роках дослідженнях американських соціологів, психологів та соціолінгвістів, запропонувала З. К. Теміргазіна. Нею враховано «конфігурацію учасників, зміну статусів, відношення між ними» [26, с. 117] та основні характеристики «третьої особи: присутність у момент мовленнєвого акту між двома основними учасниками, неучасть у вербальній комунікації, різні ступені емоційно-психологічної залученості у комунікацію» [26, с. 117]. Дослідниця виділила такі ознаки учасників, як наявність чи відсутність «внутрішнього коментаря» та «дій, що залишаються у рамках внутрішнього мовлення» [26, с. 114]. На наше переконання, ці характеристики можуть стати типологізуючими щодо текстів художньої прози, проте не є релевантними в прагматичному аналізі реальних ситуацій.

Доводиться констатувати справедливість твердження про множинність моделей комунікації, зумовлену різноманітністю ситуацій спілкування. На думку авторитетних дослідників, спроби вироблення повної та всеохопної схеми є марними [10, с. 18–19]. Перспектива бачиться за вивченням певного предмету дослідження в аспекті мовленнєвої взаємодії та подальше уточнення обраної моделі. З огляду на це зосередимося на дослідженні суб'єктів фахової академічної музично-педагогічної взаємодії та визначенні її специфіки шляхом аналізу комунікативної суб'єктності.

У музичному ЗВО основними необхідними учасниками фахової комунікації є педагог і студент, які спеціалізуються в одній музичній галузі. Соціальні ролі суб'єктів фахового спілкування належать до сталих ознак музично-педагогічної комунікації.

Педагог є структуротворчою особою фахової взаємодії за ознаками господаря місця – класу, міри активності та головного мовця. Поза волею музичного педагога залишається вибір способу спілкування, який традиційно є усним, а не письмовим. Педагог визначає тему, мету і засоби комунікації, свідомо регулює обсяг комунікативного простору та комунікативну дистанцію, індивідуалізує власні мовленнєві акти відповідно до конкретної ситуації фахової взаємодії зі студентом.

Мовленнєва поведінка належить до досягнутих характеристик людини і є компетентнісною ознакою статусу викладача музичної спеціальності. Вона відбиває особистісні риси педагога, його належність до музично-педагогічної чи виконавської школи, а також індивідуальну вдачу. Соціокультурний досвід та особистісні характеристики педагога впливають на обрання ним моделі

спілкування і розгортання комунікації у напрямку первинних чи вторинних соціальних відносин. Комунікативні компетенції музичного педагога стають суттєвим фактором фахової взаємодії зі студентом.

На фаховому занятті мовленнєва поведінка педагога формує модель та програму розвитку комунікативної ситуації. Свідомо визначаючи навчальну мету і завдання, педагог одночасно здійснює комплекс когнітивних операцій, включно з аналізом усіх параметрів заняття, визначенням і уточненням задач, синтезом досягнутого на кожному етапі. Він концентрує свою увагу на процесі та розподіляє її на всі його компоненти. У процесі уроку педагог обирає комунікативні ходи, формулює повідомлення. Його комунікативний намір реалізується ілюкотивними актами опису, твердження, а також переконання, поради, рекомендації тощо.

Головна мета комунікативної суб'єктності музичного педагога – досягти інтенціональності мовленнєвих адресувань. Адекватна психофізична інтенція учня можлива у разі точного розуміння ним спостережень та оцінок щодо кожного конкретного моменту роботи над виконанням музичного чи вокального твору. Фахове спілкування педагога й учня відзначає комунікативна динаміка та зміна головних комунікативних ролей: педагог маніфестує у мовленні актуальні інтенції, студент має відреагувати; негайна подальша реакція педагога продовжує процес фахової взаємодії. Провідні цільові інтенції педагога виражаються констативами, а також директивами, тобто актами спонукання, що мають на меті ініціювати відгук учня, досягнути його відреагування.

Вираження перлюкотивного ефекту не обов'язково є мовленнєвим у випадку музично-педагогічної взаємодії. Оскільки її метою є вирішення фахових завдань, а саме вироблення музично-виконавських навичок та умінь, від учня очікуються, перш за все, реагування фаховими діями – якістю звуку, виконанням технічної чи художньої задачі тощо. Тому твердження про те, що «власне комунікативна роль слухача полягає у словесній реакції – мовленнєвій дії-відповіді» [5, с. 90], потребує уточнення стосовно випадку фахової музичної комунікації: тут «на вищому рівні процесу сприйняття і розуміння» [5, с. 90] виникає задум та виконання фахової психофізичної дії. Виходячи з теорії мовленнєвих актів, можна стверджувати, що перлюкотивні ефекти, виражені у психофізичних діях учня, складають мету фахових музично-педагогічних комунікативних ситуацій. Сенс подібної взаємодії, відповідно до теорії комунікації, полягає «у процесі перекодування

вербальної у невербальну і невербальної у вербальну сфери» [20, с. 16]. Тобто, для фахової комунікації істотним є перехід говоріння педагога до дій учня. Це завдання зберігається при фаховій взаємодії педагога й учня в усіх різновидах фахового заняття.

Участь іноземних студентів у навчальному процесі музичних ЗВО ускладнює фахову комунікацію. Іноземці приступають до академічних занять з музичних спеціальностей, щойно ставши слухачами підготовчого факультету. Вони лише починають вивчати мову навчання, освоюючи її елементарний курс, а тим часом зобов'язані взаємодіяти з педагогом на фахових уроках, працювати над вокальною чи музичною програмою тощо.

Важливими умовами успішного навчання спеціальності є музична освіта та фахова мотивованість іноземного студента. Вони створюють спільні точки фахового порозуміння з українським педагогом. Проте фахове навчання передбачає розвиток умінь, повноцінну фахову взаємодію, а отже, перед музичними педагогами постають проблеми, пов'язані з подоланням мовного і комунікативного бар'єру.

Безпосереднє спілкування з іноземцями, які мають різні рівні мовної підготовки і психологічної готовності до фахової взаємодії, стає фактором додаткового психологічного навантаження для педагога-музиканта. Педагог прагне зосереджуватися на змісті мовлення, дотримуватися рівня фахових вимог. Водночас він має досягати інтенціональності мовленнєвих адресувань і враховувати рівень мовної компетентності студента. У сучасній музично-педагогічній практиці ця складна двоєдина мета досягається за допомогою включення у навчальну комунікацію третього учасника.

Вимоги до мовних та комунікативних компетентностей третього активного учасника, а також специфіка його функцій пов'язані із завданнями фахової взаємодії. Важливими характеристиками третього суб'єкта фахової музично-педагогічної комунікації є володіння мовою навчання, здатність до мовного перемикання. Мають значення також наявність досвіду навчання у класі свого педагога, фахова успішність. Такими уміньми та навичками володіє студент-старшокурсник. У якості третього комуніканта він приймає інформацію, що йде від педагога різними каналами – вербальними і невербальними. Він має здатність до мовного перемикавання, яка слугує фактором його рольової трансформації з пасивного присутнього у третього активного учасника фахової комунікації. Його завданням є інтерпретувати та донести до учня

зміст інформації у взаємодоповненні мовлення, міміки, жестів. Учень-початківець, прийнявши повідомлення педагога та інтерпретацію його третім учасником, має зрозуміти наміри педагога й відреагувати на них. Критеріями відреагування є, по-перше, їхня адекватність інтенціям педагога, виражена у фахових психофізичних діях співу чи гри на музичному інструменті, по-друге, невідтермінованість, тобто реалізація безпосередньо у конкретному комунікативному акті. Адекватність і невідтермінованість є виявами перлокутивного ефекту комунікативних інтенцій педагога та мовленнєвої діяльності студента-старшокурсника.

Будучи посередником у спілкуванні педагога та учня, іноземець-старшокурсник стає активним учасником комунікації, формує якісно вищий рівень фахової взаємодії, якого неможливо досягнути поза його участю. Таку якість не може забезпечити представник іншої музичної спеціальності чи професійний перекладач. Останній досконало знає мову та правила перекладу, проте не володіє необхідними фаховими знаннями та уміннями: не має власного інструментально-виконавського чи вокального досвіду, не володіє умінням накладати правила голосоутворення та голосоведення на роботу власного вокального апарату, не має досвіду формування якості звуку, не здатний трансформувати словесні поради педагога у фахові фізичні дії. Цими навичками та уміннями володіє старшокурсник. Він спроможний сприйняти вербальні поради педагога, поєднати їх з комплексом своїх фахових фізичних відчуттів, сформулювати їх словесно і передати рідною мовою, досягаючи розуміння сказаного і поясненого учнем. Суттєва відмінність студента-посередника мовленнєвої події від професійного перекладача – він є вихованцем певного музичного чи вокального класу, перебуває у постійній безпосередній взаємодії зі своїм педагогом і володіє його фаховим словником. Він знає методіку свого педагога, уміє накладати пояснення на власні відчуття роботи виконавського апарату та знаходити їм словесне вираження.

Музична методика стверджує необхідність врахування якостей виконавського, особливо співочого, апарату, що має індивідуальні особливості будови та функціонування. Педагог пізнає їх у процесі індивідуальних занять з кожним учнем і розробляє конкретні методичні прийоми роботи. Третій учасник, перевагами якого є знання методів свого педагога та засвоєні практичні навички роботи з власним голосовим апаратом за методикою свого педагога,

розуміється на своїх виконавських проблемах і способах їхнього подолання. Він усвідомлює загальні завдання роботи з голосом, проте не завжди спроможний відчувати специфічні проблеми інших вокалістів. Інтерпретувати їх допомагає оволодіння розширеним фаховим словником, а також досвід, набутий під час проходження педагогічної практики на старших курсах.

Іноземний студент-початківець, отримавши базову мовну освіту на підготовчому факультеті та вступивши до музичного ЗВО, продовжує навчатися спеціальності у класі свого педагога. Водночас він приступає до нового мовного курсу – починає освоювати професійно спрямовану мову навчання. Він набуває мовних знань, оволодіває фаховою мовою та апробує мовленнєві уміння на заняттях зі спеціальності двічі-тричі на тиждень. Уже на першому-другому курсі іноземний студент почувається впевненіше у спілкуванні з педагогом, може без утруднень інтерпретувати поради педагога. Не маючи потреби у фаховому мовному посередництві, він на третьому-четвертому курсах здатний сам надавати допомогу педагогові. Таким чином, кожен іноземний студент є потенційним третім активним учасником музично-педагогічної комунікації.

Як було простежено, значення третього суб'єкта фахової музично-педагогічної взаємодії, у ролі якого виступає іноземний студент-старшокурсник, обумовлюють його комунікативні функції, а саме: 1) подолання мовного бар'єру між головними мовцями як різномовними комунікантами, 2) зменшення комунікативної дистанції між педагогом і студентом-початківцем, 3) скорочення інтерпретаційного шляху у мовленнєвій взаємодії різномовних комунікантів, 4) динамізацію інтерпретаційного процесу, 5) сприяння свідомому цілеспрямованому мовленнєвому та психофізичному відреагуванню учня, 6) інтенціональну скоординованість іллокутивних актів педагога та перлокуції учня.

Виконання ролі третьої активної особи академічної музично-педагогічної комунікації актуалізує фахові та мовленнєві компетенції, пов'язані з виконанням комплексу інтраперсональних психологічних дій, серед яких: 1) сприйняття іншомовного мовленнєвого потоку, 2) інтерпретація його у зв'язку з досвідом власних психофізичних відчуттів та фахових умінь і навичок, 3) перекодування психофізичних реагувань у мовленнєві, 4) невідтерміноване вираження почутого і самопізнаного рідною мовою та мовою навчання.

Комунікація головних осіб фахової комунікації, педагога і учня-початківця, за активної участі іноземця-старшокурсника дозволяє педагогові: 1) зосереджуватися на змісті мовлення, 2) будувати його, мінімально адаптуючи, 3) досягати інтенціональності мовленнєвих адресувань, 4) дотримуватися рівня фахових вимог незалежно від мовного рівня студента-початківця.

Дослідження суб'єктних аспектів музично-педагогічної комунікації оприявнює специфічні комунікативні потреби головних учасників фахової мовленнєвої взаємодії у музичному ЗВО. Результати аналізу фахової комунікації є важливими в обґрунтуванні мовних, мовленнєвих та комунікативних компетенцій всіх суб'єктів фахової музично-педагогічної взаємодії.

Висновки

Дослідження реалій професійної комунікації у музичному ЗВО є підґрунтям визначення змісту та методів мовно-професійної підготовки іноземних студентів. Достеменні знання про мовні, мовленнєві та комунікативні потреби іноземних студентів дає вивчення навчальної практики на різних кваліфікаційно-освітніх рівнях за усіма музичними спеціальностями. На цих підставах мають формуватися компетентнісні вимоги до мовно-комунікативних знань, умінь і навичок студента-іноземця.

Дослідження реальної професійно-фахової академічної комунікації у музичному ЗВО дає підстави виділити її основні проблемні компоненти: комунікативні ситуації за участі іноземних студентів, фахове музично-педагогічне спілкування та комунікативну суб'єктність у фаховій взаємодії.

Міждисциплінарний багаторівневий аналіз професійно-комунікативних зон дозволив виконати три завдання. По-перше, вироблено типологію професійних комунікативних ситуацій за участі іноземних студентів музичного ЗВО. Встановлено, що професійна комунікація реалізується у чотирьох типах мовленнєвих ситуацій, що зумовлені особливими темами, цілями і мотивами спілкування. Доведено специфічність загально-професійних та фахових комунікативних ситуацій у музичному ЗВО. Вказано на причини використання у них різних видів професійної мови. По-друге, вивчено типологічні особливості фахової музично-педагогічної комунікації. З'ясовано особливості цього типу професійної взаємодії, спричинені об'єктивними умовами та динамікою суб'єктності. Визначено чотири різновиди фахових

комунікативних ситуацій з урахуванням кількості комунікантів та рівня їхньої мовної компетентності. По-третє, досліджено специфіку комунікативної суб'єктності та типологію суб'єктів фахової взаємодії у музичному ЗВО. Розкрито психофізичний механізм фахової мовленнєвої взаємодії музичного педагога і студентів з різними рівнями мовленнєво-інтерпретаційних можливостей. Означено риси мовної особистості музичного педагога як головного комуніканта, основні параметри його мовленнєвої поведінки у фаховій взаємодії. Визначено фахові комунікативні завдання другої та функції третьої особи музично-педагогічної взаємодії.

Результати виконаного дослідження мають науково-теоретичний і практичний характер, що дозволяє використовувати їх у розробці лінгвокомунікативних методик і практикумів.

Список використаних джерел:

1. Авдеева И. Н. Психологическая характеристика фасилитативных педагогических технологий. Часть I: Субъектная направленность. *Горизонты образования*. 2012. № 2 (35). С. 37–43.

2. Арутюнов А. Р., Костина И. С. Коммуникативная методика русского языка как иностранного и иностранных языков : конспекты лекций. Москва : ИРЯП, 1992. 147 с.

3. Богданов В. В. Речевое общение: прагматические и семантические аспекты : монография. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. 88 с.

4. Верхотурова Т. Л. Наблюдатель как методологическая категория лингвистического и общенаучного дискурса. *Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2006. Том 4. Вып. 2. С. 155–162.

5. Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения : монография. Москва : Либроком, 2009. 242 с.

6. Горностай П. П. Психологія малих груп: структура, динаміка, ідентичність. *Педагогічна і психологічна наука в Україні. Т. 2. Психологія, вікова фізіологія та дефектологія*. Київ : Педагогічна думка, 2012. С. 115–125.

7. Дзялошинский И. М., Пильгун М. А. Риторика : учебник и практикум. Москва : Юрайт, 2019. 232 с.

8. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : монография. Москва : Музыка, 2007. 368 с.

9. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. 5-е изд., испр. и доп. Назрань : Пилигрим, 2010. 486 с.

10. Карасик В. И. Язык социального статуса : монография. OZON.ru, 2004. 336 с.
11. Коробкова О. Ф. Речевая ситуация как предмет изучения и способ обучения на уроках устной (разговорной) речи в специальной (коррекционной) школе. *Специальное образование*. 2009, № 1, С. 11–22.
12. Крупченко А. К., Кузнецов А. Н. Основы профессиональной лингводидактики : монография. М.: АПК и ППРО, 2015. 232 с.
13. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики : монография. М.: Смысл. 1997. 287 с.
14. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред.: В. Н. Ярцева. 2-е изд., доп. М. : Большая рос. энцикл., 2002. 709 с.
15. Масенко Л. Т. Нариси з соціолінгвістики : посібник. К.: Видавничий дім “Киево-Могилянська академія”, 2010. 242 с.
16. Мыскин С. В. Типология профессиональных речевых ситуаций. *Вестник РУДН, серия «Вопросы образования: языки и специальность»*. 2015. № 2. С. 40–56.
17. Найман Е. А. Проблема участников речевого события в современной прагматике. *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*. 2017. № 40. С. 132–143.
18. Пассов Е. И., Кузовлева Н. Е. Основы коммуникативной теории и технологии иноязычного образования : методическое пособие. Москва : Русский язык, 2010. 568 с.
19. Петровский В.А. Феномен субъектности в психологии личности : дисс. ...докт. психол. наук : 19.00.01. Москва, 1993. 176 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-subektnosti-v-psikhologii-lichnosti> (дата звернення: 11.08.2021).
20. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации : монография. Москва : Рефл-бук, 2001. 656 с.
21. Психология общения : энциклопедический словарь / под общ. ред.: А. А. Бодалева. Москва: Когито-Центр, 2011. 600 с. URL : <https://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785893533354.html> (дата звернення: 15.09.2021).
22. Словарь социолингвистических терминов / отв. ред.: д. филол. н. В. Ю. Михальченко. Москва : Инст-т языкознания РАН, 2006. 312 с.

23. Словарь терминов и понятий по обществознанию / авт.-сост.: А. М. Лопухов, ред. Гончарова Е. М. 8-е изд. перераб. и доп.. Москва : Айрис-Пресс, 2016. 512 с.

24. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР : Інститут мовознавства : за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980.

25. Социологический словарь / отв. ред. Г. В. Осипов, Л. Н. Москвичев, уч. секр О. Е. Чернощек. М. : Академический учебно-научный центр РАН-МГУ им. М. В. Ломоносова, НОРМА, НИЦ ИНФРА М, 2015. 608 с.

26. Темиргазина З. К. Количество участников как фактор коммуникативной ситуации: типология ситуаций с тремя участниками. *Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*. 2019. Том 10. № 1. С. 108–120.

27. Фёдорова Н. В. Белорусские фразеологизмы со значением характеристик речевого поведения и роли третьего лица в ситуации общения. *Вісник Донецького національного університету. Сер. Б: Гуманітарні науки*. 2012. Вип. 1–2. С. 37–45.

28. Формановская Н. И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика : монография. Москва : Икар, 2007. 480 с.

29. Швейцер А. Д., Никольский Л. Б. Введение в социолингвистику : пособие. Москва : Высшая школа, 1978. 216 с.

30. Яцимірська Марія. Мовна політика Європейського Союзу. *Вісник Львівського університету, серія: Журналістика*. 2019. Вип. 45. С. 316–322.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-3>

Zhukovska V. V.,

*Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor,
Department of Cross-Cultural Communication
and Foreign Language Education
Zhytomyr State Ivan Franko University,
Zhytomyr*

CURRENT SCHOOLS OF CONSTRUCTION GRAMMAR: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ARCHITECTURE

Summary. *This study presents the overview of theoretical and methodological assumptions of construction grammar in the interpretation of the framework's current schools. The paper surveys formalists (Berkley Construction Grammar, Sign-Based Construction Grammar), usage-oriented (Cognitive Construction Grammar, Radical Construction Grammar, Usage-Based Construction Grammar) and computational language modelling (Fluid Construction Grammar, Embodied Construction Grammar) construction grammar schools. The review presents the most prominent issues of convergence and divergence within each model, focusing, inter alia, on a universal status of linguistic constructions, their quantity and types, issues of constructional compositionality and semantics, reliance on language use data, and specificity of notation systems.*

The presented study has demonstrated that construction grammar is a thriving field of grammatical theorizing. Over the past two decades, the framework has become part of the mainstream linguistics, a sophisticated linguistic theory based on a solid cognitive and functional basis, with well-developed theoretical and methodological principles. By filling in the gaps in both traditional and formalist descriptions of language, construction grammar blurs the boundaries between vocabulary and grammar, semantics and pragmatics, meaning and use and represents language as a holistic organism. The holistic approach to language units aptly reflects the reality of mental activity, based on uniform cognitive mechanisms and carried out on a single language substrate.

*All of linguistic knowledge is a network of form-meaning pairs –
constructions and nothing else in addition
M. Hilpert (2021, p. 6)*

Introduction

One of the fundamental linguistic concepts is that of a sign – an arbitrary and conventional combination of form (sound form/ *signifiant*) and meaning (mental concept/ *signifié*) – elaborated by F. de Saussure in “*Cours de linguistique générale*” (1916) [3]. At the end of the XXth century, the concept of a linguistic sign was significantly reinterpreted on the grounds that arbitrariness in the combination of form and meaning is observed not only for words but also for units at other language levels. This modified understanding of a linguistic sign is called a *construction*, with construction grammar (CxG) being a recent theoretical framework specifically focused on linguistic constructions [37, p. 80; 39, p. 1].

Construction grammar incorporates leading ideas of several fields of knowledge – linguistic, cognitive, anthropological, philosophical, and computer-oriented, concentrated around the assumption that linguistic form is inextricably linked with its meaning and discourse-communicative function, and this connection should provide the basis for a descriptively and explanatorily competent theory of language [10, p. 2]. Combining provisions of traditional grammar with postulates of modern linguistic theories of cognitive, functional, and formalist frameworks, construction grammar provides a comprehensive theory of syntactic representation for cognitive linguistics. Epistemologically, the framework aims to explain semiotic phenomena in language and speech on their mental basis and to develop a psychologically plausible description of language as one of the cognitive and social systems available to a human being. Hence, construction grammar is primarily not a theory of language, but a theory of language knowledge based on general cognitive and communicative principles [34, p. 107].

Construction grammar developed in the 80s of the previous century. Like any other field of knowledge, it did not appear in a theoretical vacuum: its evolution was determined by such domineering linguistic theories as generative grammar, cognitive linguistics, gestalt grammar, and frame semantics. The framework mainly emerged in opposition to generative linguistics. The adherents of the constructional approach rejected the generativist reductionist distinction between vocabulary and syntax and between semantics and pragmatics, claiming that the analysis of language grammar should start with an attempt to provide an adequate description of linguistic idiosyncrasy, i.e., epiphenomenal or epigrammatical units of language. With this in mind, early construction grammarians elaborated the notion of a (grammatical) construction as a fundamental unit of language description. A construction is perceived as

a semiotic unit that associates a syntactic form with a conventional meaning and defined by interrelated linguistic parameters (prosodic, morphological, syntactic, semantic, discursive-pragmatic). All aspects of a construction are not scattered over different levels of language, but integrated into a holistic linguistic sign. The elements of different levels are not just connected in a construction but are interdependent and interrelated (Fig. 1) [19, p. 256]:

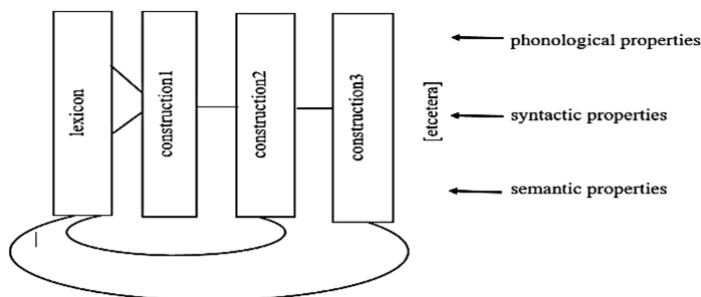


Fig. 1. The model of grammatical knowledge in construction grammar

Thus, in light of this cognitive-grammatical theory, a conventional linguistic concept of a “*construction*” receives a new theoretical status of a basic unit of linguistic knowledge. With its roots in traditional grammar, the notion of construction is ascribed a new meaning as a uniform pattern for the representation of all grammatical knowledge – syntax, morphology, and lexicon [17, p. 463]. Constructions are determined as form-meaning pairings, symbolic units that combine linguistic form with conceptual meaning [35, p. 6]. The generalized notion of a construction applies to any grammatical structure. Everything in language, from morphemes and words to idioms, collocations, abstract phrasal patterns, and clauses, can be characterized as constructions. Knowledge of language is re-conceptualized as knowledge of a network of constructions.

A linguistic construction is a mental construct (*gestalt*), fixed in speech and mental activity of language speakers as a result of their interaction with each other and with objects of the surrounding world. It is a minimal operational linguo-cognitive unit for language analysis and representation. As complex semiotic units, non-compositional cognitively motivated pairings of a certain form (constituent elements)

and meaning/ (discourse or pragmatic) function, constructions are stored in the minds of speakers as holistic, conceptually connected, and interacting structures, serving as a cognitive-semantic interface to knowledge structures behind their plane of expression [30; 31; 47, p. 7].

From CxG point of view, language constitutes a system of interconnected constructions. The complete list of constructions that make up a speaker's mental grammar is stored in the *construct-i-con* [28], a structured inventory of taxonomic structural networks. Hence, linguistic competence presupposes a speaker's knowledge of the complete inventory of language constructions, and the driving force in language acquisition is social interaction, enhanced by general learning mechanisms, such as the ability to perceive meaningful patterns and correspondences in perceptual data and make productive generalizations from these observations [33, p. 337].

Over the past two decades, construction grammar has become part of the mainstream linguistics, a sophisticated linguistic theory based on a solid cognitive and functional basis, with well-developed theoretical and methodological principles. While most early construction grammarians focused on idiosyncratic "peripheral" constructions (in particular, idiomatic constructions), from the mid-1990s to the early 2000s the constructional approach expanded the research scope including the study of "central" and less idiosyncratic constructions. This expansion of the research material was the next logical step towards evolution of construction grammar as a comprehensive grammatical model of linguistic analysis.

Today, construction grammar represents a cluster of cognitive linguistic theories of grammar. Most reviews of the framework [17; 30; 34; 36] identify several construction-oriented schools, the leading ones being Berkeley Construction Grammar (Ch. Fillmore, P. Kay), Sign-Based Construction Grammar (I. Sag, H. Boas), Cognitive Construction Grammar (A. Goldberg), Radical Construction Grammar (W. Croft), Fluid Construction Grammar (L. Steels), and Embodied Construction Grammar (B. Bergen, N. Chang). Despite conforming to essential tenets of the constructional approach: the independent existence of constructions as symbolic units, the uniform representation of grammatical information, and the taxonomic organization of constructions in language [17, p. 479], construction grammar schools differ from one another on several issues.

Regardless remarkable advances in the field of construction grammar in western linguistics, constructionally oriented studies in this country are still lacking. To date, only few Ukrainian scholars promote

construction-oriented research. Specifically, Professor S.A. Zhabotynska integrates the basic principles of the constructional approach into her cognitive linguistic theory ‘Semantics of lingual networks’ [1]. Professor S.I. Potapenko’s research focuses on the study of paradigmatic and syntagmatic relations between constructions in English journalistic discourse [49]. Professor G. Sytar conducts construction-oriented studies on the material of the Ukrainian language [2]. In her doctoral research, the linguist implements a constructivist approach to analyze the linguistic properties of Ukrainian syntactic phraseologisms.

Acknowledging the framework’s obvious research potentiality, this article surveys the current schools of construction grammar and gives an abstract exposition of their theoretical and methodological architecture with the aim of popularizing this innovative approach to language study among Ukrainian linguistic community. Concentrating specifically on the most prominent issues of convergence and divergence within each model, the paper discusses formalist (Berkeley Construction Grammar, Sign-Based Construction Grammar), usage-oriented (Cognitive Construction Grammar, Radical Construction Grammar, Usage-Based Construction Grammar) and computational language modelling (Fluid Construction Grammar, Embodied Construction Grammar) constructional schools.

1. Formalist schools of construction grammar

The school of *Berkeley Construction Grammar* (BCG) was developed by Charles Fillmore and his collaborators at the University of California (Berkeley, USA) in the late 1980s and early 1990s. Theoretical and methodological assumptions of the school are set out in the article “*The Mechanisms of “Construction Grammar”*” (1988), in which Ch. Fillmore enunciates the fundamental principles of construction grammar and outlines the crucial distinctions between the constructional approach, transformational grammar, and grammar of phrasal structures. The researcher stresses the importance of “non-central constructions of language” [23, p. 36] and proclaims the description of formal properties of grammatical constructions alongside their semantic and pragmatic properties.

A first and rather general definition of a construction as a special linguistic unit, whose aspects of the structure or meaning cannot be derived from the meaning or form of its constituent parts, is offered in the paper “*Syntactic Intrusions and the Notion of Grammatical Construction*” (1985) [24]. Ch. Fillmore outlines semantic and pragmatic patterns of a sentence structure reorganization based on the analysis of “irregular” cases of syntactic “intrusion”, i.e., introduction into the sentence structure additional

morphological elements (e.g., redundant HAVE: *If you had ve eaten it, you would have died*), phrases (e.g., THE-phrases (*the hell, the devil, the heck* etc.): *What the heck did you see?*) and displacement structures in which the constituent is placed with a certain grammatical or rhetorical purpose in one part of the sentence, and interpreted in another (e.g., *What big teeth you have*). The linguist consistently substantiates the advantages of one-level representation of such complex syntactic structures in terms of constructions over multi-level transformational analysis.

For example, analyzing cases of intrusion of THE-phrase, the linguist proves its probability in the sentence types that meet specific restrictions. Representation of these restrictions is possible only by postulating a special construction, presented in the diagram-container (Fig.2). As can be seen from Figure 2, the intrusion of the specified element is possible only in interrogative sentences with a WH-phrase (except WHICH) in the initial position, followed by an inserted lexeme with specific meaning (*the hell, the devil, the heck*, etc.). On the example of the phenomenon of syntactic intrusion Ch. Fillmore explains the structural reorganization of a sentence structure by context-dependent mechanisms, arguing that the introduction and movement of lexical and phrasal elements in a sentence is conditioned by semantic and pragmatic properties of the host construction. Its syntactic organization and basic meaning (function) are the factors determining selection of certain lexical units during the statement generation [24].

In successive studies, Charles Fillmore and his proponents analyze several constructions of the English language, with particular emphasis on idiosyncratic expressions and idioms. Specifically, in the authoritative paper "*Regularity and idiomaticity in grammatical constructions*" (1988), Ch. Fillmore, P. Kay, and C. O'Connor perform a comprehensive multilevel study of the English construction *let alone* and present an algorithm for analyzing a grammatical construction on syntactic, semantic, and pragmatic levels [26]. The researchers demonstrate that the components of each level and their semantics are involved in the linguistic representation of the construction and are firmly interconnected and interrelated. It should be noted that, focusing primarily on idiomatic constructions, early constructional grammarians also paid attention to regular and central grammatical constructions, suggesting that the same analytical tools can be exploited to study both basic structures and "special" cases [25, p. 112].

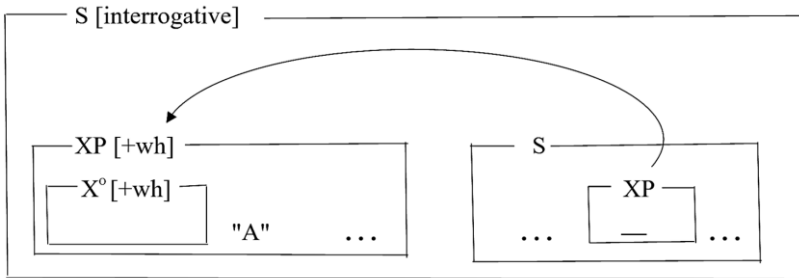


Fig. 2. № Modeling of the inserted THE-phrase construction

BCG is a formalist theory of language that utilizes a unification-based model to represent grammatical information. Each construction corresponds with more or less detailed information about its phonological, morphological, syntactic, semantic, pragmatic, and prosodic properties. Linguistic properties of a construction are uniformly represented in a formal notation based on nest diagrams, feature structures, and co-indexation. The notation represents two levels of linguistic information specification: construction-level information and constituent-level information. Hence, two planes of representation are specified: external (EXTERNAL) characteristics of a construction as a holistic unit (parent structure) and its internal (INTERNAL) organization (daughter structures as constituents of a construction). The representation of external properties of a construction involves specification of constraints determining the ability of a construction to be part of higher-level constructions and interact with them, and representation of internal structure of a construction includes specification of the requirements for all its constituents. The distinction between the two types of information on the properties of a construction allows to formulate both systemic generalizations about the syntagmatic constraints of a construction and provide comprehensive information about its internal structure.

Fig. 3 presents a formal representation of linguistic parameters of the English Subject-Predicate construction as a maximally generalized pattern for instantiating an unlimited number of constructs with the same general structural and relational parameters.

Figure 3 shows that in the external syntax the Subject-Predicate construction is a phrase pattern with a verb as its head, which cannot be further extended because all requirements for the subject are fulfilled ([max +, subj +]). The external semantics of the construction integrates

the semantics of the daughter constituents: the inherent meaning and function of the subject NP and the (composite) value of the VP phrase, which is indexed by the arrow (\downarrow) on the diagram. Representation of the internal properties of the construction demonstrates that it comprises two daughter constituents: a subjective complement and a constituent with a verb head that requires a subject. The relations between the constituents of the construction are represented by co-indexation ($\#2$) between the left daughter constituent and the corresponding element in the valence specification in the right daughter constituent.

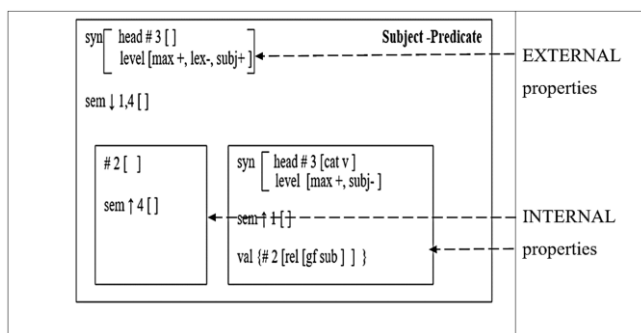


Fig. 3. Linguistic parameters of the Subject-Predicate construction in the formalism of Berkeley Construction Grammar [from 27, p. 61]

Broadly speaking, Berkeley Construction Grammar is a generative model. Pointing out the distinctive features of construction grammar, P. Kay defines the framework as a non-modular, generative, non-derivational, one-level, unification-based grammatical theory, which aims to fully cover the facts of any language with no loss of linguistic generalizations in a language and between languages [42, p. 171]. Despite a general generative basis, BCG maintains a pronounced cognitive character and shares with R. Langacker's cognitive grammar (CG) several significant insights. First, both approaches agree that idiomatic units should be treated as central rather than peripheral units of the language system. Second, both approaches recognize that the unit of analysis should be a construction that uniformly and holistically represents syntactic, semantic, pragmatic (and phonetic) information, thus adhering to the thesis of the symbolic nature of language units. Third, both BCG and CG use an inventory approach to a psychologically plausible

representation of the language system, assuming that language mechanisms are not aimed entirely at building the language structure, but rather at preserving it in complex networks of interrelated constructions [22, p. 660-661]. At the same time, R. Langacker's cognitive grammar adopts a usage-based approach to language study, while construction grammar presented by Ch. Fillmore, P. Kay, and their followers is based on the generative principles of language competence. Even though Berkeley Construction Grammar does not represent a full-fledged cognitive field, it is recognized as an influential cognitive approach to grammar [22, p. 661], which laid the foundation for all other schools of construction grammar.

Today, M. Fried, J.-O. Östman, T. Otori, and others [27; 46; 47] are working on an updated and modified version of Berkeley Construction Grammar, while the school's founders, Ch. Fillmore and P. Kay reoriented their scientific interests. Ch. Fillmore focused on the FrameNet project, where he implemented the ideas of frame semantics, and P. Kay together with A. Sag and L. Michaelis collaborated on the development of another formalized construction-oriented school – Sign-Based Construction Grammar.

Sign-Based Construction Grammar (SBCG) (I. Sag, L. Michaelis) combines research ideas evolved over a quarter of a century in the field of Head-Driven Phrase Structure Grammar with studies in the tradition of Berkeley Construction Grammar [51]. SBCG is intended to expand the empirical principles of Head-Driven Phrase Structure Grammar and provide Berkeley Construction Grammar with a better grounded theoretical foundation. Sign-Based Construction Grammar is a formalized version of BCG [55], with a number of essential innovations in the notation system. The analytical accuracy of this constructional approach contributes to a more straightforward empirical prediction and refutation of linguistic phenomena, increased comparability of data between languages, and general theoretical accuracy of linguistic analysis.

The central purpose of the school lies in the development of a formalized theory to establish universal language properties, in particular recursion, which is generally given scant attention in other models of construction grammar. The school defines language as a system of signs. Subtypes of signs are a *word*, *lexeme*, and *phrase*, which are characterized by such parameters as phonetic structure, (morphological) form, syntactic category, semantics, and contextual factors, including information structure [50, p. 71]. Signs are represented as feature structures, organized in an inheritance-based hierarchy. Signs

are licensed in two ways: by a lexeme or a construction. Hence, the grammar of language consists of a lexicon, i.e., a limited set of lexical descriptions (descriptions of the structures of the features of the types of *lexeme* or *word*) and a set of constructions. An illustration of the feature structure of a lexeme type sign (verb *drink*) is demonstrated in Fig. 4:

$$\left[\begin{array}{c} \text{lexeme} \\ \text{FORM } \langle \textit{drink} \rangle \\ \text{SYN } \langle \text{NP } \left[\begin{array}{c} \text{overt} \\ \text{INST}_i \end{array} \right], \text{NP } \left[\begin{array}{c} \text{(ini)} \\ \text{INST}_x \end{array} \right] \rangle \\ \text{SEM | FRAMES } \langle \left[\begin{array}{c} \textit{drink} - \textit{fr} \\ \text{DRINKER}_i \\ \text{DRAFT}_x \end{array} \right], \left[\begin{array}{c} \textit{animate} - \textit{fr} \\ \text{INST}_i \end{array} \right], \left[\begin{array}{c} \textit{liquid} - \textit{fr} \\ \text{INST}_x \end{array} \right] \rangle \end{array} \right]$$

Fig. 4. Representation of the lexeme ‘drink’ in the formalism of Sign-Based Construction Grammar

As seen from Figure 4, the semantic properties of the verb lexeme *drink* are represented by semantic frames (*drink-fr*, *animate-fr*, *liquid-fr*), which specify the features of the elements that are part of it. In particular, the element DRINKER is a living being, and the substance consumed is a liquid. The combinatorial properties of the verb lexeme *drink* are represented by a value *valence* (VAL) of the attribute SYN, which specifies the elements of the valence frame of the verb. Accordingly, the valence frame of the *drink* lexeme includes two *valents*, represented in the scheme by nominative phrases (NP): the first NP is co-indexed with the participant DRINKER_i in the semantic frame *drink*, and the second is co-indexed with the participant DRAFT_x. Each of the *valents* specifies its instantiation properties: the first valence (subject NP) is obligatorily expressed (*overt*), and the second is optionally instantiated (*ini*).

Words and lexemes are interpreted as individual signs, while constructions are identified as combinations of signs – *constructs* (*cxt*). In SBCG model, the construction represents only the *mother* sign of the construct (*parent* in BCG), which has no *daughters*, but only specifies the *list-valued attributes*. Modeling of constructional parameters in the interpretation of SBCG is illustrated by the example of the Subject-Predicate construction (Fig. 5) [50]:

$$\text{subjpred} - \text{cxt} \rightarrow \left[\begin{array}{c} \textit{phrase} \\ \text{MTR} [\text{SYN} [\text{VAL} < >]] \\ \text{DTRS} < \text{X}, \text{H} > \\ \text{HD} - \text{DTR H} \left[\text{SYN} \left[\text{CAT} [\text{VF fin}] \right] \right. \\ \left. \left[\text{VAL} < \text{X} > \right] \right] \end{array} \right]$$

Fig. 5. Representation of the Subject-Predicate construction in the formalism of Sign-Based Construction Grammar

The given scheme shows that the Subject-Predicate construction is a mother sign of a phrase type, representing a simple sentence in English. The construction includes features of a mother sign (MTR), in which the value of VAL (ENCE) is unspecified, and features of daughter constituents (DTRS), the value of VAL of which are valence signs of two daughter signs X and H. The head daughter constituent expressed by a finite verb has only one element in the VAL specification (X). The daughter constituent X represents the subject of the sentence.

If Berkeley Construction Grammar and Sign-Based Construction Grammar represent a “formalist” tradition in the constructional approach, Cognitive Construction Grammar and Radical Construction Grammar share the ideas of a usage-oriented approach to language study.

2. Usage-oriented schools of construction grammar

Usage-oriented or usage-based models of construction grammar follow a general cognitive commitment to explore and interpret the facts of language from a functionally dynamic aspect. Accordingly, language is built from events of real use and understood as an inventory of dynamic sign conventions (constructions), constantly updated by language use.

The nomination “usage-based” was first suggested by R. Langacker [45, p. 494] in the late 80s of the XXth century to characterize linguistic approaches that did not support a strict distinction between knowledge of language (competence) and its use (performance). The construction grammar schools adhering to the principles of usage-based theory of language include Cognitive Construction Grammar and Radical Construction Grammar.

Cognitive Construction Grammar (CCG) (A. Goldberg) incorporates the key ideas of R. Langacker’s cognitive grammar [45], Ch. Fillmore’s construction grammar [25], and G. Lakoff and M. Johnson’s theory of conceptual metaphor [44], and focuses on establishing general cognitive

principles substantiating language-specific constructions. A. Goldberg's landmark monograph *"Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure"* (1995) is the most authoritative research in the field. In this book, the researcher consolidates the concept of a "construction" as a theoretical concept of a novice grammar theory and implements the principles of construction grammar to regular constructions [28]. Linguistic constructions are viewed as structural-semantic primitives, but not as "taxonomic epiphenomena" [22, p. 667].

A. Goldberg's classical linguistic definition of a construction states that "C is a CONSTRUCTION iff_{def} C is a form-meaning pair $\langle F_i, S_i \rangle$ such that some aspect of F_i or some aspect of S_i is not strictly predictable from C's component parts or from other already established constructions" [28, p. 4]. The form of a construction is motivated by its meaning, which is interpreted as a cognitive basis, a speaker's idea of the situation. Following the cognitive commitment, the researcher points out that all properties of a language directly reflect human experience, conceptualization, and construal of the surrounding reality. The central or prototypic meaning of a specific construction is salient as it represents the basic situations of human experience. This idea is reflected in the Scene Encoding Hypothesis, which stipulates that central (prototypic) senses of constructions correspond to basic sentence types encoding event types that are basic to human experience [28, p. 39].

A. Goldberg focuses on the argument structure of a group of sentence-level constructions in English. The researcher analyses five basic structural patterns (propositions) of a simple sentence, which instantiate basic semantic scenarios of events and are associated with a fixed set of arguments and thematic roles, determined by a specific construction (Table 1) [28]:

A. Goldberg's cognitive construction grammar differs from other grammatical theories in postulating an equal status of all constituents in a construction and their dependence on a construction's basic meaning. In contrast to the predicate-argument approach that assigns a central place in a sentence structure to the verb-predicate determining the quantity and quality (semantic and morphological properties) of its actants [5, p. 288-289], A. Goldberg argues the semantic structure of a construction itself determines its arguments. Denoting participants of an event, the arguments of a construction receive the status of a construction's constituents but not of a verb's actants, because their dependence on semantic and valence properties of the verb-predicate is weakened by the semantics of a construction. All constituents of a

construction are of equal status, and a verb is only one of the components in a construction necessary for meaning formation in a sentence or statement. A construction is endowed with its own semantics, which does not depend on the lexical units used in it [28, p. 1]. The equal status of a verb and other arguments deprives a verb of its central role in a construction, while a construction is considered not as a verb-centric, but rather as a verb-oriented structure.

Table 1

Argument structure constructions in English		
1. Ditransitive	X CAUSES Y to RECEIVE Z	Subj V Obj Obj ₂ <i>Pat faxed Bill the letter.</i>
2. Caused Motion	X CAUSES Y to MOVE Z	Subj V Obj Obl <i>Pat sneezed the napkin off the table.</i>
3. Resultative	X CAUSES Y to BECOME Z	Subj V Obj Xcomp <i>She kissed him unconscious.</i>
4. Intransitive Motion	X MOVES Y	Subj V Obl <i>The fly buzzed into the room.</i>
5. Conative	X DIRECTS ACTION at Y	Subj V Obl _{at} <i>Sam kicked at Bill.</i>

The processes of interaction between verbs and sentence-level constructions are explained by A. Goldberg in terms of frame semantics. Depending on semantics, a verb correlates with a certain participant role of some type of event, and a construction positions argument roles, which also correlate with a certain type of event. For example, the verb 'buy' is associated with such participant roles as BUYER, SELLER, and GOODS, and the verb 'sing' is associated with the roles SINGER and SONG. Argument roles of sentence-level constructions are of a more generalized character and are known in the specialized literature as semantic (thematic) roles (AGENT, PATIENT, THEME, EXPERINCER, etc.) [22, p. 674].

A verb determines what participant roles are lexically profiled or conceptually salient, while sentence-level constructions profile their argumentative roles. In A. Goldberg's vision, *lexical profiling* refers to an aspect of the meaning of a linguistic expression activated by certain units within a corresponding semantic frame, and *constructional profiling* concerns the realization of argumentative roles in terms of nuclear

grammatical relations. Certain arguments of a verb can be lexically profiled, but not profiled by a construction.

The fusion of semantic and structural properties of an individual verb and a grammatical construction is determined by two principles that govern the association of participant roles of a verb with argument roles of a construction – the Semantic Coherence Principle and the Correspondence Principle. According to the Semantic Coherence Principle, “only roles which are semantically compatible can be fused. The two roles r_1 and r_2 are semantically compatible if either r_1 can be construed as an instance of r_2 , or r_2 can be construed as an instance of r_1 ... Whether a role can be construed as an instance of another role is determined by general categorization principles” [28, p. 50]. The Correspondence Principle states that “each participant role that is lexically profiled and expressed must be fused with the profiled argument role of the construction. If a verb has three profiled participant roles, then one of them may be fused with a nonprofiled argument role of a construction” [28, p. 50].

Schematic representations in A. Goldberg’s model include at least two levels: SEM(antics), representing the semantic structure of a construction in terms of argument roles, and SYN(tax), specifying the syntactic organization of a construction in terms of how grammatical functions of the subject and object implement the argument roles. The ‘PRED’ slot represents the potential for a particular verb to be mapped onto a construction, and the blank angle brackets indicate the potential possibility that participant roles of that verb will fuse with the argument roles of a construction. For example, Fig. 6 and Fig. 7 demonstrate representations of the Ditransitive construction and the Ditransitive construction with the verb ‘send’ [28, p. 55].

Linguistic constructions form structured networks in which the interaction between constructions is determined by the relations of inheritance, including polysemy links, subpart links, instance links, and metaphorical extension links.

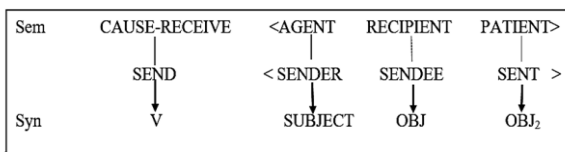


Fig. 6. Representation of the Ditransitive construction from the perspective of Cognitive Construction Grammar

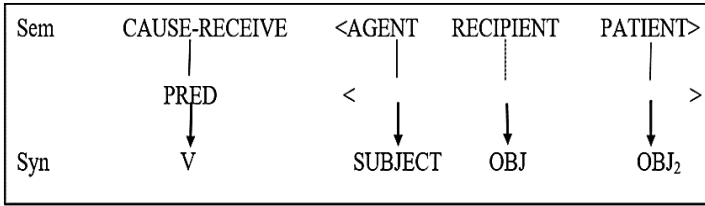


Fig. 7. Representation of the Ditransitive construction with the verb 'send' from the perspective of Cognitive Construction Grammar

Radical Construction Grammar (RCG) is designed by W. Croft [15; 18] to consider typological variation from a construction grammar perspective and to account for certain issues of syntactic argumentation. In many respects, W. Croft adopts the assumptions of cognitive grammar, cognitive construction grammar, and the usage-based theory of language. Like CG, Radical Construction Grammar does not assume the distinction between syntactic and semantic levels in grammatical constructions and postulates the existence of a lexical-grammatical continuum, represented by cognitive-semantic schemas correlating with specific facts of language. W. Croft argues that the lexical-grammatical continuum and mental grammar are enshrined in the minds of speakers in the form of a structured inventory of constructions. A construction is understood as the essential unit of language of a simple or complex structure with a prototypical or more differentiated meaning.

W. Croft considers constructions to be basic units of syntactic representation, and grammatical categories are derived from the constructions in which they are used [15, p. 4]. A construction is recognized "an entrenched routine ('unit'), that is generally used in the speech community ('conventional'), and involves a pairing of form and meaning" [16, p. 274]. The linguist emphasizes the similarity of constructions and words, which is manifested in their symbolic nature, as these units combine syntactic and phonetic (form) with semantic, contextual or discursive (meaning /function) information. Constructions embrace all language units – from morphemes to sentences. RCG denies the compositionality of a construction, i.e., constructions are not constituted by elements of lower levels of the hierarchy (for example, words), but words can be distinguished as a result of successive

processing procedures from the whole construction [18]. Knowledge of constructions arises from the real use (usage-based approach) of language and reflects the processes of entrenchment of language structures in a language community [22, p. 693].

The crucial difference (radicalism) of W. Croft's model of construction grammar lies in the fact that in this interpretation all grammatical categories are oriented toward a specific language and its constructions. The researcher argues that there are no universal principles, syntactic categories, roles and relations; they are unique both to different language systems and to different constructions. Accordingly, there are no universal formal categories, as such categories are unique to a particular language and a particular construction. Put differently, constructions are language-specific, and language categories are defined specifically for a particular language in terms of the constructions they occur in. For example, '*intransitive verb*' is recognized as a category of English but not of universal grammar. Parts of speech are understood in relation to constructions "expressing propositional acts (referring constructions, predication constructions, modifying/ attributive constructions, etc.)" [2013, p. 218]. Ultimately, universal are parameters that regulate relations between form and meaning in grammatical constructions [22, p. 692-697]. W. Croft's school of construction grammar emphasizes the taxonomic nature of knowledge of constructions, grounded on relations of hierarchical inheritance.

Usage-based Construction Grammar (UBCG) integrates theoretical and methodological premises of construction grammar in its traditional (Ch. Fillmore, P. Kay) and cognitive (A. Goldberg, W. Croft) interpretations with the key concepts of the usage-based theory of language (R. Langacker, M. Barlow, S. Kemmer, M. Tomasello), quantitative-corpus linguistic studies (J. Bybee) and quantitative-semantic syntax (A. Stefanowitsch, St. Gries, T. Hoffmann).

Most linguistic research of the previous century operated on the structuralist and generativist postulate that the study of the language system should be performed independently from its functioning. The legitimacy of this view has been questioned by usage-oriented researchers and psycholinguists, whose research has proven a close relationship between the structure of language and its use, providing convincing evidence that the structure and organization of language knowledge by a speaker are shaped by language use.

Originating as a reaction to the domineering generative paradigm at the end of the XXth century in the studies of R. Langacker (1987, 1988), the usage-based theory of language study is a comparatively recent linguistic approach, which has already become an influential trend in linguistics of recent decades. This approach has caused a radical change in the “theoretical landscape of linguistics” [32, p. 1] and shifted a research focus from ‘system’ to ‘usage’ and from ‘language’ to ‘speech’.

Usage-based linguistic models do not support the generativist distinction between language competence and language use (performance). The key usage-based principle claims that the language system is the product of its functioning [41, p. 10], the study of the language system is based on data from language use: empirical and experimental data of linguo-psychological experiments, language acquisition by children, and text corpora [40, p. 130]. The key objective of the approach is to develop a competent theory for analyzing the structure of language as an *emergent phenomenon*. Language draws on “domain-general socio-cognitive processes, including categorization, association, routinization, generalization, schematization, joint attention, statistical learning, analogy, metaphor, and others” [35, p. 15], involved not only in language production and perception but also in many other cognitive processes, in particular memory, attention, etc. [13; 48]. Grammar of language is seen as a cognitive organization of a speaker’s experience with language [12].

Representatives of the usage-based theory of language assume that the essence of language lies in its symbolic nature, and grammar is derived. The ability to communicate with members of their species (conventionally, intersubjectively) is a species-specific biological adaptation of human beings [54]. The grammatical dimension of a language is recognized as a product of historical and ontogenetic processes, the process of grammaticalization in particular. When human beings use symbols to communicate with each other, combining them into patterns, there appear patterns that give rise to grammatical constructions, such as the English Passive Construction, noun phrase construction, or *-ed* past tense construction. Such constructions are interpreted as linguistic symbols that have their own meaning and are used in communication with a certain intention, for example, the *Passive Construction* is employed to inform about an entity with which something happens [53, p. 5].

The basic tenets of usage-based language theory are actively adopted in construction grammar research; thus these two approaches are often considered as one framework “usage-based construction grammar”

[48; 20]. Usage-based model of construction grammar assumes a close connection between language structures and speech utterances; highlighting the interrelation of the language system with other cognitive systems and emphasizing the crucial role of context in the language system functioning [43, p. viii-xxii].

Usage-based construction grammar considers language as a “complex adaptive system” that arose for the purpose of communication and information processing. It is a dynamic system consisting of fluid structures and flexible constraints, determined by domain-general cognitive mechanisms of communication, memory, and information processing [21]. Accordingly, the structure of language is not a priori fixed, but is constantly restructured and reorganized under the influence of domain-general cognitive processes, i.e., is *emergent* and constructions are understood “to be emergent clusters of lossy memory traces that are aligned within our high- (hyper!) dimensional conceptual space on the basis of shared form, function, and contextual dimensions” [31, p. 7].

Abstract hierarchically structured linguistic representations are built “bottom-up” from successive experiences of a speaker with specific speech units. Grammar of language is seen as a cognitive organization of speakers’ experience with language [12].

In contrast to generative grammar, which, according to R. Langacker [45, p. 46] has consistently operated with an archetypal understanding of language as a system of general rules and therefore did not take into account irregular and idiosyncratic phenomena, the usage-based model of construction grammar focuses on real language use and on a speaker’s knowledge of this use. Linguistic competence presupposes mastering all units and structures of a language, constituting a complex and diverse set of linguistic representations: highly canonical (core) and highly idiosyncratic (periphery) elements and many units in between. Language is understood as a structured inventory of constructions, some of which are concentrated in a core-like center, and others reside more toward the periphery [53, p. 6].

Usage-oriented construction grammarians support the opinion that the recurrence of individual language units and their sequences is an essential property of a human language [11], and recognize the crucial influence of input data on a speaker’s mental grammar formation. Recurrence leads to the conventionalization of categories and associations, as well as to the automatization of these sequences. Recent research in the field shows that all levels of language, from phonetic to morphological and syntactic, are strongly effected by the frequency of

input data: every time a speaker encounters a word, neural nodes are activated in his brain, and connection strength between them is influenced by frequency of an input word, i.e., token frequency. Frequency of a language unit enhances representation of a language element in a speaker's memory, promotes activation and processing of words, categories, and constructions. The more often a word is used, the stronger the associations in neural nodes, resulting in cognitive entrenchment of this unit in long-term memory [9, p. 4; 37, p. 81].

Frequency effects the entrenchment of lexical units and abstract grammatical patterns (constructions). For example, the sentences *John gave Bill a book*, *Peter sent Mary a letter*, *She forwarded him a mail* have a common meaning 'A CAUSES B to RECEIVE C by V-ing' and effect the entrenchment of the abstract grammatical pattern Subject_A V Object_B Object_C of the Ditransitive construction [38, p. 5].

Focusing on the recurrence of language units encourages construction researchers to actively involve the data of linguistic corpora and the use of various analytical and quantitative techniques for processing vast arrays of natural linguistic data. The investigation of frequency effects on the functioning of constructions necessitates the use of complex quantitative methods, specifically multidimensional and multifactorial analyses.

Arguably, the usage-based model of construction grammar recognizes language as a dynamic system of emergent constructions, the linguistic status of which is determined by their recurrence in speech.

3. Language computer-modeling schools of construction grammar

Fluid Construction Grammar (FCG) is developed by a team of researchers headed by L. Steele in the Artificial Intelligence Laboratory at the University of Brussels and the Sony Computer Laboratory in Paris to investigate the mechanisms of language evolution using computer models. FCG represents a fully operational and computer-implemented formalism for structural grammars, which offers a unified mechanism for parsing and producing language [14, p. 259; 52]. Flexible construction grammar integrates many concepts from modern computational linguistics, such as feature structure and language processing based on the principle of unification [8; 56]. The school utilizes a fundamental definition of a grammatical construction, but emphasizes the relationship of constructional semantic meaning to bodily and sensory-motor experience. Fluid Construction Grammar adopts a cognitive-oriented tenet, according to which the meaning of all language signs includes

mental modeling (simulation) and they are completely dependent on the basic image schemas.

Embodied Construction Grammar (ECG) (B. Bergen, N. Chang) focuses on computer modeling of cognitive and neural mechanisms underlying speech behavior of human beings. The framework aims at identifying the mechanisms of generation, processing, and storage of basic grammatical structures in a speaker's mind [6; 7].

ECG applies a traditional definition of a grammatical construction as a “*form-meaning*” pairing, explicating its functional, semantic and pragmatic properties in cognitive schemas organized into semantic primitives. The analytical tool of semantic specification (*semspec*) allows to establish and systematize the principles of speech generation by a speaker on the basis of constructions in the communication process.

The element “embodied” in the nomination of the school indicates that semantics of a construction is instantiated by semantic schemes whose metalanguage represents the patterns of neural activity in a human brain under the influence of certain stimuli. For instance, semantic specification of the verb of physical influence ‘*slap*’ in the formalism of ECG [4, p. 93] is presented in the diagram in Fig. 8:

Slap

construction SlapPastTense

subcase of PastTense

form Word

constraints

self.f.orth. ← “slapped”

meaning: FoecefulMotionAction

constraints

self.m.x-net← Slap-X-Net

Fig. 8. Representation of the verb “slap” in the formalism of Embodied Construction Grammar

ECG semantic specification schemas represent the nodes of executive networks or x-nets that model the aspectual structure of an event construed by a particular construction and support dynamic inferences.

Conclusions

The presented study of theoretical and methodological architecture of current constructional schools has shown that construction grammar is a thriving field of grammatical theorizing, as manifested by the variety of approaches within it. This comprehensive and usage-based linguistic theory is characterized by an integrative approach to language study: units of all language levels are linguistic constructions of varying degrees of structural complexity and abstraction. By filling in the gaps in both traditional and formalist descriptions of language that have not paid sufficient attention to a number of linguistic phenomena, construction grammar blurs the boundaries between vocabulary and grammar, semantics and pragmatics, meaning and use and represents language as a holistic organism. Such a holistic approach to language units aptly reflects the reality of mental activity, based on uniform cognitive mechanisms and carried out on a single language substrate.

Consolidation of complementary and mutually informative approaches distinguishes construction grammar as a recent dynamically developing cognitive linguistic framework. Regardless of diverse views on, inter alia, a universal status of linguistic constructions, their quantity, and types, application of elaborate notation systems of constructional modeling, all construction-oriented schools share a common theoretical and methodological basis, expressed in the following principles:

- The analysis of language units of different levels is carried out in terms of (linguistic) constructions, whose form and meaning are combined in conventional and non-compositional ways. Constructions vary in the degree of generality/ specificity and syntactic complexity from “fully lexicalized” and “idiomatic” to abstract, productive schemas, embracing units of all language levels.
- A linguistic construction is a holistic semiotic model, a specific configuration of structural elements associated with a semantic/discursive function. As non-compositional, (completely) productive, cognitively entrenched and complex pairings, constructions are representation patterns of all language knowledge – syntax, morphology and lexicon, serving a cognitive-semantic interface to knowledge structures behind their plane of expression.
- A semantic component of a linguistic construction is directly mapped onto its surface syntactic structure without any transformations or derivations.

- Constructions form a structured inventory (construct-i-con), i.e., organized in vast constructional networks, whose nodes are combined by relations of inheritance, polysemy, and synonymy.
- Constructions are sensitive to the frequency and contexts of use. The structure of language is shaped by its use.
- Similar constructions vary in different languages, and cross-language generalizations are explained not by linguistic universals, but by general cognitive, pragmatic, and information processing factors. The functions associated with specific constructions are recognized as universal.

According to A. Goldberg, the principal advantage of the constructional framework is its “descriptive adequacy”, which allows to embrace both linguistic generalizations and idiosyncrasies [29, p. 11]. From this perspective, language is viewed as a holistic entity in which none of the language levels is autonomous or “nuclear”, instead all levels work simultaneously in a construction. All units bear equal significance for the description of language and a uniform analysis is applied both to idiosyncratic “periphery” and “nuclear” linguistic units. Language levels are interconnected, so no elements or operations work on just one of them. No language unit or structure can gain a central or more important status, and linguistic analysis is not limited to “nuclear” central cases, ignoring the study of epigrammatic phenomena and exceptions to the rules. On the contrary, all units are equally significant for the description of language grammar, and the same unified analysis is applied to the idiosyncratic “periphery” and the “nuclear” linguistic units. The analysis at different language levels is not sequential but simultaneous, and elements of one level are constantly available and can interact with elements of another level. Construction grammar seeks to cover all levels of language with the intention of comprehending each language in its entirety by inventorying all constructions in it.

Given the reported advantages and undeniable potential of construction grammar theory, in our future research we will employ the procedural apparatus of the framework to the study of specific linguistic material (in our case, English detached nonfinite constructions with an explicit subject) based on extensive corpus data with application of sophisticated quantitative methods.

References:

1. Жаботинская С.А. Генеративизм, конитивизм и Семантика лингвальных сетей. *Doctrina multiplex, veritas una. Учень багато,*

істина одна : збірник праць до ювілею І.Р. Буніятової / Київський ун-т ім. Б. Грінченка. К.: Ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. С. 99–141.

2. Ситар Г.В. Синтаксичні фразеологізми в українській мові: структурно-семантичний, прагматичний і прикладний виміри: дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.01. Київ, 2018. 516 с.

3. Сосюр Ф. де Курс загальної лінгвістики. Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. К.: Основи, 1998. 324 с.

4. Тищенко С. В. Воплощенная грамматика конструкций: теоретические основы и методы анализа. *Университетские чтения, 2016*. Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2016. С. 90–95.

5. Храковский В. С. Вербоцентрический подход к конструкциям и/ или грамматика конструкций. *Смыслы, тексты и другие захватывающие сюжеты* : сб. ст. в честь 80-летия И. А. Мельчука. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 288–300.

6. Bergen B., Chang N. Embodied Construction Grammar in Simulation-Based Language Understanding. *Construction Grammars: Cognitive Grounding and Theoretical Extensions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009. P. 147–190.

7. Bergen B., Chang N. Embodied Construction Grammar. *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 168–190.

8. Beuls K., van Eecke P., Cangalovic V. A Computational Construction Grammar Approach to Semantic Frame Extraction. *Linguistics Vanguard*. 2021. № 7(1). 20180015. <https://doi.org/10.1515/lingvan-2018-0015>

9. Blumenthal-Dramé A. Entrenchment in Usage-based Theories: What Corpus Data Do and Do Not Reveal About the Mind. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2012. 278 p.

10. Boas H. C., Fried M. Introduction. *Grammatical constructions. Back to roots*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2005. 253 p.

11. Bybee J. The Phonology of the Lexicon: Evidence from Lexical Diffusion. *Usage-Based Models of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 65–85.

12. Bybee J. From Usage to Grammar: The Mind's Response to Repetition. *Language*. 2006. № 82. P. 711–733.

13. Bybee J. Usage-based Theory and Exemplar Representations of Constructions. *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 49–69.

14. Chang N., De Beule J., Micelli V. Computational Construction Grammar: Comparing ECG and FCG. *Computational Issues in Fluid Construction Grammar*. Berlin: Springer, 2012. P. 259–288.
15. Croft W. Radical Construction Grammar: Syntactic Theory in Typological Perspective. Oxford: Oxford University Press, 2001. 377 p.
16. Croft W. Logical and typological arguments for Radical Construction Grammar. *Construction Grammars: Cognitive grounding and theoretical extensions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing company, 2005. P. 273–314.
17. Croft W. Construction Grammar. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 463–508.
18. Croft W. Radical Construction Grammar. *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 211–232.
19. Croft W., Cruse A. D. Cognitive Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 374 p.
20. Diessel H. Usage-based Construction Grammar. *Handbook of Cognitive Linguistics*. Berlin Boston: Walter de Gruyter, 2015. P. 296–321.
21. Diessel H. Usage-based linguistics. *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*. New York, 2017. URL: <http://linguistics.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-3637rskey=ivWwgv&result=2> (дата звернення: 01.10.2021)
22. Evans V., Green M. Cognitive Linguistics: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 830 p.
23. Fillmore Ch. J. The Mechanisms of “Construction Grammar”. BLS. 1988. №14. P. 35–55.
24. Fillmore Ch. J. Syntactic Intrusions and the Notion of Grammatical Construction. Proceedings of the Eleventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society. 1985. P. 73–86.
25. Fillmore Ch. J. Berkeley Construction Grammar. *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 111–132.
26. Fillmore Ch. J., Kay P., O'Connor C. Regularity and Idiomaticity in Grammatical Constructions: The Case of ‘Let alone’. *Language*. 1988. № 64. P. 501–538.
27. Fried M., Östman J.-O. Construction Grammar. A Thumbnail Sketch. *Construction Grammar in Cross-Language Perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004. P. 11–86.

28. Goldberg A. E. *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 265 p.
29. Goldberg A. E. *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 280 p.
30. Goldberg A. E. *Constructionists Approaches*. *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 15–31.
31. Goldberg A. E. *Explain Me This: Creativity, Competition, and the Partial Productivity of Constructions*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. 195 p.
32. Gries St. Th., Ellis N.C. Statistical Measures for Usage-Based Linguistics. *Language Learning*. 2015. №65 (S.1). P. 1–28.
33. Groom N. Construction Grammar and the Corpus-Based Analysis of Discourses: the Case of the WAY IN WHICH Construction. *International Journal of Corpus Linguistics*. 2019. № 24(3). P. 335–367.
34. Hilpert M. *Constructional Approaches*. *The Oxford Handbook of English Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 106–123.
35. Hilpert M. *Ten Lectures on Diachronic Construction Grammar*. Leiden, Boston: Brill, 2021. 281 p. URL: <https://brill.com/view/title/56854> (дата звернення: 02.10.2021).
36. Hoffmann Th. *Construction Grammars*. *The Cambridge Handbook of Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 310–329.
37. Hoffmann Th. *Multimodal Construction Grammar: From Multimodal Constructs to Multimodal Constructions*. *The Routledge Handbook of Cognitive Linguistics*. New York, London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2021. P. 78–92.
38. Hoffmann Th. *Preposition Placement in English: A Usage-Based Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 297 p.
39. Hoffmann Th., Trousdale G. *Construction Grammar: Introduction*. *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 1–14.
40. Janda L. A. *Linguistic Profiles: A Quantitative Approach to Theoretical Questions*. *Language and Method*. 2016. № 3. P. 127–145.
41. Janda L. A. *Quantitative perspectives in Cognitive Linguistics*. *Review of Cognitive Linguistics*. 2019. № 17:1. P. 7–28.
42. Kay P. *Construction Grammar*. *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 171–177.

43. Kemmer S., Barlow M. Introduction: A Usage-Based Conception of Language. *Usage-Based Models of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. i–xxvii.
44. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1984. 242 p.
45. Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. I: Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press, 1987. 516 p.
46. Ohori T. Construction Grammar as a Conceptual Framework for Linguistic Typology: A Case from Reference Tracking. *Grammatical Constructions. Back to the roots*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2005. P. 215–237.
47. Östman J.-O., Fried M. Historical and Intellectual Background of Construction Grammar. *Construction Grammar in a Cross-Language Perspective*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2004. P. 1–10.
48. Perek F. Argument Structure in Usage-Based Construction Grammar. *Experimental and Corpus-Based Perspectives*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2015. 243 p.
49. Potapenko S. I. Constructions in English: from Paradigmatic to Syntagmatic Relations. *Література та культура Полісся*. Серія “Філологічні науки”. 2017. Вип. 89. С. 172–180.
50. Sag I. A. Sign-based Construction Grammar. An Informal Synopsis. *Sign-Based Construction Grammar*. CSLI Publications, 2012. P. 69–202.
51. Sag I. A., Boas H. C., Kay P. Introducing Sign-Based Construction Grammar. *Sign-Based Construction Grammar*. CSLI Publications, 2012. P. 1–28.
52. Steels L. *Design Patterns in Fluid Construction Grammar*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. 332 p.
53. Tomasello M. *Constructing a Language. A Usage-Based Theory of Language Acquisition*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2003. 388 p.
54. Tomasello M. What Kind of Evidence Could Refute the UG Hypothesis? *Studies in Language*, 2004. № 28. P. 642–644.
55. van Eynde F. Sign-Based Construction Grammar: A Guided Tour. *Journal of Linguistics*. 2016. № 52(1). P. 194–217.
56. van Trijp R. Making Good on a Promise: Multi-dimensional Constructions. *Belgian Journal of Linguistics*. 2020. № 34. P. 357–370.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-4>

Карп М. А.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри прикладної лінгвістики
Національного університету «Львівська політехніка»
м. Львів

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ ТЕКСТОТВІРНИХ КАТЕГОРІЙ КОГЕЗІЇ І КОГЕРЕНТНОСТІ

Анотація. Рефероване дослідження присвячено теоретичним передумовам вивчення текстотвірних категорій когезії та когерентності: когезії і когерентності у взаємодії з іншими категоріями тексту, когезії і когерентності у світлі наукової думки М.А.К. Халлідея і Р. Хасан та їхніх послідовників, інтегральному потенціалу когезії і когерентності у структурно-смісловій організації традиційного та сучасного художнього прозового тексту. У цьому дослідженні схиляємось до лінгвістичного аналізу тексту в межах лінгвістики тексту із залученням граматики тексту та стилістики тексту, оскільки розглядаємо системи засобів двох категорій тексту – когезії і когерентності, зумовлені текстотвірними функціями відмінних мовних одиниць. Когезію визначаємо як формальну, або зовнішню, зв'язність тексту, когерентність – як внутрішню, змістовну зв'язність. У світлі наукової думки провідних вітчизняних і зарубіжних вчених когезія і когерентність є ключовими компонентами лінгвістичного аналізу тексту в межах лінгвістики тексту і граматики тексту. Засоби когезії й когерентності структурують текст та ранжують смисли в його семантиці. Інтегральний потенціал когезії і когерентності у структурно-смісловій організації сучасного художнього прозового тексту полягає в кореляції з мультимодальністю в межах лінгвістики тексту, граматики тексту і стилістики тексту. Мультимодальність як явище сучасного техногенного суспільства активно ангажується для лінгвістичного аналізу структурно-смісловій організації художнього прозового тексту сучасності і потребує подальших наукових студій. Мультимодальність описує практику комунікації з точки зору лінгвістичних, візуальних, аудіальних, кінестетичних і просторових модусів/засобів подання інформації для komponування художнього прозового тексту адресантом та покращення сприйняття тексту адресатом за допомогою семіотичних ресурсів.

Вступ

Основним принципом формування будь-якого відрізка тексту є виконання ним комунікативної функції, що відображає рух думки автора, з урахуванням системних значень мовних одиниць – лексичних, що називають поняття і явища реального світу, і граматичних, що виражають зв'язки між ними [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Позиція автора, прагнення до вдалого висловлення думки, до створення тексту, який відповідає художньо-естетичному уявленню, – усе це визначає вибір форми оповіді, вживання лексичних і граматичних одиниць [9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17].

Серед категорій тексту когезія і когерентність перебувають у полі зору різних дослідницьких парадигм і набувають інколи відмінних тлумачень [9; 10; 1; 18; 2; 13; 19; 14; 3; 15; 20; 21]. Суть когезії полягає у зчепленні елементів тексту між собою [22; 23; 24; 25; 26], тим часом як когерентність передбачає внутрішню закінченість, смислову єдність тексту [27; 28; 29; 30; 31; 32; 33]. Утім, попри встановлення ролі окремо взятого висловлення поза текстом і в тексті під час опису його категорій, як справедливо зауважує З.Я. Тураєва [3, с. 80], останні відображають його найзагальніші і найсуттєвіші властивості та являють собою ступені в пізнанні його онтологічних, гносеологічних і структурних ознак.

1.1. Когезія і когерентність у взаємодії з іншими категоріями тексту

Текст – це “усвідомлена послідовність вербальних знаків, які володіють властивостями зв'язності та цілісності” [34, с. 127]. Вивчення тексту перебуває в полі зору лінгвістики тексту, граматики тексту і стилістики тексту. Лінгвістика тексту розглядає текст як структуру, яка володіє категоріями. Граматика тексту вивчає надфразові єдності, що утворюють надсинтаксичний рівень мови. Стилїстика тексту зосереджена на функційно-смислових та композиційно-смислових типах мовлення [11, с. 226]. Чітко розмежувати предмет аналізу в межах кожного розділу лінгвістики складно, оскільки сам предмет є явищем багатоаспектним. Відтак статус кожного розділу лінгвістики визначають неточно, а будь-яке дослідження тексту завжди є комплексом різних підходів” [35, с. 8].

До проблематики лінгвістики тексту зараховують виокремлення текстових категорій та їхніх лінгвальних засобів вираження [9; 36; 10; 1; 37; 38; 39; 40; 41; 2; 13; 42; 43; 44; 14; 45; 46; 3; 15; 20; 47; 48; 49; 50].

Щодо вивчення граматики тексту увагу акцентують на граматичній структурі в тексті [51; 28; 4; 52]. У межах стилістики тексту аналізують способи організації, зв'язки та співвіднесеність мовних фактів [53; 29; 54; 48; 55].

Текстові категорії отожднюють із засобами [44] тексту, ознаками [56; 3], граматичними категоріями [1], концептуальними ознаками [57; 58], когнітивними параметрами [59]. О.П. Воробйова кваліфікує категорії тексту як концептуальні ознаки, що відображають найсутєвіші властивості, прототипні ознаки тексту, взаємодія яких забезпечує його специфіку та стійкість як якісно визначеного лінгвосоціотичного, комунікативного та мовно-мисленнєвого утворення [58]. Фактично, у переліку категорій тексту, що наводяться різними лінгвістичними школами, наявні розбіжності. Залежно від критеріїв, що покладені в основу виявлення текстових категорій, варіюється їхній кількісний склад і змістове наповнення.

І.Р. Гальперін виокремлює такі категорії тексту: інформативність, членування, когезію, континуум, автосемантию, ретроспекцію, проспекцію, модальність, інтеграцію та завершиність [1, с. 8–26]. З.Я. Тураєва розподіляє текстові категорії на *структурні* (зв'язність, інтеграція, прогресія/стагнація) та *змістові* (образ автора, художній час і простір, інформативність, причиново-наслідкові зв'язки, підтекст) [3, с. 81]. В.А. Кухаренко акцентує увагу на категоріях членування, зв'язності, проспекції, ретроспекції, антропоцентричності, локально-темпоральної співвіднесеності, концептуальності, інформативності, системності, цілісності та модальності [2, с. 70–79].

А.П. Загнітко до текстових категорій зараховує: категорію події, часу, простору, оцінки та інформативності [60, с. 489]. О.О. Селіванова розрізняє текстово-дискурсні категорії цілісності, дискретності, інформативності, зв'язності, континууму, референційності, антропоцентричності, інтерактивності, інтерсеміотичності [14, с. 275]. А.Ф. Папіна розглядає п'ять глобальних категорій тексту: перша охоплює учасників комунікативного акту, учасників подій, ситуацій; друга – події, процеси, факти; третя – часу; четверта – художній простір; п'ята – оцінки [44, с. 91–326]. Н.С. Валгіна наголошує на категорії цілісності, зв'язності, інформативності, модальності та категоріях часу і

простору [10]. В.О. Лукін виокремлює категорію зв'язності та цілісності [13, с. 22–58].

Л.Г. Бабенко ідентифікує такі категорії тексту: цілісність, зв'язність, завершеність, абсолютна антропоцентричність, соціологічність, діалогічність, “розгорнутість” і послідовність, статичність і динамічність, напруженість, естетичність, образність, інтерпретованість [9, с. 40–45]. На думку дослідниці, когезія і когерентність групують співвідносні категорії. Когерентність тексту забезпечується категоріями інформативності, інтегративності, завершеності, хронотопу (час та простір у тексті), образу автора та персонажа, модальності, емотивності, експресивності [9, с. 42].

На думку О.І. Москальської, взаємозв'язок складників у граматиці тексту виявляється у смисловій, комунікативній та структурній цілісності, які корелюють між собою як зміст, функція і форма [28, с. 17–30]. О.М. Мороховський та О.П. Воробйова основними категоріями в дослідженні стилістики тексту вважають інтегративність, дискретність, персональність/імперсональність та настанову на читача [29, с. 207–226].

В.Л. Цаммунер виокремив стратегії говоріння в тексті: стратегії встановлення фону для обговорюваної проблеми, стратегії введення, напрацювання теми, фокусування, відвернення уваги [61]. Р. Фаулер критерії називав аспектами структури тексту й виділяв: когезію, динамічність та локалізованість [22, , р. 24]. Р. де Богранд й В.У. Дресслер описали сім критеріїв текстуальності, до яких віднесли критерії когезії, когерентності, інтенційності, прийнятності, інформативності, ситуативності й інтер-текстуальності [20, р. 3–11].

Синонімічний ряд *когезії* [20] охоплює зв'язність [9; 10; 2; 13; 14; 3], зовнішню злитість [18]; тоді як *когерентності* [20] – інтеграцію [1; 3], інтегративність [29], цілісність [9; 10; 2; 13; 28; 14], завершеність [1; 2], внутрішню злитість [18].

Оскільки змістове наповнення термінів “когезія” і “когерентність” здійснювали впродовж тривалого часу представники різних вітчизняних та зарубіжних лінгвістичних шкіл за різних лінгвістичних парадигм, то важливо розкрити їхнє значення, яке відображає сучасний стан розвитку лінгвістики тексту.

Когезія – “структурно-граматичний різновид зв'язності тексту, показниками якого є формальні засоби зв'язку слів, речень, зокрема

узгодженість морфологічних категорій слів, синтаксичні відношення сурядності й підрядності, поверхова організація синтаксичних структур, повтори, анафоричні зв'язки, дейксіс, сполучники, порядок слів. Когезія протиставлена когерентності – змістовому різновиду зв'язності. Термін запозичений із фізики й уведений в обіг лінгвістики тексту В.У. Дресслером, Р. де Бограндом, М.А.К.Халлідеем” [62, с. 230]. Тобто це – типи зв'язків, що “забезпечують континуум, логічну послідовність, (темпоральну і/або просторову) взаємозалежність окремих фактів, дій” [1, с. 74]. Це “зв'язок елементів тексту, коли інтерпретація одних елементів тексту залежить від інших” [63, с. 37].

Когерентність – “змістовий, семантичний різновид зв'язності, показниками якого є семантичне узгодження лексичних одиниць, тематично однорідні ряди слів, повтори, синоніми, антоніми, пароніми, гіпероніми, гіпоніми..., семантико-стилістичні фігури...” [62, с. 230]. Це “властивість тексту, яка полягає у тому, що він (як макро-, так і мікро-) становить єдине висловлення і має цілісний характер. Розгляд тексту на рівні когерентності означає вивчення його змістових потенцій” [64, с. 31]. Це також “зв'язність, що привноситься чимось зовнішнім щодо тексту, перш за все знаннями його адресата” [63, с. 37].

Отже, із врахуванням сказаного когезію визначаємо як формальну, або зовнішню, зв'язність тексту, когерентність – як внутрішню, змістовну зв'язність. І в такій інтерпретації остання використовується аналогічно тому, що І.Р. Гальперін називає *інтеграцією* [1, с. 124–135], а Л.Г. Бабенко *інтегративністю* [9, с. 41–42] у лінгвістичному аналізі тексту.

1.2. Когезія і когерентність у світлі наукової думки

М.А.К. Халлідея і Р. Хасан та їхніх послідовників

У праці “Cohesion in English” (1976) М.А.К. Халлідей та Р. Хасан визначають когезію як “набір значущих відносин, спільний для всіх текстів, який відрізняє текст від “не-тексту” і який слугує засобом виявлення взаємозалежності змісту окремих відрізків. Когезія не виявляє, що повідомляє текст; вона виявляє, як текст організовано в семантичне ціле (semantic edifice)” [52, р. 26]. Пов'язуючи текст із структурою та дискурсом (“дискурс народжується у тексті” [52, р. 327]), учені визначили когезію через граматичну структуру

та мовну систему. Вони запропонували класифікацію засобів когезії, яку адаптовано у вигляді схеми, зображеної на рис. 1.1.

М.А.К. Халлідей і Р. Хасан виокремлюють п'ять видів когезійних зв'язків: *референцію* (ендоферичну: особову, вказівну, порівняльну), *субституцію* (номінальну, дієслівну, клаузальну: повідомлення, умовність, модальність), *еліпсис* (номінальний: дейктичний, нумеративний, епітет, класифікатор; дієслівний; клаузальний), *кон'юнкцію* (адитивну, адверсативну, каузальну, темпоральну) та *лексичну когезію* (лексичний повтор, словосполучення).

Види когезії – семантичні, лексико-граматичні та структурні зв'язки, що ґрунтуються на понятті “пресупозиції” (presupposition): один елемент передбачає інший, який перебуває в тексті або в контексті ситуації та є важливим для інтерпретації тексту. Пресупозиція здійснюється на семантичному, лексико-граматичному та граматичному рівнях [52, р. 1–30].

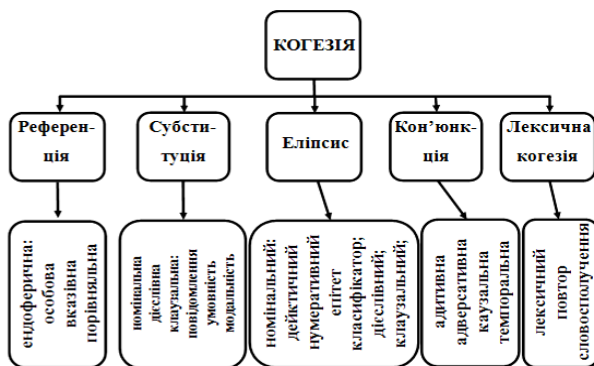


Рис. 1.1. Класифікація засобів когезії у структурі тексту

До слова, українська дослідниця О.О. Селіванова наголошує, що пресупозиція є “імпліцитним складником змісту висловлення або тексту, який є істинним і несуперечливим, передує їхньому вербальному плану та сприяє їх успішному сприйняттю й розумінню” [62, с. 589].

На думку В.У. Дресслера, когезія як результат напрацювання представників Сіднейської лінгвістичної школи в межах системної функційної лінгвістики М.А.К. Халлідея та Р. Хасан є суттєвим

внеском у вивченні *міжреченнєвої* когерентності та її інтеракції зі структурою речення [52, р. 380].

Свого часу у праці “Introduction to Text Linguistics” (1981) Р.-А. де Богранд і В.У. Дресслер представили концепцію семи критеріїв текстуальності (сукупності властивостей тексту-комунікату), зокрема виокремлюючи критерії когезії та когерентності як текстотвірні [20, р. 3–11].

Критерій когезії впливає на спосіб утворення поверхневої структури тексту – спосіб співвіднесеності його компонентів. Компоненти поверхневої структури тексту з'єднуються засобами граматичних форм і граматичних зв'язків. Когезія ґрунтується на граматичній залежності компонентів [20, р. 41–67]. Адресант та адресат намагаються встановити змістові взаємозв'язки між окремими компонентами тексту, навіть якщо зв'язок не марковано когезійними засобами. В основі тексту лежить комбінація властивостей – складова світу тексту (Textwelt). “Світ тексту” визначається “сисловою безперервністю” тексту. На думку, Р.-А. де Богранда та В.У. Дресслера, безперервність смислу є основою когерентності тексту [20, р. 71].

Когерентність тексту ґрунтується на смисловій безперервності “світу тексту” та впливає на спосіб утворення глибинної структури тексту. Смысл тексту полягає в актуалізації текстових взаємозв'язків. “Світ тексту” – це сукупність смислових відносин у тексті. Цей світ складається з концептів та зв'язків між ними. Концепти – це одиниці знання, утворені на основі сприйняття та досвіду, які не завжди об'єктивно відображають реальний світ. Якщо існує розбіжність між комбінацією концептів у “світі тексту” і знаннями про світ адресата, тоді адресат не може виявити безперервність смислу, і такий текст стає для нього безсмысловим [20, р. 71–109].

Для опису когерентності ключовим поняттям є когерентні зв'язки, репрезентовані Дж.Р. Гоббсом 1979 року, послідовником М.А.К. Халлідея та Р. Хасан. Когерентні зв'язки описують “у який спосіб частини дискурсу рекурсивно компонується, щоб утворити об'ємніші сегменти та повноцінну структуру” [30, р. 67–90]. Когерентні зв'язки встановлюють семантичні або прагматичні зв'язки між одиницями пропозицій (смыслових структур речення) або іллокуцій (цільова спрямованість висловлення): найменшими одиницями є речення або самостійні фрагменти, найбільшою одиницею – ціліснооформлений дискурс. Розмежування між

семантичними та прагматичними зв'язками когерентності запропонував Т. ван Дейк, констатуючи, що семантичні зв'язки зберігаються між денотативними фактами, тоді як прагматичні зв'язки – між мовленнєвими актами [65, р. 447–456].

Функційна класифікація когерентних зв'язків ґрунтується на засадах системної функційної лінгвістики М.А.К. Халлідея та полягає в розмежуванні досвідної (*experiential/ideational*), міжособистісної (*interpersonal*), текстової (*textual*) метафункцій мови [16; 66]. Когерентну структуру дискурсу репрезентують ієрархічною структурою в теорії комунікації, що охоплює семантичні (*semantic/ideational*), риторичні (*rhetorical/interpersonal*), текстові (*textual/ sequential*) когерентні зв'язки [67, р. 243–281].

Ядерні когерентні зв'язки – це послідовний набір механізмів для когнітивного опрацювання розуміння тексту. Т. Сандерс запропонував чотири фундаментальні категорії ядерного когерентного зв'язку, які класифіковано в системній мережі [31, р. 1–35] (див. рис. 1.2).

Каузальний зв'язок за рис. 1.2 спостерігаємо між змістом двох повідомлень. Базова/небазова відмінність стосується порядку, в якому *причина* і *спричинене* присутні. Опозиція позитивний ↔ негативний рівень у цій ієрархії вказує на конкретний когерентний зв'язок текстових елементів, а семантичний ↔ прагматичний рівень в ієрархії ядерних когерентних зв'язків свідчить про зв'язок між семантичним *контентом* повідомлення і самими повідомленнями.

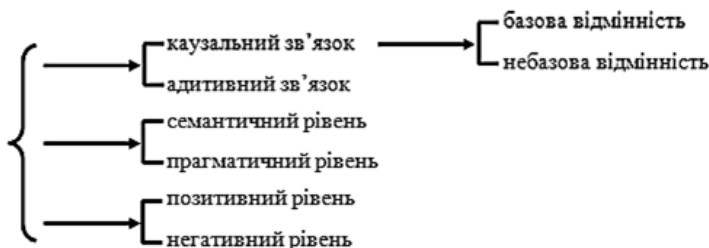


Рис. 1.2. Ієрархія ядерних когерентних зв'язків за Т. Сандерсом

Отже, у світлі наукової думки М.А.К. Халлідея, Р. Хасан та їхніх послідовників когезія й когерентність як текстотвірні категорії

стають ключовими компонентами лінгвістичного аналізу тексту. Засоби когезії й когерентності структурують текст та ранжують смисли в його семантиці.

1.3. Інтегральний потенціал когезії і когерентності у структурно-смісловій організації традиційного художнього прозового тексту

Традиційний художній прозовий текст являє собою єдність, яка дробиться на елементи, але не являється результатом їх зчіплювання [68]. Аби збагнути текст, адресат встановлює зв'язок між одиницями тексту, проте він не сприймає тексту як цілого: розуміючи когерентність, можна осягнути когезію, проте зворотний процес є безрезультатним. На думку В.О. Лукіна, індуктивний аналіз тексту “від когезії до когерентності” передбачає рух від часткового до цілого. Превалювання цілого над його частинами свідчить про безрезультативність такого аналізу. Дедуктивний аналіз тексту “від когерентності до когезії” передбачає рух від цілого до часткового. Він зумовлює можливість адресата зрозуміти текст у його цілісності, не беручи до уваги нерозуміння ним окремих слів чи словосполучень у тексті, яке нівелюється зверненням до когезії. Конструктивна роль когерентності в аналізі тексту полягає в тому, що вона сприяє встановленню латентних зв'язків між частинами тексту. Адресат сприймає частини тексту, об'єднаних когерентністю внаслідок рефлексії над текстом [13, с. 42–57].

Н.С. Валгіна ідентифікує текст як “інформаційну та структурну єдність, функційно завершене мовленнєве ціле”. Когезія та когерентність – це конструктивні ознаки тексту, які віддзеркалюють його змістовну й структурну сутність. Когезія тексту виявляється крізь зовнішні структурні показники, через формальну залежність компонентів тексту. Когерентність тексту лежить у площині тематичного, концептуального і модального зв'язку. Поняття когерентності тексту – це його змістовна і комунікативна організація на противагу когезії – форма і структурна організація тексту [10, с. 43].

Текст володіє нероздільними ознаками структурної когезії та змістовної когерентності, які нашаровуються. Найявніть однієї ознаки не свідчить про доцільно створений текст. У плані вираження текст може бути когезійним (використання засобів

синтаксичного зв'язку, дотримання тема-рематичної послідовності), проте у плані змісту такий текст може виявитись абсурдним. Для оформлення тексту в осмислену структурну єдність потрібні його текстотвірні категорії – когезія та когерентність, які, безумовно, вміщують його комунікативну настанову [10, с. 48–52].

В.Б. Касевич окреслює проблематику лінгвістики тексту: об'єктом її вивчення є опис і моделювання текстів, так само як когезія і когерентність [69, с. 50]. На думку К.А. Філіпова, когезія та когерентність об'єднують текстові елементи в єдине ціле, торкаючись організації мовленнєвого твору. Якщо когерентність – це внутрішня завершеність, смислова єдність тексту, то когезія полягає у зчепленні безпосередніх і дистантних елементів тексту [15, с. 134–137].

Важливо наголосити на тому, що когезія реалізується в синтагматичному розрізі, а когерентність являє собою парадигматичний процес: когезія лінійна, а когерентність вертикальна [1, с. 125]. Словом, когезія та когерентність – це системні властивості тексту. Завдяки цим властивостям текст належить до системи мови. Власне Л.М. Мурзін і А.С. Штерн виводять поняття когезії й когерентності з кореляції синтагматики і парадигматики, наголошуючи на тому, що “когезія обумовлена лінійністю тексту, що відповідає природі одиниці мови; когерентність – введенням у парадигматичні відносини” [19, с. 11].

Якщо зобразити графічно ці текстотвірні категорії, то когерентність – це вертикаль схеми, а когезія – горизонталь (див. рис. 1.3). Вісі координат взаємодіють. Когерентність зовні матеріалізується в когезію. Когезія, зумовлена когерентністю, створює умови для її виникнення [9, с. 42]. “Когерентність – це характеристика результату сприйняття внутрішньо зв'язного тексту, а когезія – це засіб отримання цієї характеристики” [70, с. 27].

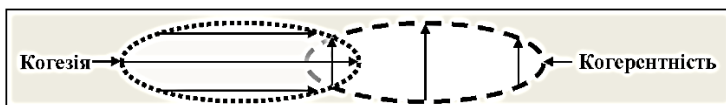


Рис. 1.3. Інтегральний потенціал когезії і когерентності у текстовпросторі

У граматиці тексту парадигматичні зв'язки розташовані в одній семантико-функційній площині граматичної системи між

граматичними формами [51, с. 13]. Синтагматична система мови існує як набір множин типів взаємозв'язків між граматичними компонентами мовлення [51, с. 20].

Адресат виявляє властивості тексту, які повторюються. Адресант повторює найважливіше, починаючи від явищ навколишньої дійсності і завершуючи мовними засобами їхнього втілення [2, с. 85]. Текст являє собою продукт комунікативної ситуації, яка віддзеркалена в організації складників його мовних засобів [2, с. 84].

Існує відмінність між вертикальним контекстом та фоновими знаннями. Фонові знання – це сукупність фактів, якими володіє адресант та адресат; вертикальний контекст – це належність одиниці тексту. Одиниця тексту, репрезентована різноманітністю горизонтальних контекстів, має своєрідний вертикальний контекст безпосередньо недосяжний для адресата [12, с. 7].

Форма тексту як лінійна схема містить горизонтальний та вертикальний складники. Відмінність стану структури спричинює горизонтальну динаміку в структурі цілого. Смысл цілого виникає поступово та визначається завершенням тексту. Компоненти форми об'єднані у фрагменти. Форма цілого завершена в часі – текст має початок і кінець. Гармонія цілого залежить від статичної рівноваги горизонтальної і вертикальної динаміки структури у сприйнятті адресатом. Внаслідок взаємодії горизонтальної й вертикальної динаміки створюється індивідуальна форма цілого [42, с. 214–215].

Міркування дослідників у проблематиці об'єднувачого потенціалу вербальних та невербальних засобів когезії й когерентності у смисловій організації мультимодального художнього прозового тексту є розбіжними [71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79]. Інтеграцію між когезією, когерентністю та мультимодальністю прозового тексту можна зобразити графічно (див. рис. 1.4).

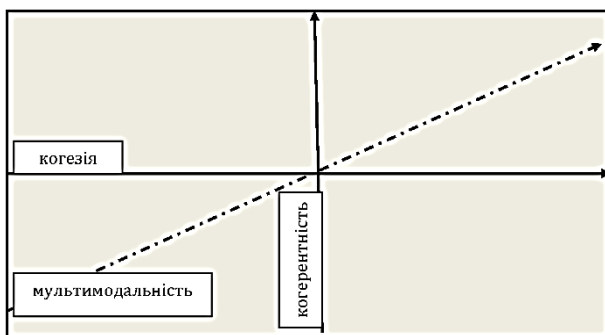


Рис. 1.4. Взаємодія когезії, когерентності та мультимодальності

Відповідно, когезія художнього прозового тексту є горизонтальною категорією логічного плану, що дотримується правил граматики, лексики та семантики на рівні синтагматики. Когерентність є вертикальною категорією, яка забезпечує смисловий зв'язок між надфразовими єдностями для виявлення гіпертеми і мікротем на рівні парадигматики.

Водночас мультимодальність є епідигматичною категорією, яка контамінує вербальний та невербальний складники когезії й когерентності, поглинаючи їхні текстотвірні ознаки. Іконічний компонент функціонує в мові, так само як вербальний компонент є складовою частиною іконічного [80, р. 10]. Мультимодальність являє собою ланку, яка перебуває в пошуку зв'язку між відмінними семіотичними засобами – вербальним та іконічним [77, р. 4]. Сукупність семіотичних принципів мультимодальності функціонує між відмінними засобами когезії й когерентності [81, р. 2]. Вербальний складник є лінійним засобом, який інтегрує знаки художнього тексту в ціле на протиположності іконічному складнику, що ґрунтується на перцепції адресата [80, р. 17].

Отже, об'єднувчий потенціал когезії та когерентності не виводиться із властивостей окремих елементів чи з відносин між ними і не дорівнює сумі їхніх властивостей, проте полягає в кореляції з мультимодальністю. Мультимодальність як явище сучасного техногенного суспільства активно ангажується для лінгвістичного аналізу структурно-смислової організації

художнього прозового тексту сучасності і потребує подальших наукових студій.

Висновки

Теоретичні передумови вивчення текстотвірних категорій когезії і когерентності ґрунтуються на лінгвістичному аналізі тексту в межах триєдності його лінгвістики, граматики і стилістики, які корелюють у просторі сучасних мовознавчих студій. У цьому дослідженні схилиємось до лінгвістичного аналізу тексту в межах лінгвістики тексту із залученням граматики тексту та стилістики тексту, оскільки розглядаємо системи засобів двох категорій тексту – когезії і когерентності, зумовлені текстотвірними функціями відмінних мовних одиниць [82; 83; 84; 85].

У сучасних мовознавчих студіях напрямки лінгвістики тексту об'єднані постулатами зв'язності (когезії) тексту та націлені на його цілісність (когерентність). Когезія і когерентність як текстотвірні категорії тісно взаємодіють з іншими категоріями тексту. У світлі наукової думки провідних вітчизняних і зарубіжних вчених когезія і когерентність є ключовими компонентами лінгвістичного аналізу тексту в межах лінгвістики тексту і граматики тексту [86]. Засоби когезії ранжують смисли в семантиці тексту. Засоби когерентності структурують текст.

Інтегральний потенціал когезії і когерентності у структурно-смысловій організації сучасного художнього прозового тексту полягає в кореляції з мультимодальністю в межах лінгвістики тексту, граматики тексту і стилістики тексту [87; 88; 89]. Мультимодальність описує практику комунікації з точки зору лінгвістичних, візуальних, аудіальних, кінестетичних і просторових модусів/засобів подання інформації для компонування художнього прозового тексту адресантом та покращення сприйняття тексту адресатом за допомогою семіотичних ресурсів.

Список використаних джерел:

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 139 с.
2. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : [підруч. для студ. старших курсів філол. спец.]. Вінниця : Нова книга, 1988. 272 с.
3. Тураева З. Я. Лингвистика текста. (Текст: структура и семантика). Москва : Просвещение, 1986. 127 с.

4. Brinton L. J., Traugott E. C. Lexicalization and Grammaticalization in Language Change. Research Surveys in Linguistics. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 194 p.
5. Gleason H. A. Linguistics and English Grammar. Canada : Holt Rinehart and Winston, 1965. 519 p.
6. Huddleston R. Introduction to the Grammar of English. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. 483 p.
7. Munat J. Lexical Creativity, Texts and Contexts. Studies in Functional and Structural Linguistics / ed. by Judith Munat. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2007. Vol. 58. 229 p.
8. Chalker S., Weiner E. Oxford Dictionary of English Grammar. Oxford : Oxford University Press, 1998. 448 p.
9. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. 4-е изд., испр. Москва : Флинта : Наука, 2005. 496 с.
10. Валгина Н. С. Теория текста. – Москва : Логос, 2003. 280 с.
11. Ворожбитова А. А. Теория текста: антропоцентрическое направление. Москва : Вышш. шк., 2005. 367 с.
12. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. Москва : Изд-во МГУ, 1991. 205 с.
13. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва : Ось-89, 1999. 192 с.
14. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монограф. учеб. пособие. Киев : Фитосоциоцентр, 2002. 336 с.
15. Филиппов К. А. Лингвистика текста: курс лекций. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. 336 с.
16. Halliday M. A. K. An Introduction to Functional Grammar. Second edition. Foreign Language Teaching and Research Press : Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1994. 497 p.
17. Николаева Т. М. Краткий словарь терминов лингвистики текста / сост. Татьяна Михайловна Николаева // Новое в зарубежной лингвистике: лингвистика текста. Москва, 1978. Вып. 8. 479 с.
18. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом. Синтаксис текста. Москва : Наука, 1979. С. 49–67.
19. Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. 171 с.
20. Beaugrande R.-A. De, Dressler W. U. Introduction to Text Linguistics. London ; New York : Longman, 1981. 270 p.

21. Sanders T., Maat H. P. Cohesion and Coherence: Linguistic Approaches. London : Elsevier, 2006. P. 1–201. (Encyclopedia of Language and Linguistics Series; second edition).
22. Fowler R. Literature as Social Discourse. London : Batsford, 1981. 258 p.
23. Gutwinski W. Cohesion in Literary Texts. Netherlands : De Gruyter, 1976. 176 p.
24. Halliday M. A. K., Hasan R. Cohesion in English. London : Longman, 1976. 392 p.
25. Markels R. B. A New Perspective on Cohesion in Expository Paragraphs. Studies in Writing and Rhetoric. USA : Conference on College Composition and Communication, 1984. 106 p.
26. Masterman M. Language, Cohesion, and Form / ed. by Tarick Wilks. New York : Cambridge University Press, 2005. 313 p.
27. Гиндин С. И. Внутренняя организация текста. Москва, 1972. 325 с.
28. Москальская О. И. Грамматика текста. Москва : Высш. шк., 1981. 183 с.
29. Мороховский А. Н., Воробьева О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. Стилистика английского языка. Киев : Вища шк., 1984. 248 с.
30. Hobbs J. R. Coherence and Coreference. Cognitive Science 3. 1979. P. 67–90.
31. Sanders T., Spooren W., Noordman L. Toward a Taxonomy of Coherence Relations. Discourse Processes. 1992. № 15 (1). P. 1–35.
32. Sanders T. Spooren W., Noordman L. Coherence Relations in a Cognitive Theory of Discourse Representation. Cognitive Linguistics. 1993. № 4 (2). P. 93–133.
33. Gruber H., Redeker G. The Pragmatics of Discourse Coherence: Theories and Applications / ed. by Helmut Gruber, Gisela Redeker. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2014. 295 p. (Pragmatics and Beyond New Series).
34. Васильева Н. В., Виноградов Н. В., Шахнарович А. М. Краткий словарь лингвистических терминов. Москва : Рус. яз., 1995. 176 с.
35. Исаева Л. А. Художественный текст: скрытые смыслы и способы их представления. Краснодар, 1996. 310 с.
36. Безугла Л. Р. Дискурсивные и текстовые категории: к разграничению понятий. Методи аналізу текста : зб. наук. пр. Чернівці : Рута, 2009. С. 40–52.
37. Головкина С. Х., Смольников С. Н. Лингвистический анализ текста. Вологда : Изд. центр ВИРО, 2006. 124 с.

38. Гришаева Л. И. Теория языка; Воронеж. гос. ун-т. Воронеж : ВГУ, 2011. 151 с.

39. Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество : избранные труды ; [сост., науч. ред., текстолог. прим., биограф. очерк. С.И. Гиндина ; подгот. текста С.И. Гиндина и М.В. Прокопович]. Москва : Лабиринт, 1998. 368 с.

40. Касавин И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. Москва : Канон+, 2008. 437 с.

41. Кубрякова Е. С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения: роль языка в познании мира ; [Ин-т языкозн. РАН]. Москва : Языки славян. к-ры, 2004. 560 с.

42. Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 296 с.

43. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. [Изд. 2, испр.]. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 304 с.

44. Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 368 с.

45. Селиванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підруч. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.

46. Селиванова Е. А. Энигматический дискурс: вербализация и когниция : моногр. Черкассы : Изд-во Ю. Чабаненко, 2014. 224 с.

47. Berrio A. G. A Theory of the Literary Text // Translated from Spanish into English by Kenneth Horn. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1992. 544 p.

48. Ehrlich S. Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style. Routledge Revivals. London ; New York : Routledge, 2014. 146 p.

49. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Просвещение, 1969. 607 с.

50. Голянич М. І. Лінгвістичний аналіз тексту : словник термінів / [Марія Іванівна Голянич, Наталія Ярославівна Іванишин, Руслана Любомирівна Ріжко, Роксолана Іванівна Стефурак] ; за ред. М. І. Голянич. Івано-Франківськ : Сімік, 2012. 392 с.

51. Адмони В. Г. Основы теории грамматики. – Москва ; Ленинград : “Наука”, 1964. 107 с.

52. Halliday M. A. K., Hasan R. Cohesion in English. London ; New York : Routledge, Taylor and Francis Group, 2013. 374 p.

53. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови : підруч. Вінниця : Нова книга, 2000. 160 с.

54. Арнольд И. В., Фомичева Ж. Е., Андреев В. Н., Родионова И. В. Основы стилистики текста. 2-е изд. Тула : Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого, 2012. 306 с.
55. Niazi N., Gautam R. How to Study Literature: Stylistic and Pragmatic Approaches. New Delhi : PHI Learning Private Ltd, 2010. 305 p.
56. Мороховский А. Н. К проблеме текста и его категорий. Текст и его категориальные признаки : сб. науч. тр. КГПИИЯ. Киев, 1989. С. 3–8.
57. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19. Москва, 1993. 382 с.
58. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. Киев, 1993. 200 с.
59. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. Санкт-Петербург : Книжный дом, 2007. 472 с.
60. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови: синтаксис : моногр. Донецьк : ДонНУ, 2001. 662 с.
61. Zammuner V. L. Speech Production. Strategies in Discourse Planning: a theoretical and empirical enquiry. – Hamburg : H. Buske Verlag, 1981. 310 s.
62. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля, 2010. 844 с.
63. Загнітко А. П. Сучасні лінгвістичні теорії : моногр. 2-ге вид., випр. і доп. Донецьк : ДонНУ, 2007. 219 с.
64. Демський М. Т., Краснова Л. В. Словник метамови інтерпретатора художнього тексту / за ред. М. І. Дубини. Київ : ІСДО, 1994. 60 с.
65. Van Dijk T. A. Pragmatic Connectives. Journal of Pragmatics. 1979. № 3 (5). P. 447–456.
66. Redeker G. Coherence and Structure in Text and Discourse. In Abduction, Belief and Context in Dialogue: Studies in Computational Pragmatics / ed. by Harry Bunt, William Black. Amsterdam : John Benjamins, 2000. P. 233–261.
67. Mann W. C., Thompson S. A. Rhetorical Structure Theory: Towards a Functional Theory of Text Organization. Text 8. 1988. P. 243–281.
68. Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода / пер. с фр. Л. Зиминой. Москва : Акад. проэкт, 2004. 368 с.
69. Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. Москва, 1988. 309 с.
70. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. Москва : Наука, 1983. 215 с.

71. Baldry A., Thibault P. J. *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. Equinox Textbooks and Surveys in Linguistics. London ; Oakville : Equinox, 2006. 270 p.

72. Bateman J. *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual / Verbal Divide*. London ; New York : Routledge, 2014. 292 p.

73. Kress G. R., van Leeuwen T. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Great Britain : Edmundsbury Press Limited, 1996. 288 p.

74. Unsworth L. *Multimodal Semiotics: Functional Analysis in Contexts of Education* / ed. by Len Unsworth. Bloomsbury Academic, 2011. 270 p.

75. O'Halloran K. L., Smith B. A. *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains* / ed. by Kay L. O'Halloran, Bradley A. Smith. London ; New York : Routledge, 2011. 267 p.

76. Bowcher W. L. *Multimodal Texts from Around the World: Cultural and Linguistic Insights* / ed. by Wendy L. Bowcher. Palgrave Macmillan, 2012. 330 p.

77. Page R. *New Perspectives on Narrative and Multimodality* / ed. by Ruth Page. London ; New York : Routledge, 2010. 229 p. (Series in Routledge Studies in Multimodality; first edition).

78. Ventola E., Charles C., Kaltenbacher M. *Perspectives on Multimodality* / ed. by Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher // Document Design Companion Series. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2004. 249 p.

79. Royce T. D. *Multimodal Communicative Competence in Second Language Contexts. New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. New York : Lawrence Erlbaum & Assoc, 2007. P. 361–390.

80. Stöckl H. *In-between language and image in printed media*. In Eija Ventola *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2004. P. 9–30.

81. Kress G. R., van Leeuwen T. *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. Bloomsbury Academic, 2001. 142 p.

82. Карп М. А. Когезія у сучасних британських художніх текстах. П'ятий міжнародний науковий форум. *Сучасна англістика і романістика: перший рубіж нового тисячоліття* : тези доп. / за ред. В. О. Самохіної. Харків : Харківс. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2013. С. 71–73.

83. Карп М. А. Когерентність у сучасних британських художніх текстах. *Актуальні проблеми германо-романської філології та освітній соціокультурний процес* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Тернопіль, 4–5 жовтня 2013 р.) / за ред. Б. І. Гінки, І. П. Задорожної, І. Я. Яцюка. Тернопіль : Тернопільс. нац. педаг. ун-т ім. В. Гнатюка, 2013. С. 97–98.

84. Karp M. Multimodal means of cohesion and coherence in British literary texts: semiotic and synergetic interpretation. Proceedings of Doctoral colloquium *Fictional Discourses: in Search of Textual Environment*. Chernivtsi : RODOVID, 2013. P. 19–20.

85. Карп М. А. Когезія і когерентність у взаємодії з іншими категоріями тексту. *Людина. Комп'ютер. Комунікація: Збірник наукових праць / за ред. проф. О. П. Левченко. Видавництво Львівської Політехніки, 2019. 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM). С. 90–93.*

86. Karp M. Cohesion in English texts. *European Applied Sciences: Philology and Linguistics*. Stuttgart : ORT Publishing, September, 2013. № 9–2. P. 10–11.

87. Бехта І. А., Карп М. А. Мультиmodalні засоби когезії та когерентності у сучасних літературних казках: теоретико-методологічна інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. "Філологія"*. Одеса, 2014. № 12/13. С. 87–90.

88. Карп М. А. Інтегральний потенціал когезії та когерентності у структурно-смісловій організації британського художнього тексту. *Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. пр. Чернівці : Вид. дім "РОДОВІД", 2014. Вип. 708/709 : Германська філологія. С. 86–89.*

89. Karp M. Multimodal text analysis regarding cohesion and coherence. Proceedings of the 1st International Sciences Conference *Science and Education in Australia, America and Eurasia: Fundamental and Applied Science*. International Agency for the Development of Culture, Education and Science. Australia, Melbourne, 2014. (Australia, Melbourne, 25 June 2014). Vol. II. Melbourne IADCES Press. Melbourne, 2014. P. 361–363.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-5>

Мамчич І. П.,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарної підготовки, філософії
та митної ідентифікації культурних цінностей
Університету митної справи та фінансів,
м. Дніпро

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АНТОНІМІЧНОГО ПРОТИСТАВЛЕННЯ У ТВОРАХ МАРИНИ ГРИМИЧ, ОКСАНИ ЗАБУЖКО, МАРІЇ МАТІОС

Анотація. На сучасному етапі розвитку мовознавства значну увагу дослідники приділяють семантиці слів, так чи так протиставлявальних у мовній системі. Антонімія як складне й багатоаспектне лексико-семантичне явище постає під час взаємодії позамовних категорій, концептів мислення та мовних одиниць.

Мова художньої літератури максимально актуалізує виразові можливості полісемічних слів-антонімів і найповніше антонімічно-синонімічну взаємодію лексичних одиниць, тому постало завдання дослідити явище антонімії у художніх творах сучасних українських письменниць Марини Гримич, Оксани Забужко, Марії Матіос. На підставі класифікації антонімів за семантикою (застосовано різноманітні класифікації, а не лише традиційну (градуальні, комплементарні, векторні та конверсиви), структурою, частиномовною належністю, уживаністю виявлено основні тенденції ідіостилю авторок, здійснено порівняльний аналіз. Стилетвірною ознакою ідіолекту Марини Гримич постають контекстуальні антоніми-іменники (**забаганка – покликання, прокляття – обов'язок, герой – пішак**). Особливістю тексту «Солодкої Дарусі» М. Матіос уважаємо прикметникові контекстуальні антоніми (Даруся не **дурна – солодка**, що можна пояснити тематичним спрямуванням роману. У творі О. Забужко простежити закономірності семантичного вживання контекстуальних антонімів важко.

Вступ

Для сучасної лінгвістики характерна посилена увага до проблем лексичної семантики, дослідження яких дає змогу глибше усвідомити

такі складні теоретичні питання, як співвідношення мови й позамовного світу, мови й мислення. Одна з основних і найменш вивчених категорій лексико-семантичної системи – антонімія. Номінації, які репрезентують антонімічні відношення, – наслідок відображення в мові суперечливої сутності різних явищ і результат вираження реальних протилежностей об'єктивної дійсності.

Антонімію на матеріалі белетристики української та російської мов, як поезії, так і прози, досліджували Н. М. Бобух [2; 3], В. А. Василенко [4], О. М. Калита [6], В. П. Коваль [7], В. П. Ковальов [8], К. В. Тараненко [13; 14], О. Д. Тарасенко [15] та інші.

Утім, багато питань лексичної антонімії перебувають поза увагою сучасних дослідників. Зокрема, усе ще недостатньо досліджено мову сучасної української жіночої прози. Явище антонімії у творчості М. Гримич, О. Забужко, М. Матіос потребує подальшого аналізу, що зумовлює актуальність нашого дослідження. Його результати можуть бути корисними під час подальшого аналізу як поетичних, так і прозових творів названих письменниць.

Мета роботи – дослідити вияв явища антонімії в художніх творах сучасних українських письменниць, зокрема Марини Гримич, Оксани Забужко, Марії Матіос. Для досягнення цієї мети потрібно виконати такі завдання: подати структурну, морфологічну й функційно-семантичну класифікацію антонімів; з'ясувати стилістичне використання антонімів у мові творів М. Гримич, О. Забужко, М. Матіос; визначити спільне і відмінне у вживанні контекстуальних антонімів у текстах названих письменниць.

Матеріалом дослідження слугували антонімічні пари кількістю близько 280 одиниць, дібрані з творів «Фріда» М. Гримич, «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко та «Солодка Даруся» М. Матіос.

Антоніми виникають, функціонують, розвиваються в мовленні, утворюють антонімічні опозиції. Антонімічні відношення охоплюють всю систему номінації, тобто антонімічність постає внутрішньою фундаментальною властивістю мови. Ці відношення реалізуються (виникають) лише в мовленні. Клас антонімів безперервно зростає, змінюється, не має чітких меж, носить відкритий характер.

Антонімія як явище має парадоксальну природу: з одного боку, значення лексичних одиниць ґрунтуються на абсолютній протилежності, а з іншого – це найтісніші семантичні зближення в лексиці. В описі мовної та мовленнєвої сутності антонімії виявлено

певну плутанину через те, що дослідники цього явища переважно визначають межі протилежності слів, керуючись здебільшого інтуїцією, а не чітко окресленими нормами. Донедавна антонімами вважали лише слова, що містять у своєму значенні вказівку на якість. Сучасні науковці вбачають антонімію і в словах, що належать до тієї самої частини мови та позначають різноманітні відчуття, дії, стан, оцінку, просторові та часові відношення тощо, тобто поступово більше зміцнюється широке розуміння антонімії.

Вихідним у нашому дослідженні є визначення антонімів як регулярно протиставлюваних у мові й мовленні лексем, які позначають взаємно протилежні (нааявність контарних сем) співвідносні (нааявність спільної семи) предмети, властивості й процеси об'єктивної дійсності. за допомогою контрастного зіставлення фактів найяскравіше вимальовується їхня глибина, бо на темному тлі найчіткіше видніється ясне, звучання чудово сприймається в тиші, знайшовши кінець чомусь підсвідомо шукаємо його початок. Регулярне протиставлення антонімів один одному спричиняє те, що кожен з них викликає в нашій свідомості уявлення про свою протилежність. Утім, поняття антонімів може розширюватися за рахунок контекстуальних одиниць.

Антоніми потрапляють до стилістичних засобів як завдяки своїм внутрішнім семантичним властивостям, так і завдяки тому, що антонімічні протиставлення не є чимось застиглим, обмеженим і мовець може вживати антонімічні слова не лише за усталеною в лінгвальному обігу схемою, а й залежно від особливостей власного, індивідуального світосприймання. Семантичні відношення між антонімами не завжди бувають нерозривними і здебільшого антонімічні відношення пов'язують з певними стилістичними функціями, що їх виконують слова-антоніми в контексті. Антоніми сприяють підсиленню певного поняття.

Антоніми є лінгвістичною універсалією, котра породжена суб'єктивними мовотворчими зусиллями мовця в його пошуках експресивних засобів вислову. Мова художньої літератури максимально актуалізує потенції полісемічних слів-антонімів і найповніше антонімічно-синонімічну взаємодію лексичних одиниць.

Семантичні класифікації антонімів у романах письменниць

Класифікуючи антоніми у художніх творах Марини Гримич, Оксани Забужко та Марії Матіос за характером протиставлення,

дотримуємося прийнятого в мовознавстві їх поділу на градуальні (контрарні), комплементарні та векторні.

Характерною особливістю контрарних антонімічних пар є те, що вони об'єднують слова, які виявляють градуальність опозицій, яка вказує на різний ступінь прояву ознаки. Градуальні антоніми є найбільшим класом слів з протилежним значенням, що позначають два діаметрально про протилежні (за мірою або ступенем вияву) видові поняття певного родового поняття [11, с. 81].

Контрарні антоніми в аналізованих творах позначають:

1. Різноманітні дії як істот, так і неістот: *Як зненацька з'явився я у Вашому житті, так і зникну з нього – раптово і безслідно* (1, с. 92), *...по тій страшній кембриджській зимі, як повільно, з тиждень на тиждень **вимерзла, вмерзла** в непролазні сніги, витікаючи з неї, наче пасоха зуміло прохромленого тіла...* (2, с. 66), *Чому вона дурна, коли вона все розуміє, знає, що і як називається, який сьогодні день, скільки яблунь вродило в Маріїнім саду, скільки від Різдва до Різдва людей у селі **родилося, а скільки вмерло?!*** (3, с. 5), *Вона часом навіть копає посеред городу яму на глибину до своїх крижів, спускається в неї, вгортається чорним живим покривалом, що лоскоче тіло перерубаними корінцями, червами і зотлілим листям, – і так годинами чи то **стоїть, чи сидить** у живій землі* (3, с. 13). Оскільки йдеться про інтегральну сему дії, то такі антоніми виражені дієсловами.

2. Психічні, інтелектуальні та фізіологічні характеристики людини та її стану, зокрема в реченнях: *Це був часо-просторовий клубок: варто було протягти за одну ниточку, як він розмотувався до розмірів безкінечності, де люди **народжувалися, смоктали** материнське молоко, пізнавали світ, їли, спали, здійснювали неймовірні махінації та гешефти, ховали свої скарби, **сварилися, мирилися, гуртом захищалися** від зазіхань ЖЕКУ, міліції, санепідемстанції та районного відділу освіти, одружувалися, зачинали й народжували дітей і знову їли, спали, здійснювали неймовірні махінації, гешефти, ховали свої скарби, **сварилися, мирилися і врешті-решт помирилися...*** (1, с. 15–16), *Вона знизувала плечима: «**Не знаю...**» Тепер вона **знає**: це дім-дерево, який живе в ній, підказував правильні рішення... (1, с. 157), *Ніхто **не хотів** потопати! Усі **хотіли** потрапити на корабель!* (1, с. 178), *... а може, ти мене просто – й **не любив? Любив, я знаю, – любив, як умів: в собі, а не з себе...*** (2, с. 62), *...жили на цій землі якісь безіменні люди, до чогось прагнули, **кохали й страждали...*** (2, с. 110), *Вони таки не мають**

смальцю в голові а Бога в череві, її сусіди, бо думають, що вона дурна. А Даруся не дурна – вона солодка (3, с. 5), Даруся все чує і все знає, лише ні з ким не говорить. Вони думають, що вона німа. А вона не німа. Даруся просто не хоче говорити. Слова можуть робити шкоду. Вона не знає, звідки це пам'ятає, але це правда (3, с. 15), Пропадає задурно чиясь праця, а оцей, що з гвером, – показав очима на міліціонера, – цього не видить. А Іван Цвичок мусить це видіти (3, с. 53), І добро, і лихо робили (3, с. 183).

Антоніми цієї тематичної групи переважають у творі М. Гримич, оскільки в романі йдеться про «дім-древо», розташований на вулиці Торговій, 4 у Бердичеві, – рятівну ниточку, потягнувши за яку, Ірина піднімає завісу над своїм минулим. Вона починає розуміти вчинки колишніх мешканців, тодішне життя, що призводить до її власного самопізнання. Такий собі лабіринт, у якому Фріда таки знаходить вихід.

Ця група антонімів широко представлена і в романі М. Матіос «Солодка Даруся», у якому описана трагічна доля родини Ілашуків. Головним прийомом створення образу Дарусі авторка обирає її невласне-пряме мовлення, завдяки якому читач повністю занурюється у внутрішній світ героїні. Саме через антонімічні пари, що позначають психічний стан людини, Марія Матіос передає фізичні і душевні муки Дарусі, наголошуючи на тому, що її героїня – не божевільна, а перебуває у «своєму» світі.

Наявність великої кількості контрарних антонімів перегукується з широким уживання синонімів, особливо в протиставленні. Цей клас антонімів у досліджуваних творах представлений, насамперед, якісними прикметниками, співвідносними з ними іменниками та прислівниками, рідше займенниками та словами категорії стану, що виражають координаційні поняття. Це співвідношення здебільшого відповідає мовній нормі: – *А ви чого не змогли бідній каліці раніше новим і добрим? То придумайте тепер так, щоби не було видко, що воно різне і старе (3, с. 55), Бізнес, як і цей дворик, як і світове міфологічне древо, має три яруси: верхній – піднебесний, середній – земний і нижній – підземний, таємний і потойбічний (1, с. 17), Нижній ярус українського древа бізнесу – це бердичівське підземелля, яке може привести як до кляштору, тобто до святих, до раю, на небеса (мовою бізнесу – аж до верхніх ешелонів влади), або до пекла – через єврейські контрабандні тунелі до Гнилоп'яті (тобто до банкрутства) (1, с. 18), Усе періодично вмирає і наново*

народжується. Може, купити цю руїну, зробити ресторан «Фріда» і знову **оживити** дім? (1, с. 155), І лише пильне око професіонала визначило б, що її дуже **скромний і невибагливий** вигляд коштує не менше, ніж **шикарний** Маджарянів (1, с. 170). У наведених прикладах можна виділити такі антонімічно-синонімічні ряди: *старе – нове, добре; верхній – середній – нижній; піднебесний – земний – підземний, таємний, потойбічний; рай – святі, небеса, кляштор – пекло – банкрутство; вмирати – народжуватися, оживати, шикарний – скромний, невибагливий.* Лише в поодиноких випадках, зокрема у творах М. Гримич та М. Матіос, маємо синонімічно-антонімічні пари – слово літературної мови – діалектизм: *А нащадки такого фартового Жевуського теж грають, проте не **примножують**, а **розтринькують** набуте їхнім предком багатство, поступово **убожіють**, аж поки не народиться новий фартовий Жевуський* (1, с. 94), – *Ви, Марійо, у кого георгіни брали, що такі дуже **веселі та пишні?** – питає Васюта почерез паркан сусідку. – Я свої як не **пильнувала**, а таки якась **бола** їх **скосила**. **Скрутилися**, як равлики, та й по всьому. **Пропали** – та й по всьому. Я люблю, аби були **великі і пишні** квіти, а не якесь **дрібнизничче**, – викидає оберемок айстр на стежку* (3, с. 4): *пильнувати – бола скосила, скрутитися, пропасти* («псуватися, засихати, в'янути або зовсім гинути від надлишку чи нестачі вологи, внаслідок захворювання, від шкідників і т. ін. (про рослини)» [5, с. 1162]); *великий – веселий, пишний – дрібнизничий* (пор. *дрібний* «малий розміром, об'ємом» [5, с. 327]).

Комплементарні антонімі позначають два взаємодоповнювальні видові поняття, які разом складають певне родове поняття, без проміжних ланок. Заперечення одного з членів такого протиставлення дає значення іншого [12, с. 82].

Пари комплементарних антонімів у творах М. Гримич, О. Забужко і М. Матіос представлені

– іменниками: *Її оточили **хлопці**. Вони не били **дівчинку**, тільки дражнилися, гидко сміялися, задирали догори сукню, тягали за коси, плювалися* (1, с. 11), *...якби ти була **мужиком**, я б тобі зараз ввалив! Ти **жінка**. В цім твоя межа* (2, с. 32), *Дарусі здається, що бідна **душа** на якийсь час залишила її і полетіла на татовий голос. Лишилося одне **тіло*** (3, с. 24), *Лиш не знати, де **брехня**, а де **правда*** (3, с. 122);

– прикметниками: *Древо, яке жило в ній, було бінальним: в ньому було і жіноче, й чоловіче, і материнський інстинкт, і батьківський, і тепло, й холод, і життя, і смерть* (1, с. 173), *Це вже не вперше їй кажуть, що вона не вміє любити. Але це не так. Саме вона і вміє любити, бо любить не окремо якусь істоту, до якої відчуває гормональний потяг, або з якою пов'язана материнським інстинктом, вона любить усіх однаково – і хороших людей, і злих, і розумних, і дурних, і здорових, і хворих, і багатих, і бідних* (1, с. 170), *Хочу подякувати всім вам, присутнім і відсутнім, за нічим не виправдану увагу до моєї країни й моєї скромної особи* (2, с. 45), – *Хтозна, Варварко любя, які вони тепер: щасливі чи нещасні... хтозна...* (3, с. 34), *Ти хоч і дурний, вибач мені на слові, але ти часом і розумний буваєш* (3, с. 57);

– дієсловами: *Воно вже вмирало колись, але згодом оживало...* (1, с. 153), *Усе періодично вмирає і наново народжується* (1, с. 155), *То скажу вам, кумко, що так ті москалі файно наших жінок просили, що легше було їм дати, як відказати* (3, с. 183) (відказати «діал. відмовляти» [5, с. 170]);

– прислівниками: *Я ніколи тебе не розлюблю. Пам'ятай про це завжди* (1, с. 99), *Воно вже вмирало колись, але згодом оживало...* (1, с. 153), *Народ був і лишиться таким поганим, поки йому самому не стане зовсім зле. А поки добре – народ поганий* (3, с. 54), *Люди добровільно побажали йти до колгоспу і починати господарювати не поодиночі, а кучно* (3, с. 155).

Аналіз показує, що комплементарні антоніми уживані порівняно не часто (бо їх і в мові менше), але серед них є такі, що лейтмотивом проходять через увесь твір. Наприклад, у романі «Фріда» переважають комплементарні антонімічні пари на позначення понять життя і смерті, стосунків між людьми: *Так легко втратити набуте за довгі роки стримування, зрад, падінь, злетів і ще раз падінь!* (1, с. 6), *В обличчя війнує дивний запах, вона спершу не змогла визначити, що той запах означав – доброзичливість чи неприязнь, мир чи війну...* (1, с. 22), *Ірина могла програвати бої з партнерами, можновладцями, але тільки матеріально. Морально вона завжди перемагала* (1, с. 25), а в творі М. Матіос «Солодка Даруся» – на позначення антагоністичних понять своїх/чужих, прихильників/зрадників, нормальних/ненормальних: *...тати виховували чужих дітей, як своїх...* (3, с. 59), *Що чудна якась та дивна – то, може, й добре: чоловіка при собі буде тримати та й сама*

свого, а не чужого, триматися буде (3, с. 90), *Що з цими людьми зробилося, що вони такі недобрі не до чужих – до своїх?!* (3, с. 151), *Життя і війна тривали одночасно, водночас залежні і незалежні одне від одного* (3, с. 154), *Але вона не дурна, внучку, то люди думають, що вона дурна, бо не така, як усі* (3, с. 184). У творі О. Забужко простежити певну семантику комплементарних антонімів порівняно важко.

Наявність антонімів саме такої семантики зумовлено тематикою творів. Протиставлення антонімів-комплементативів створює особливу експресивність образів, побудованих на контрастах.

Широко представлені в аналізованих творах векторні антоніми, наприклад: *Донизу вели сходи. Тож вона вирішила підніматися тими ж сходами вгору* (1, с. 26), *Ірина стала обережно спускатися. Тож вона вирішила підніматися тими ж сходами вгору* (1, с. 26, 27), *Причому жінка – це Схід, тобто почуття, а чоловік – Захід, тобто логіка* (1, с. 177), *Ім усім треба перемагати, от у чім справа, щиро, нелукаво брати й давати, як вуглекислота-хлорофіл-кисень, вони не вміють* (2, с. 32), *Спершу два кроки вліво, тоді два кроки вправо – і знову вліво, і знову вправо* (3, с. 88), *Деся вона вже бачила на комусь таку сорочку раніше, та ні, не таку, а таку цю саму, ось на лівому рукаві верхня пелюстка удвоє ширша від нижньої, мабуть, полінувалася вишивальниця перешивати заново, щоб вирівняти квітку, а на правому – пелюстки однакові* (3, с. 151).

З огляду на те, що векторні антоніми позначають дві протилежно спрямовані або взаємно зворотні дії, явища, ознаки, напрями, відношення, вони можуть бути виражені іменниками, прикметниками, дієсловами, прислівниками: *Двері продлубувалися в стінах у найнеймовірніших місцях, там, де ніхто нормальний зроду їх не поставив би, і навпаки – входи-виходи замуровані там, де вони були конче потрібні* (1, с. 14), *Ірці завжди здавалося, що то один будинок-химера з внутрішнім двориком і виходом через арку у зовнішній світ* (1, с. 14), *Торішні барабулі скінчилися, а на сьогорічні в Дарусі неврожай, такі дрібні, як лісові горіхи* (3, с. 20), *Чому тобі здавалося, ніби ти зможеш витягнути його на собі з тої ями, в яку він, очевидно ж було, так послідовно вглибає?* (2, с. 38). Словник [5] не фіксує лексеми *вглибати*, але контекст уможливорює таке лексичне значення «заглиблюватися, занурюватися глибше». Слово вважаємо діалектною лексемою, якими насичений твір О. Забужко.

Як уважають дослідники, у мові за спрямуванням дій і ознак також можна виділити антоніми, пов'язані відношеннями конверсії. В аналізованих творах антоніми-конверсиви представлено менше: *Першу гру Збігнєв коротунові програв... Після четвертої він знизив ставку, відповідно до грошей, що в нього лишилися, і виграв* (1, с. 128–129), *Хочеш сказати, що в тобі нема свободи?* – «*Бажання вирватись – іще не свобода*» (2, с. 87).

Наведені класифікації антонімів не можуть вважатися вичерпними. Три основні різновиди антонімічних лексико-семантичних відношень можна виділити також і за іншими критеріями [1, с. 289–297], зокрема:

1. Наявність ознаки / відсутність ознаки: *І це логічно. Геть нелогічним було те, що вона взяла телефонну трубку і сказала секретарці: – Нехай Петрович заїде до мене* (1, с. 8), *Український вибір – це вибір між небуттям і буттям, яке вбиває* (2, с. 60), *Довший час звіти також важко дихала тиша – лиш було чути, як миші на горищі совгали горіхи, та під розсохлими драницями даху лопотів вітер. А далі з-за дверей почувся шурхіт, так ніби хто обдирав кукурудзяні качани...* (3, с. 113).

2. Початок дії або стану / припинення дії або стану: *Досьорбавши, Ірка встала, щоб піти додому, проте Берта Соломонівна жестом показала, мовляв, сиди. Та слухняно сіла на стілець* (1, с. 12), *Вирубала в собі всі застережні табло, і тільки вірші, що негайно ввімкнулися натомість і пішли суцільним, нерозчленованим потоком, пропускали недовзначні сигнали небезпеки* (2, с. 42), *Отож, з того часу широким гребенем дамби можна було не тільки йти, але навіть бігти* (3, с. 104). Пару слів з тексту О. Забужко вмикати – вирубати уналежнюємо до антонімів на підставі семантики останнього слова «розм. Діючи рубильником або вимикачем, припинити надходження електричної енергії, перервати дію електричного механізму; вимкнути» [5, с. 149]. Наведений приклад можна розглядати і як контекстуальні антоніми, бо слово *вирубити* належить до іншого функційного стилю, ніж нейтральне *вмикати*.

3. Більший ступінь вияву ознаки / менша кількість або ступінь ознаки (тип «більше – менше»): *Вона спрагло, немов губка воду, вбирала в себе велику й малу науку ведення бізнесу в Україні, а паралельно ще й риси його вдачі та звички* (1, с. 9), *Я не лише не кращий від «усіх тих Жевуських», я гірший за всіх них!* (1, с. 93), «*Чого зараз – великі?* – сміявся очима, й вона відтавала усміхом йому

назустріч: – *Може, ж, якраз і мишачі – невеличкі такі?* (2, с. 58), *Нас уже не так багато, але ще й не мало* (3, с. 163), *Але це таки правда, що нікому так не є погано, як нашим ворогам, коли нам добре* (3, с. 69).

Антоніми можна класифікувати й за іншими семантичними принципами. Визначаючи зміст ознаки, за якою протиставляються значення слів, до уваги беруть такі показники [12, с. 151]:

1. Орієнтація в часі й просторі: *З двох варіантів – опинитися на даху будівлі чи в підземеллі* – вона вибрала перший (1, с. 27), – *Хреститься, дітво, рано і увечір хреститься, та просить Бога, аби вас обминула така тяжка судьба* (3, с. 181).

2. Колір та його відтінки: *Фріда сказала, що зустріла там якогось чорнявого чоловіка з білосніжною бородою і золотим зубом* (1, с. 28), *Навіщо Вам, світлій, осяйній, сонячній душі, демон темного царства?* (1, с. 94), *«Авжеж, зліпи собі, серце, голову, зліпи – не завадить!»* – він темнів на виду так, ніби замість крові в лиця вдаряло чорнило (2, с. 21), *Мокрі ліхтарі в дрібноголчастій сріберній облямівці, й чорний маслянистий блиск зустрічних калюж, – все злилося, навално помчало наперед, забиваючи дух* (2, с. 34), *Його невідривно звернене до тебе промінно-заворожене обличчя осявало ще тьмяну майстерню* (2, с. 41), *Білі – неначе вовняні – сніги лежали від верхів до низу непорушним саваном, прошиті хіба що лиш чорними піками смерекових і букових лісів, та вирвані латками теплих осель, над якими вився пахучий дим* (3, с. 107).

3. Смакові відчуття: *Марія думає, що її повидло солодке. Ніяке воно не солодке – терпке, язик і ясна пощипує* (3, с. 19). Така антонімічна пара виявилася одиничною серед досліджуваного фактичного матеріалу.

4. Стать: – *...Ірко, ти що, з Гуйви втекла? – кричала на неї матір. А батько не кричав* (1, с. 11), *Так вони й дотанцювали той божевільний танець – лише удвох: молодий, що діставав головою мало не до неба, і молода, малопритомна від незвички, сорому і того, що її чекало за брамою нового життя, в чужому селі, без тата-мами – лише в Господній і її чоловіка волі* (3, с. 86), *Жінка, що має чоловіка, – то не дівка, що вона розплітала косу, а Михайло, вповідали старі люде, чесав її, як дитину* (3, с. 182).

5. Можливість, ймовірність / неможливість, нездійсненність дії: *«А де шиють такі платтячка?» – «Ніде не шиють, – сумно посміхнулася тітка Ірена* (1, с. 37), *Досить глухо, але ж Ірка їх чула. А от Андрій не чув. Чи просто вдавав, що не чує...* (1, с. 45), *Ти маєш рацію, мені не*

потрібна пара... Я сама собі, сама по собі і сама собою... – Може, ти помиляєшся? Може, тобі потрібна не абсолютна самотність (1, с. 175), *А коли вже по великій правді, то, як на те пішло, нічого ці двоє не хотіли... хіба що хотіли* бути окремишними від усього (3, с. 124), *Усі там у світах смерть свою познаходили, а кому й вертатися не можна* було, а вже як було *можна* – то не було кому (3, с. 182). Як бачимо, такі семантичні відношення виражено найчастіше через антонімічне дієслово із заперечною часткою *не*.

Отже, семантична класифікація ґрунтується на відмінності між різновидами протилежності – контрарної та комплементарної. В аналізованих творах спостережено як градуальні, так і комплементарні та векторні антоніми.

Структурна організація антонімів у творах М. Гримич, О. Забужко, М. Матіос

За структурою антоніми поділяють на однокореневі та різнокореневі. Однокореневі антоніми можна охарактеризувати як лексико-граматичні, або, точніше, словотвірні, тому що формування їх здійснюється за безпосередньою участю словотвірних засобів, здатних виражати протилежні значення відповідних похідних лексичних одиниць [12, с. 153].

В аналізованих творах виділено такі однокореневі антонімічні пари: *В кухні – крихтній eat-in kitchen холодильник, електроплитка, шафки з абияк учепленими дверцятами, що наврипились, іно відвернешся, **безсило** відхилятися, як щелепа на вже-несамовладному обличчі* (2, с. 17), *Її пальці колишньої гітаристки набули невідмовно-жовтяничного кольору й **насилу** розгиналися* (2, с. 88), *«Хелло!» – десь далеко на **безмовній** лінії свистав шугастий вітер і глухо рокотав океан* (2, с. 33), *І стояв у тісному, як ліфт, передпокоїку, зі схреченими на грудях руками, підпираючи двері, покотячи **вмовно** світлячи в неї очима* (2, с. 81), – *Аби то лише на добре, аби на добре... – чи то осудливо, чи співчутливо кивали головами старі жінки і молодіці на лавах попід стінами весільної хати, ніби дивилися в якусь відкриту лише для них, але невидиму для решти, книгу долі, а може, лише видобували зі скринь власного досвіду **безпомільні** знання про майбутнє двох молодих і глухих у своєму щасті людей, що поволі приходили до тями після «гуцулки»* (3, с. 86), *То скажу, тобі, Миську, що навіть я, коли був солдатом, задурно так не бігав та пороху не збивав дорогою, пужаючи псів, як*

ці тепер шурують від дзвіниці до жандармерії, ніби їм **помилалося** в голові (3, с. 117).

Аналіз фактичного матеріалу з романів М. Гримич, О. Забужко, М. Матіос уможлиблює висновок про те, у творах названих письменниць переважають однокореневі антоніми з префіксом без-: *Але ж радянська влада справедлива: для неї всі рівні* (3, с. 72), *І дехто з місцевих газдів у цьому безчассі і тимчасовому черговому безвладді встиг навіть пожитися залишеним майном* (3, с. 149), особливо в О. Забужко: *Тимчасом у її кембриджській хаті, знай перемірюваній безтямною ступою з кутка в куток – від вхідних дверей через кімнату до кухні й назад – щось незбагненне коїлося з телефоном* (2, с. 33), *Оттоді-то було й втямити, що дім твій – мова* (2, с. 27), *Ти наповажилась була вздвигнути на стоякові імпровізований зимовий сад із двох безневинних вазонів* (2, с. 18), *Все, що нам дано – то готові порізнені скалочки дійсності, фрагменти, подробиці, кольорові фішки якоїсь великої, неосяжної головоломки, по яких рачкуємо, не підводячи зору, обмацуємо, облизуємо, обнюхуюмо собі в кайф, цілком безневинне й приємне заняття* (2, с. 144), *Бо я – винувата-таки, бо любов моя зосталася в Кембріджі, станула по весні з глибокими снігами* (2, с. 107).

Поодинокими є антонімічні пари зі структурою антонім + антонім із префіксоїдом, зокрема *Адже, попри всі гріхи, «осоружний» рід Жевуських завжди відзначався шляхетністю, справжньою шляхетністю, а не манірною псевдошляхетністю інших, добре відомих Вам родів* (1, с. 92). В аналізованому прикладі зіставлення посилено ще й антонімічними прикметниками *справжній – манірний*.

На окрему увагу заслуговують «найпримітивніші» антоніми [10, с. 95], утворені заперечною часткою не- здебільшого в префіксальній функції. У частині випадків вона виражає значення відсутності тієї або тієї ознаки, унаслідок чого в антонімічній парі виникає відношення повної протилежності [12, с. 153], наприклад: *Дивна річ, думала Ірина, дивна психологія радянського обивателя: престижно було вдягатися в ті самі кофтинки, костюмчики, блузки, що й окремі місцеві авторитети – офіційній неофіційні* (1, с. 36), *Завелася мурашва, бо по стільниці раз у раз повзе щось, що в гігієнічному американському домі не повинно би повзати, та і в неамериканському теж* (2, с. 17), *«Бо це успадковується», – «Ні чорта не успадковується – хочеш сказати, що в тобі нема свободи?» – «Бажання вирватись – іще не свобода»* (2, с. 87), *Але після тої ночі*

знав найголовніше: Дарусю можна вилікувати. Як – Іван **не знав**, але **знав** точно, що можна (3, с. 68), ...Життя і війна тривали одночасно, водночас **залежні і незалежні** одне від одного (3, с. 154).

Кількісний аналіз фактичного матеріалу, підтверджує поширену в мовознавстві думку про те, що серед різнокореневих антонімів найчастіше спостерігаються прикметники ((*Бізнес, як і цей дворик, як і світове міфологічне древо, має три яруси: **верхній – піднебесний, середній – земний і нижній – підземний, таємний і потойбічний*** (1, с. 17), *Зараз у нього роботи багато – народ шие **нове**, перешиває **старе**, тож Мойсей Давидович без копійки не сидить, бо справу свою знає, тим паче, він майстер верхнього одягу, а таких тепер бракує* (1, с. 103), *Я вчилася науки розставань: Науки розрізняти біль **недужний** і біль **животворящий*** (2, с. 28), *Аж тут з цвинтарної брами виходить солодка Даруся і така якась чудна та дивна, і така похожа на оту мару, що я, кажу вам правду, Марійо, уже й не зрозуміла ні дві-ні три: хто з нас **дурний**, а хто **розумний*** (3, с. 30), *То що – вони такі **мудрі**, а я – **дурніша?*** (3, с. 133), , потім іменники (*Я хочу бачити тебе завжди – у **радоцах** і **смутку**, в **розкоші** й **злиднях!*** (1, с. 95), *...навіть якби всякі там невдахи витикали вам нею очі, дурниця то все, щиро кажу, – злуда, **омана**: тільки в дитинстві є **правда**, тільки ним і варт міряти своє життя* (2, с. 84), *Це була якась дика гортанна **безвихідь** і **надія** водночас, подяка і прохання, прокльон і сміх...* (3, с. 68) і дієслова (*Це ти **розкриваєшся** – або **закриваєшся**: як у цьому випадку – **намертво*** (2, с. 24), *Мабуть, той, хто першим поклав почуту в собі мелодію на струни, зазнав усього, що може зазнати чутлива в житті людина, бо укладав ті звуки в ритм, як у пазуху: і **тішився**, і **плакав**, чи, може, тільки схлипував після купелю в них... чи скрикував, як в очищувальній воді морозного потоку* (3, с. 87), *однокореневі антоніми наявні серед усіх лексико-граматичних розрядів слів, а найбільш частотними є дієслівні антоніми* (*Ну, то й що, що коріння жоржин **загортала** в ковдру?* (3, с. 5), *Даруся викладає з кошика припасене добро довкруг хреста, **розгортає** з марлечки сир, масло, відщипує пучечком по маленькій дрібочці, кидає в рот* (3, с. 27), *Даруся два дні не **виходила** з хати – так її боліла голова, що не могла дивитися навіть у стелю, лиш обв'язувалася хустками, накривалася подушкою і **відверталася** до стіни* (3, с. 8), *Як пануть холоди, **заходить** у воду лиш до колін* (3, с. 9), *Дідушенко різко **розвернувся** до нього* (3, с. 156), оскільки ця частина мови відзначається

багатством антонімічних префіксів [11, с. 83], у нашому випадку – роз-/за-, ви-/за-, від-/роз-, ви-/за-, в-/ви-).

Отже, за структурою антоніми бувають однокореневі та різнокореневі. Як свідчить фактичний матеріал, серед однокореневих переважають дієслова з різними антонімічними префіксами, а серед різнокореневих – прикметники.

Частиномовна та рівнева належність антонімів у художніх творах

Явище антонімії дослідники спостерігають на різних мовних рівнях, отже, виділяють щонайменше лексичні та фразеологічні антоніми. Серед одиниць фактичного матеріалу виділено лише один приклад фразеологічних антонімів: – *Семакіних уже й **слід прохолов!** Він одразу ж по тому, як пропав Рубік, переїхав до Києва. **Шукай вітра в полі!** – Я його з-під землі знайду! – скреготав зубами Рафік* (1, с. 31). Уважаємо це фразеологічними антонімами через те, що це фразеологізми з протилежним значенням, яскраво виявленим у контексті роману, пор.: *шукати (ловити, доганяти) вітра в полі* «здійснювати безрезультатні пошуки кого-, чого-небудь»¹ – *діставати (добувати, видирати) з-під землі* «робити що-небудь неймовірно; досягати чогось майже неможливого; здійснювати що-небудь будь-якими засобами». Семантику першого (з позитивним значенням) фразеологізму поглиблює синонімічна до нього фразеологічна одиниця *слід прохолов* («хто-небудь утік, безслідно зник»).

Фактичний матеріал, дібраний із творів письменниць, дає підстави висновкувати про те, що лексичні антонімічні ряди представлено такими частинами мови:

– іменниками: *Вони наживали перші капітали на різноманітних махінаціях, на грі на межі **закону й криміналу**, на «золотій лихоманці»* (1, с. 180), *Ми відкриваємось йому так само, як у мить **народження або смерти**, – і ти вирвешся, о, вірю, знаю!* (2, с. 114), *Добре, якщо літо і вода **тепла**. Тоді ніхто не боронить ставати у воду. Як падуть **холоди**, заходить у воду лиш до колін* (3, с. 9);

– прикметниками: *Життя перетворюється на **фантазмагоричну мішанину реальних і нереальних подій, соціалістичної***

¹ Значення фразеологізмів наведено за: Словник фразеологізмів української мови / уклад. В. М. Білоноженко та ін. Київ: Наук. думка, 2003. С. 780, 206, 663 (відповідно).

дійсності і **дореволюційних** устоїв (1, с. 118), Виявляється, ті стреси, що їх завдавали їй люди чи її справа, були **маленькими** репетиціями **великого** шоку (1, с. 148), Щойно звареного **гарячого** варення з «городською» свіжою булочкою і **холодною** сирою водою, щойно накачаною з колонки (1, с. 166), Мова, дарма що незрозуміла, на очах у публіки стяглася докола тебе в **прозору**, мінливо-ряхтучу, немов із рідкого шкла виплавлявану, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба (2, с. 27), Світ зробився **непрозорим**, вимкнулось і погасло його друге дно (2, с. 105), **Прокляте – не прокляте**, а що місце моторошне, – то правда (3, с. 105), Що то є **молодий** розум! Молоде – дурне. А **старшого** слухати не хоче (3, с. 120);

– займенниками: Яка сила привела її сюди? Хто примусив її порпатися в минулому – **своєму** і **не своєму**? (1, с. 150), «І не подумаю. Це – **моє**», – **твоє**, голубе мій, іно те, що намалював, і не треба себе дурити: в що сам не провалюєшся – на безбач, з головою – ніколи твоїм не стане (2, с. 61), – А **хто** зробить не по-моєму, сам буде у ставу жабів ловити! Два дні плавало порося у воді, та **ніхто** із Славкових домашніх не зглянувся над умертвленою душкою, боячись п'яного вар'ятського характеру господаря (3, с. 7), Господи милосердний... у бездітної Калинички було стільки **своєї** одежі, що стачило би на три дівки-відданиці. То нащо їй **чужі** сорочки і запаски? (3, с. 151);

– дієсловами: Як зненацька **з'явився** я у Вашому житті, так і **зникну** з нього – раптово і безслідно (1, с. 92), Я хочу бачити тебе щодня, коли **прокидатимусь** і коли **засинатиму!** (1, с. 95), Фріда **померла**. Фріда **воскресла** (1, с. 183), А може, ти мене просто – й **не любив?** **Любив**, я знаю, – любив, як умів: в собі, а не з себе... (2, с. 62), ...А Солодка Даруся сидить у квітнику між айстрами, у трьох кроках від Марії з Василюною, **заплітає-розплітає** давно порідлу сиву косу, слухає незлобну розмову про себе, і лиш тихо усміхається (3, с. 5), Там то на Україні який голод був, а вони нам про це **сказали?** **Не сказали** (3, с. 118);

– прислівниками: **Уранці** йдеш, чайку сьорбнувши, а **ввечері** – ледь ноги доволочиш, і на койку! (1, с. 108), «Мені ж потрібна партнерка на цьогорічному Віденському балі – чи то **серйозно**, чи то **жартома** сказав Маджарян» (1, с. 171), А якщо мені **зараз** сподобається тебе підпалити, що **тоді?** (2, с. 25), Жодне з тих, **більш** або **мени** талановито виписаних і оправлених у фоліанти з постинаними корінцями чужих життів, жодне з тих життів не має до неї

стосунку (2, с. 95), Хоч **узими**, хоч **улімі** (3, с. 39), Він ще й дрімби робить з таким завзяттям, як нормальні люди **улімі** роблять сіно чи **взимку** – дітей (3, с. 72);

– прийомами: Можна також подавати який-небудь джус чи джин з тоніком у високих товстобочих шклянках, можна з льодом, можна й **без** льоду (2, с. 17), ...куди ти зійшла з естради, відчитавши своє – два вірші, два холерно добрі вірші просто в нетверезий гул злитих в одне довкружне блимання жовтоплямних фізій, точніше, **поверх** нього... (2, с. 26), А може, ти мене просто – й не любив? Любив, я знаю, – любив, як умів: **в** собі, а **не з** себе... (2, с. 62), «Бо **до** шлюбу вона – княжна», – відповів тато. «А **після** шлюбу? – питала Даруся (3, с. 22).

Отже, антоніми в досліджуваних творах представлено здебільшого прикметниками та дієсловами. Зважаючи на категоріальне значення, антонімічні прикметники увиразнюють порівняння, створюють контрастні картини, дієслова ословлюють дію, іменники – предметність.

Особливості **оказіональних** **антонімічних** **пар** **у** **досліджуваних романах**

За протилежністю значень у лексичній системі мови виділяють передусім загальнономвні, або узуальні, антоніми. Їм властиві істотно важливі ознаки, а саме: 1) стійке лексико-семантичне відношення в межах відповідних пар слів, унаслідок чого вони постійно взаємодіють у словниковому складі як парадигматично взаємозумовлені одиниці; 2) регулярна відтворюваність у тих самих синтагматичних і стилістичних умовах [12, с. 154]: *Ти і є така істота – в тобі існує разом **чоловіче** і **жіноче** (1, с. 173), **Леді** й **джентльмени** – ні, наразу тільки леді, точніше, одні леді (2, с. 162), Прийміть вітання і од мільйонів убивць по всіх **тюрмах** світу, і десятків мільйонів, що ходять на **волі** (2, с. 166), Добре, якщо літо і вода **тепла**. І чим **холодніша** вода, тим швидше біль відпускає Дарусю (3, с. 9).*

До сфери антонімічних відношень потрапляють слова, причому не обов'язково належні до одного лексико-граматичного класу, за принципом *оказіонального*, характерного для відповідного конкретного контексту протиставлення значень, виразної антитези [12, с. 155], наприклад: *Ти **наповажилась** була **воздвигнути** на стоякові імпровізований **зимовий сад** із двох безневинних вазонів, то були: **пишна** темнозелена кучма в жовтогарячих квітах – раз, і **рясне намисто** лискучих, схожих на пластикові, червоних бубок на високих стеблах з елегантно завуженим листям – два; зараз обидва*

вазони мають такий вигляд, ніби ці три тижні їх день у день поливалося сірчаною кислотою, – на місці **буйної** кучми клаповухо звисають кілька **пожовклих** листочків з нерівно **обгорілими краями**, а колишні тугі червоні намистини щодалі, то більше нагадують **сушену** шипшину, навіщось поначіплювану на руді цурпалки. Подлі американські **бур'яни** виявилися заніжні на твою депресію, взяли й здохли, поливай не поливай (2, с. 18), **Розумом** запевняла себе, зціпивши зуби: хай хоч гірше, аби інше! – а **вірші** обіцяли: «Цієї ночі, певно, прийде жах. Моя беззахисність така тепер зовсюдна, Немов одвертий заклик злу: Приходь!» (2, с. 102), як антитеза раціонального, логічного і душевного, емоційного.

Стилетвірною ознакою ідіолекту Марини Гримич постають контекстуальні антоніми-іменники: **Гра** – це не просто моя **забаганка**. Це моє **покликання**, моє **прокляття**, мій **обов'язок** перед фамілією (1, с. 94), Але з облич присутніх збагнув, що це в міській міліції я **герой**, а тут – **пішак** (1, с. 122), – Не знаю, здається, краще в **раю**... – Ні, дитинко, краще на **землі** (1, с. 174), – Перегорни кілька сторінок назад і подивись, які тут Адам і Єва. Еге ж. Ти правильно сказала. Як **ляльки**. А на землі вони – **люди** (1, с. 175).

Цікавими в романі є і прикметники, поєднані контрастним часовим значенням: У міфологічні часи героя з лабіринтів виводила **нитка Аріадни** або **клубочок**, що котиться сам а в **постіндустріальному суспільстві** роль провідника у ворожому просторі виконує **мобільний телефон**. Кумедно (1, с. 67). Також виділено контекстуальні дієслівні: Ти **покинув** мене саму виплутуватися. І я **виборсувалася** сама, як могла (1, с. 146) та займенникові антоніми: Ти і є така істота – в тобі існує разом **чоловіче і жіноче**. Ти **сама собі, сама по собі, і сама в собі** одночасно (1, с. 173).

Особливістю тексту «Солодкої Дарусі» М. Матіос вважаємо прикметникові контекстуальні антоніми: А Даруся не **дурна** – вона **солодка** (3, с. 5), – Люди з писанками до **нармальних** (нормальних) людей ходять, а **солодка** Даруся останнє яблуко принесла чорному п'яниці (3, с. 13), Подивіться лишень на цих двох **нещасних**, – киває почерез паркан у сусідський двір. – Голову до голови притулили та й німують обоє, і на **нармальних** людей не зважають (3, с. 34), Хіба **нармальна** людина буде отако сидіти посеред білого дня і слухати, як **дурний** у дрімбу грає? (3, с. 34). Переважання антонімів такої семантики та частиномовної належності пояснюємо тематикою

роману: йдеться про іншість, інакшість Дарусі Ілащук, нетрадиційність її поведінки: *Люди в селі часом роблять таке, що навіть Даруся хапається за голову, але їх дурними чомусь ніхто не називає, а про неї, що говорить з деревами і квітами, і живе собі, як хоче, хоч і шкоди не робить нікому, думають, як про дурну* (3, с. 6), *Але вона не дурна, внучку, то люди думають, що вона дурна, бо не така, як усі* (3, с. 184). Закінчується роман філософськими роздумами про мінливість людського життя, побудованими також на антонімічності прикметників на позначення кольору: *Життя – то трояка ружа. ... Ти думаєш, що ружа ружевиий колір має. А воно ні. На то вона трояка ся називає. Так і життя. То чорне тобі покажется, то жовте, а там, дивися, загориться червоним. Ніколи не знаєш, яку барву завтра уздриш. Чекаєш одної, а воно тобі показує другу* (3, с. 185).

Смислове перетворення слів Оксана Забужко використовує залежно від змісту тексту, простежити закономірності семантичного вживання контекстуальних антонімів в її творі важко. Утім, такий вид антонімів представлено і в аналізованому романі: *...щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями – й знов затуманювалось, як і належить шклу од за близького дихання* (2, с. 27), *Все, ходім звідси, – і раптом різко гальмував на місці, закидаючи голову назад, з мукою невтоленної жаги вхлипуючи повітря* (2, с. 70), *Півупаковки транквілізаторів плюс бритва, – і вибачте за невдалий дебют. Старалася щиро, на совість, а що ні фіга не вийшло, то чесніше одразу здати карти – не гравець із мене й зараз* (2, с. 19). В останньому прикладі антонімічну пару складає слово літературної мови *старатися* та синонімічні жаргонні вирази *ні фіга не вийшло* та *здати карти*. Зауважимо, що уживання позанормативної лексики – особливість лексичної системи цього твору О. Забужко (*лотра, замахали, прибамбаси, шмаровило, мать його за лапу...* тощо).

Отже, контекстуальні антоніми є ознакою індивідуального стилю кожної письменниці, вони виявляють підкреслено емоційне бачення явищ дійсності художником слова, який мислить і оцінює їх кризь призму своїх почуттів, свого темпераменту.

Стилістичні функції антонімів у романах М. Гримич, О. Забужко та М. Матіос

Антонімічні відношення пов'язують зі стилістичними функціями, що їх виконують слова-антоніми в певному контексті. Зображальні функції антонімів у творах М. Гримич, О. Забужко та М. Матіос дають змогу виразити в мові найрізноманітніші семантичні відношення, а саме: диз'юнкцію, кон'юнкцію, зіставлення, взаємне перетворення протилежностей, суперечність (застосовуємо класифікацію В. А. Василенко) [4, с. 9].

Найпоширенішу групу становлять антонімічні опозиції, що виражають семантичні відношення протилежності зі значенням диз'юнкції (у мовознавстві – відмінність, протиставлення, різниця [5, с. 294]. Це логічна операція, що полягає у з'єднанні двох чи більше висловлень у нове, складне судження: *Ірина могла **програвати** бої з партнерами, можновладцями, але тільки **матеріально**. Морально вона завжди **перемагала*** (1, с. 25), *Розі – сорокарічна дівчинка, **мати** дорослої **дочки**, і така ж маленька, худенька, як горобчик, незмінно чи то **перестуджена**, чи **перегріта** на сонці, чи принаймні **перевтомлена** – змушена підшукувати собі якусь працю* (2, с. 69), *Так вони й почеберяли: Даруся з кошем **попереду**, Може, краще б ніколи не **йти** до танцю під цю сумну, як **жіноча доля**, і безконечно гостру, немов неминуче занесена сокира історії над кожною **чоловічою головою**, мелодію; може, краще **стояти** осторонь, підперши напруженим тілом паркан чи дерево, і просто **слухати**, і **думати**; може, краще ніколи **не брати** той навіки заданий і незмінний за жодних умов **ритм**: два кроки вліво, два вправо...* (3, с. 89).

Кон'юнкція (спосіб об'єднання двох чи більше висловлень в одне ціле за допомогою сполучника *і* [5, с. 571]) спостерігається, коли антонімічні пари постають як антонімічні єдності: *...так, саме так, братіку, не можна, це тайна, **твоя і моя**, – печать на вуста, як сухий цілунок: замкнути, мовчок, мовчок* (2, с. 65), *А приймати як є, як **погоду** й **негоду*** (2, с. 100), *Твоя власна мука, на мить осяяна пізнім, навзахіднім проблизком смислу, – не одинока, не **перша** й не **остання**...* (2, с. 110). В аналізованих творах виявлено лише поодинокі приклади кон'юнкції на підставі антонімічних відношень.

Функцію протиставлення, що полягає у вживанні антонімів для розмежування понять і реалій за семантичними ознаками, простежено і в реченнях: *Ось і **прибув** я в Бердичів – **містечко** таке на Україні. Тільки українців тут живе небагато. Все більше в **селах**, а*

в самому містечку – переважно поляки та євреї (1, с. 101–102), **Вкладеш зерно і працю в землю – вона почне родити, не вкладеш – не отримаш урожай** (1, с. 162), *Ми-бо все чекали свого весілля, вишивали собі пісень, хрестиком, слово до слова, і так упродовж всенької історії, – ну от і довишивалися* (2, с. 100), *Особливо, коли парубок бере сторонську, а не свою, сільську, дівку і роззирає її вночі і вдень з усіх боків, як писанку, писану в чужому селі* (3, с. 83), *Огронник сидів уже кілька місяців, та до сьогодні село знало, що сина він не продав. Певно, продав хтось інший, якщо мертвий тепер Іван підпирав сільраду* (3, с. 159). Інколи таке протиставлення в тексті викликає різкий злам у його семантичній структурі, виділений автором графічно (курсив додано О. Забужко): **Виживання**, скоро підміняє собою **життя**, обертається **виродженням** (2, с. 100).

Особливим виявом експресивної ознаки позначено моделі, що реалізують контрастне антонімічне зіставлення: *Діти несуть залізо, як на приймальний пункт, а Цвичок голосно розпоряджається: коротке залізо – під стіну, довгі труби – в хату, гайки-цвики – у плетений кіш* (3, с. 47). Зіставляючи протилежні за значенням поняття, виражені словосполученнями, письменник посилює контраст, чим і викликає співчутливе ставлення до персонажа: *Бо я, дурень, вірив, що моя стражденна душа, вічна мандрівниця в цьому лабіринтоподібному та буремному океані життя, може знайти тиху гавань біля іншої душі, чистої і не затьмареної міщанством чи пихою!* (1, с. 91), *Скільки мені відходить від тебе, скільки тобі – від мене?* (2, с. 38), *Далі слухати такий колоритний бригадирчин монолог міг тільки хіба що дерев'яний чоловік. А Цвичок був чоловіком живим, отож він сміливо посунув на Ірину з вилами* (3, с. 49), *Люди, може, й забули. Але Бог усе видить і все пам'ятає* (3, с. 183). Контрастне зіставлення може увиразнювати, поглиблювати психологічний ефект від зображуваної картини: *Але ж Гермес – не надгробок на цвинтарі, а живий чоловік!* (1, с. 88), *Вона лежить, обліплена мухами, на зогнелих від часу дерев'яних сходах, у діамантах, костюмі за п'ять тисяч баксів; її білосніжна білизна промокла коричневим від жовчі потом; під наманікюрені нігті забилася чорна стара пилюка. Конкуренти не казатимуть про неї «померла», «загинула», про неї скажуть: «здохла!..»* (1, с. 147), *Ніколи не знаєш, яку барву завтра уздриш. Чекаєш одної, а воно (життя) тобі показує другу* (3, с. 185).

Антоніми, порівнюючи різні реалії та поняття, виконують функцію зіставлення, наприклад, і в таких реченнях: *Берта Соломонівна варила (повидло) довго, аби не «забурділо», і розливала його в трілітрові банки. Пані Ірена варила варення кілька разів короткими заходами, навіть не доводячи його до кипіння, розливала в маленькі баночки, переважно майонезні, і зберігала в підвалі. А тітка Аня Соболева любила все «брати під кришку» – вона не мала терпіння ні пані Ірени, ані Берти Соломонівни. «Знову зірвалося, падло!» – так само весело казала вона, виливаючи своє вариво у помийне відро... (1, с. 166), Як жити, терпіти, не згадувати, перед людьми не соромитися, прощати навмисне і ненавмисне зло (3, с. 31), Функція зіставлення найяскравіше виявлена для антонімів роману М. Гримич «Фріда». На нашу думку, це можна пояснити тематикою роману: показати, довести дієвість триярусної будови світу і Всесвіту (і бізнесу для героїні твору Ірини-Фріди): **Це був не будинок. Це було міфологічне світове древо з трьома ярусами – піднебесним, земним і підземним. На верхньому ярусі жили його святі – кушнір Мойсей Давидович, Рафік Варданян – директор Бердичівського ринку, Берта Соломонівна – відома в широких торговельних колах Бердичева, Бессарабки й Подолу комісiонниця, Жевуські – люди хоч і без певного роду занять, проте дуже заможні й авторитетні. На земному ярусі мешкали земні люди – військово-освітнянсько-чиновницькі різночинці Соболеви, Альперовичі й Ковалі, а також коти, собаки і таргани. А підземний ярус був найтаємничішим, найзагадковішим. До нього належали ... кілька напівпідвальних кімнаток, куди періодично вселялися і звідки так само періодично зникали всі бердичівські маргінали – жєбраки справжні, жєбраки-симулянти, крадії, лжепророки тощо. Це була модель її світу. Зрештою, її бізнесу. Бізнес, як і цей дворик, як і світове міфологічне древо, має три яруси: верхній – піднебесний, середній – земний і нижній – підземний, таємний і потойбічний. Нагорі сидять бізнес-святі (несуттєво, як їх звать – Мойсеями Давидовичами, Бертами Соломонівними, Маджарянами чи Іринами Ревуцькими). На середньому рівні вештаються земні істоти – діти, люди поза бізнесом, коти, собаки, собакоподібні люди і людиноподібні коти, дорослі люди і вічні старигани. А ось нижній ярус – це найбільш незрозумілий і небезпечний світ. До нього ведуть центральний вхід і чорний вхід. Центральний вхід для невтаємничених – міліціонерів, податкової,***

санстанції, мас-медіа, обивателів. А **справжній** вхід до нижнього ярусу завжди таємний. Він **схований** у найнесподіванішому місці, зручному для бізнес-святих, тобто тих, хто перебуває на верхньому ярусі. Лише небожителі мають доступ до чорного входу, до таємного підземного світу бізнесу – темного, лабіринтоподібного, небезпечного, із замуrowаними скарбами та кістками людей, що згинули в бізнесі (1, с. 15, 17–18).

Концептуально навантаженими є антоніми, що вступають у тексті в семантичні відношення взаємного перетворення протилежностей, наприклад: *Воно вже **вмирало колись**, але **згодом оживало**...* (1, с. 153), *Усе періодично **вмирає** і наново **народжується*** (1, с. 155).

Семантичні відношення суперечності, тобто з'єднання протилежних начал, базуються в письменниць на оцінному характері семантики антонімів, наприклад: *В обличчя війнуv дивний запах, вона спершу не змогла визначити, що той запах означав – **доброзичливість** чи **неприятнь**, **мир** чи **війну*** (1, с. 22), *Тоді-то й стало зринати – промельком, скидом, вихопитись й спорсне – відчуття якоїсь наскрізної відкритості-всім-вітрам: **на добре** чи **на зло**?* (2, с. 102), *Але чи **правду** казали, чи таки **брехали**, хто знає?* (3, с. 110).

Загальновідомо, що основна функція антонімів – бути лексичним засобом вираження антитези. Різке протиставлення понять дає змогу авторові створити виразний, об'ємний образ: *Оце древо Торгової, 4 мало не **суворо симетричну форму**, як в орнаментах народів світу, а було **потворою**, **химерою: стовбур** (тобто **центральний хід**) **роздвоювався**, а може, навіть **розтворювався**, щоб уже нагорі **сплестися в одну крону** (цілісність усіх мешканців дому-химери), його **гілки (чорні ходи)** переплелися в дивний вузол, розібратися в якому могли лише мешканці певної частини будинку, а **коріння** (тобто **підвальні й напівпідвальні приміщення, підземні ходи**) було найбільш заплутаною частиною дому: **один корінь** ішов глибоко **вниз**, у невідомому напрямку, а точніше, **в невідомість, у вічність**. **Другий корінь** був **підтятий** (прохід завалено або замуrowано), **третій корінчик**, на перший погляд, **згнив**, однак то тільки здавалося, а натреноване око мешканця дому-химери бачило, як біля **гнилого й безнадійно хворого** відростку (одного тунелю) **тягнеться цілковито здоровий** корінець (інший тунель), і **тягнеться** він до тієї самої **невідомості, ба навіть вічності** (1, с. 15–16). За допомогою антитези М. Гримич увиразнює картини, у яких зіставляються прямі й переносні*

значення слів: *симетрична форма – потвора, химера*, ословлюється різке й несподіване зіткнення різнорідних понять: *стовбур (центральный хід) – гілки (чорні ходи) – коріння (підвальні й напівпідвальні приміщення, підземні ходи)*; Вона сподівалася побачити там **великий дерев'яний стіл**, за яким сиділи **старі мешканці** міфологічного **дому-древа** і грали в карти, але натомість застала **дику пустку** (1, с. 17); Ці – в одностроях і з автоматами, як прочісували арабські й християнські квартали, посуваючись по осонню з облудно **лінькуватою грацією ситих хижаків**, – могли бути **нацадками Авраама і Якова**, мій же професор – вже самими отими **мерзлякувато**, чи то **вибачливо, скуленими (укритися, сховатися, догідливо підхихикнути й злитися з меблею) плічками** – заперечував достеменність Старого Заповіту: з такими плічками неможливо боротися з янголом, взагалі нічого неможливо, окрім як **бігти «по верьвовочке»** (2, с. 101–102) (Авраам і Яків – біблійні персонажі, родоначальники багатьох народів, зовні й духовно красиві люди).

В аналізованих творах антитезу виокремлюємо як в межах одного речення: – *Аби то лише на добре, аби на добре... – чи то осудливо, чи співчутливо* кивали головами **старі жінки і молодиці** на лавах попід стінами весільної хати, ніби дивилися в якусь **відкриту лише для них, але невидиму для решти**, книгу долі, а може, лише видобували зі скринь власного досвіду безпомилні знання про майбутнє двох **молодих і глухих** у своєму щасті людей, що поволі приходили до тямі після «гуцулки» (3, с. 86), так і цілий твір може бути побудований на цьому художньо-зображальному прийомі: **Пустка** оглушила й осліпила її. Дім був геть **порожнім**. Міфологічного **дому-древа не було**. Була **руїна**. Вона сиділа **приголомшена і спустошена ... Відчула, як у неї всередині оживає дерево**, як **розгортаються** прив'ялі **листочки і набрякають бруньки**, як у **стовбурі починають пульсувати соки...** Ось воно, **дерево, розгортає гілки, і ось розпукуються бруньки**, з яких вилазять липкі квітки, а з них пізніше **народяться плоди** (1, с. 17, 182); Але подлі американські бур'яни виявилися заніжні на твою **депресію**, що незбовтана гусне в цих чотирьох стінах, взяли й **здохли**, поливай не поливай, – а ти ще хочеш, щоб тебе держалися люди!) ... А чому б не тепер?... Не вже?... Чого чекати?... Логічно зваживши – нічого. Геть-таки зовсім. **Піеупаковки транквілізаторів** плюс **бритева**, – і вибачте за **невдалий дебют**. ... В юності я мріяла про таку **смерть: авіакатастрофа** над Атлантикою,

літак, що розчиняється в небі й морі, – **ні могили, ні сліда. Тепер я всім серцем бажую** цьому літаку **щасливого приземлення**: мені **подобається дивитись** на високого, жиливого **старого**, і на **іспанисту брюнетку** в розхристаному шкіряному пальті... (2, с. 18, 19, 166–167), Вони **таки не мають смальцю в голові, а Бога в череві, її сусіди, бо думають, що вона дурна. А Даруся не дурна – вона солодка. Чому вона дурна, коли вона все розуміє, знає, що і як називається, який сьогодні день, скільки яблунь вродило в Маріїнім саду, скільки від Різдва до Різдва людей у селі родилося, а скільки вмерло?! ... А Параска – трохи не сповна розуму. І тому вона Божя людина, бо лиш вона собі вільно може говорити з Богом. А ми всі решту не такі, як Параска** (3, с. 5, 5–6, 16).

Епітет-оксюморон допомагає повніше відтворити складність і суперечливість зображуваних явищ і подій, оскільки в цій мовній фігурі поєднуються два протилежні за змістом слова, що в сукупності дають нове поняття. Оксюморон виокремлено лише в творі М. Гримич: Він сам попросив Сатанайла спокусити Адама і Єву, щоб вони на все життя запам'ятали **солодкий страх** спокуси і п'янке відчуття свободи і передали його всім наступним поколінням (1, с. 174). У лексичному значенні слова **солодкий** – «1. Який має приємний смак, властивий цукрові, меду. 3. Який викликає приємні відчуття, дає насолоду (про запах, аромат і т. ін.)» [5, с. 1355] – виділяємо такі семи: 'приємний', 'солодкий', 'смак', 'відчуття', 'насолада', 'бажаний'; діаметрально протилежні семи виділяємо в семантиці («стан хвилювання, тривога, неспокою, викликаний чеканням чого-небудь неприємного, небажаного» [5, с. 1400]) слова **страх**: 'стан', 'хвилювання', 'тривога', 'неспокій', 'неприємний', 'небажаний'. На підставі компонентного аналізу семантики виразу **солодкий страх** висновковуємо про його оксюморонну функцію в тексті М. Гримич.

Стилістична функція антонімічної градації, на думку О. Пономарева [9, с. 67] базується на відокремленні понять, виражених антонімами, на розмежуванні їх одне від одного в часі, просторі, за ознаками. Це допомагає митцеві яскравіше змалювати картину змін тих чи тих подій, образ персонажа: **Ми ж були вродливим народом, леді й джентльмени, відкритозорим, дужим і рослявим, самовладно-міцно вкоріненим у землю, з якої нас довго видирали з м'ясом, аж нарешті таки видерли, і ми розлетілись, розтрусилась по всіх широтах обстрапанам пір'ям із розпоротих багнетами подушок** (2, с. 100), **А мені назавжди вбився в пам'ятку**

зздрий, знизу вгору, погляд колеги-киянина, **невеличко**го, юрливого **полукровка** з жіночно **вузенькими**, **високо підібганими плічками**, що невеловно накидали йому профільну **поставу горбаня**, **бідака** ... став **горбатим слупиком**. А вояки там і правда як на підбір – **міфологічні велетні, розложисті гірські плато спин, рухомі стовбури стегон, міцні**, з синюватим, проти оливкової засмаги, відливом, **зуби**, мов сама земля ожила й заходила в ріст, ах які **мужики**, бенкет для зору! (2, с. 101).

Висновуємо, що найуживанішим художнім засобом протиставлення в аналізованих творах є антитеза, також антонімі реалізують функції протиставлення, зіставлення, взаємного перетворення протилежностей.

Висновки

Антонімія різних мов здавна перебувала в центрі уваги як українських, так і зарубіжних мовознавців. Дослідники дійшли висновку, що в нашій свідомості абстрактні поняття закладено парами, кожне зі слів цієї пари викликає уявлення про друге. Через те антонімічні відношення виникають лише між словами, що об'єднані змістом на підставі їх протиставлення, протилежності.

На підставі компонентного аналізу опрацьовано явище антонімії в мові сучасної української жіночої прози, зокрема в творах Марини Гримич «Фріда», Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Марії Матіос «Солодка Даруся». Потрібно зазначити, що кількість антонімічних рядів в аналізованих творах різна: найширше вони представлені в романі Марини Гримич (121 одиниця), у Марії Матіос (101 одиниця) і найменше – у «Польових дослідженнях з українського сексу» Оксани Забужко (58 фіксацій).

В аналізованих творах антонімі виконують функції антитези, градації та оксюморона (солодкий страх). Зауважимо, що в основі композиції романів «Фріда» Марини Гримич та «Солодка Даруся» М. Матіос лежить саме антитеза: **Пустка оглушила й осліпила її. Дім був геть порожнім. Міфологічного дому-древа не було. Була руїна. Вона сиділа приголомшена і спустошена ... Відчула, як у неї всередині оживає древо, як розгортаються прив'ялі листочки і набрякають бруньки, як у стовбурі починають пульсувати соки... Ось воно, древо, розгортає гілки, і ось розпукуються бруньки, з яких вилазять липкі квітки, а з них пізніше народяться плоди** (1, с. 17, 182); Вони таки не мають смальцю в голові, а Бога в

череві, її сусіди, бо думають, що вона **дурна**. А Даруся **не дурна** – вона **солодка**. Чому вона **дурна**, коли вона **все розуміє, знає**, що і як називається, який сьогодні день, скільки яблунь вродило в Маріїнім саду, скільки від Різдва до Різдва людей у селі родилося, а скільки **мерло?**! (3, с. 5).

Отже, антоніми, репрезентовані в прозових творах Марини Гримич, Оксани Забужко та Марії Матіос, створюють різноплановість їхньої творчості, додають контрасту в опис, ліризму та динамізму художньому тексту.

Список використаних джерел:

1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: синонимические средства языка. Москва: Наука, 1974. 358 с.
2. Бобух Н. М. Антоніми в українській поетичній мові. Полтава: РВЦ ПУСКУ, 2007. 312 с.
3. Бобух Н. М. Оксиморон у мові художньої літератури. *Культура слова*. Київ, 1988. Вип. 35. С. 32–34.
4. Василенко В. А. Функціонування синонімів і антонімів у поезіях Ігоря Муратова: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2000. 14 с.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ: Перун, 2007. 1736 с.
6. Калита О. М. Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2006. 23 с.
7. Коваль В. П. Експресивне використання антонімів в художньому мовленні. *Українська мова і література в школі*. 1986. № 4. С. 15–21.
8. Ковальов В. П. Експресивне використання антонімії в українському художньому мовленні. *Українська мова і література в школі*. 1986. № 9. С. 48–50.
9. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. 248 с.
10. Реформатский А. А. Введение в языковедение / под ред. В. А. Виноградова. Москва: Аспект Пресс, 1996. 536 с.
11. Сучасна українська літературна мова: Лексикологія. Фонетика / А. К. Мойсієнко, О. В. Бас-Кононенко, В. В. Бондаренко та ін. Київ: Знання, 2010. 270 с.

12. Сучасна українська літературна мова / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.; за ред. А. П. Грищенка. Київ: Вища школа, 2002. 439 с.

13. Тараненко К. В. Прагмалінгвістичний аналіз антонімів у поезії Сергія Жадана. *Мова і культура*: науковий журнал. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 16. Т. 1 (163). С. 224–229.

14. Тараненко К. В. Прагматичні особливості антонімії прози Ліни Костенко. *Літературний процес: структурно-семіотичні площини*: матеріали Всеукраїнської наук. конференції / редкол.: Бондарева О. Є., Єременко О. В., Буянова І. Р. та ін. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. С. 199–202.

15. Тарасенко О. Д. Контекстуальна антонімія та її місце у творчості Володимира Винниченка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Сер. «Філологічна»*. 2014. Вип. 46. С. 261–264. URL: <https://bit.ly/3VQijgQ> (дата звернення: 05.11.2021)

Список джерел фактичного матеріалу:

1. Гримич М. Фріда. Київ: Дуліби, 2012. 188 с.
2. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ: Факт, 2007. 176 с.
3. Матіос М. Солодка Даруся. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 188 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-6>

Nasakina S. V.,

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Head of the Ukrainian and Foreign Languages Department
Odesa State Agrarian University,
Odesa*

PECULIARITIES OF THE ENGLISH-LANGUGE BOOKS ADVERTISING ONLINE

Summary. *The article dwells on the problem of online books advertising texts. Book advertising texts implement the following tasks: to attract readers' attention; to interest the recipients and encourage them to further reading; arouse the desire to have an advertised book; induce to action. Attention is paid to the description of linguistic features of book advertising texts. The purpose of the article is the analysis of the book advertising texts. The object of the study is on-line book advertising texts. The subject of the study is linguistic and onomastics features of online book advertising texts. The purpose determines the choice of methods in our study: general scientific methods of systematization were used. The descriptive method and the method of analysis and synthesis were used in the work as well. Each type of linguistic device and proper name were illustrated by a concrete example of book advertising text. Summing up the above, we can emphasize that for the first time an analysis of online book advertising texts was carried out in the view of rhetoric and onomastics.*

Introduction

Literature has always occupied an important place in human life, sometimes the book could be one of the reasons for the value reorientation of society. Nowadays the modern book advertising is like a mediator between the author and the audience and the purpose of the book advertising is to transmit information to potential buyers and readers about a new book, a new author and new ideas. It is a well known fact that the advertising texts are constantly being enriched by new elements and by new genres. In addition, great opportunities for persuading the buyer to choose the book online provide genre features of language material, so our study needs to search the patterns of compositional design of books advertising texts. The effectiveness of a

book depends on the genre specifics, figurative means of language, and book advertising. It has been offered some language techniques used in the English advertising texts. This paper researched the rhetoric and onomastics means of persuasion in the online book advertising texts. In the present paper, 1000 book advertising texts extracted from the sites for readers were analyzed. It is highlighted some of the peculiarities of book advertising texts. Examples are adduced to show the peculiarities of online advertising. Also, this study attempts to shed more light on the special functions of the proper names in books advertising texts that help to attract readers' attention. The scientific novelty of the work lies in the fact that it is for the first time that a comprehensive analysis of English proper names in the online book advertising texts has been performed.

Although the topic of the advertisement has been exploited for a long period, there is still new light that can be thrown on this, such as peculiarities of books advertising texts from rhetoric and onomastics standpoints. Even though advertising, as one of the brightest phenomena of our time, occupies a special place in the life of the 21-st century person, very little research has been carried out on modern book advertising on the Internet. To overcome this problem, in this paper we demonstrate the wide range the lexical, morphological, and stylistic devices used in modern books advertising texts. The present study that has been made has focused on book advertisements in the English language.

Advertising has been existing in written and oral forms throughout the whole of mankind's life. Tungate [33, p. 10] claims that "advertising has been around for as long as there have been goods to sell and a medium to talk them up". Books advertising has been evolving and transforming for centuries. For instance, the Roman booksellers in ancient times used to placard their shops with the titles of the new books they had for sale. It is thought that book lists were the old, traditional form of literary advertising and they exist in our times as well. According to Sivulka, "in 1625, the first newspaper advertisement published in English appeared on the back page of a newsbook; it also promoted a book" [30, p. 6].

On the one hand, nowadays book advertising can be seen in the printed booklets in the bookshops or on special websites, but they are rarely presented on the billboards, in the newspapers and TV. On the other hand, now we are witnessing the development of new forms and genres of book advertising on social networks. Besides, high competition between booksellers makes the advertising texts creators use different

language means in order to promote their products via the Internet. Book advertising online is the new form of advertising that appeared in the 20th century but it has a lot of similar features with printed book advertising structure and the same methods and forms of persuasion are being used.

Because of advertising is a complex, many-sided phenomenon, it has been receiving considerable attention from many researchers [2; 4; 5; 9; 12; 14; 16; 20; 25; 28; 32; 33]. Despite the advertising studies involving an interdisciplinary approach, the language direction is dominant. Scholars are concern with gender, structure, and stylistic, cognitive, sociolinguistic, cross-cultural, pragmatic, and other aspects of advertising. It is a well known fact that the modern advertising texts in the digital era can be often seen on almost all websites.

The material for the paper was taken from websites for books readers such as <https://manybooks.net/>, <https://www.goodreads.com>, and <https://www.amazon.com>, which served annotations of books. These sites are characterized by the stable structure of annotations. In the present article, we consider these books' annotations as advertising texts because they have the same structure and similar objectives.

The research method, which includes two stages, has been presented. The first stage consisted of material collection, the observation of certain morphological, lexical, and syntactical units' use. 1000 books advertising texts were selected using the representative sampling method. The second stage consisted of the description and systematization of the data obtained using particular methods. The descriptive method was used in the paper for inventory and taxonomy of the studied units and constructions.

1. The structure of books advertising texts

In one of the first books with tips for creating effective advertising, Aizenstein [1, p.2] stated that in order to persuade the buyers to buy the advertised product, it is necessary, first of all, "to attract readers' attention". That's why the effectiveness of any advertising text is largely determined both by the design of the text material and the inclusion of special lexical units. The well-known rule of advertising was reflected in the AIDA concept, which is "getting attention, holding interest, arousing desire, and obtaining action"[26, p. 491]. This formula presents the action plan for the advertising creators. Both printed advertising and online advertising are a combination of the verbal component and the non-

verbal elements, they help to create a whole image of the advertised product, but in this paper, we do not research the non-verbal elements.

The discussion will be easier if we have some technical terms to use. First, we need a term for advertising. Some authors have suggested that “advertising is a paid, nonpersonal communication about an organization and its products and services that are transmitted to a target audience through mass media such as television, radio, newspapers, magazines, direct mail, outdoor displays, or mass-transit vehicles” [23, p. 3]. It is worth mentioning that because of the lack of a unified approach both to the definition of advertising and the definition of the advertising text, there is not generally accepted opinion on the structure and number of components in the advertising text [11, p. 51–58; 20, p. 208; 29, p. 141; 31, p. 212]. On the one hand, Arens [9, p. 380] defines the following key format elements in print advertising as “the visual(s), headlines, subheads, body copy, slogans, seals, logos, and signatures”. On the other hand, Ward [34, p. 12] claims that “a copywriter may often need only two elements of the complete advertisements” and they are “the headlines and the illustrations” [13, p. 12].

As for the advertising text, the literature review shows that “advertising texts are seen as potentially involving complex notions of audience, where readers have to work hard to decode messages and understand different address relationships” [18, p. 8]. Furthermore, Quinn [27, p. 8] has indicated that “literature and advertising share a common purpose, to have its audiences engage in the Willing Suspension of Disbelief” [27, p. 8]. In the light of these statements, we suggest that the online book advertising can be considered as the system including book annotation and readers’ reviews that has such components of books advertising text as the headline, which includes the headline, the author’s name, or sometimes the illustrator (editor) name, the subhead, the main advertising text (or the body text), the echo-phrase, the product details.

Each element of the advertising text has certain functions: the headline and the subhead should catch the attention of the readers and interest them enough so that they read the main advertising text. The task of the main advertising text is to call the desire to purchase an advertised product or service. The goal of the echo phrase is to persuade the readership to buy the product. Product details usually include the information about the publisher, the language of the book, series, paperback, customer reviews, product dimensions and shipping weight, and sometimes the author’s website, book price information. Readers’

reviews are used in order to attract the attention of the addressee because they create the impression that a certain book is being read by many people. Composite tissue of book advertising text can be represented with more detailed distribution, but the proposed structure, in our opinion, most fully shows the functional purpose of online book advertising. It should be noted that in some cases, the number of components may be different, but, in our opinion, the necessary elements for books advertising texts are the headline, the main advertising text, and the product details, for example,

(1) **Beyond the Abyss** by Melissa Ojeda (Author), Mollie Heiser (Illustrator)

Promise me you'll find happiness.

The last words of the dead haunt every step of Bree Booker's life. The only motivation needed for every coin she saves for a one-way trip out of Galegash, a city overflowing with the hopeless. Bree knows she can find happiness in the countryside, to escape from the streets where her next meal was only a dumpster away. Yet, Bree did not expect for the gods themselves to yank the world from beneath her feet. Steeped in centuries long conflict, the city of Galegash isn't what it seems, and a certain feline will prove it.

From a bustling city to a barren wasteland, join Bree in her mind-blowing adventure as she discovers what it means to be a soul carrier! Get your box set now with just one click!

In the above-mentioned example, the headline consists of the book's title, the author's name, and the illustrator's name. Generally, the readers choose what they want to read and there are headlines targeted at them. Linguistically speaking, the headline is an obligatory element of any advertising texts.

The subhead is the first sentence after the headline and it expresses the idea of the advertised book. The main advertising text follows after the subhead, and it is usually presented in the form of a summary for the advertised book. The echo-phrase is the effective conclusion of advertising content that both intrigues the readers and suggests buying the book. The main advertising text is usually followed by the echo-phrase. The above-mentioned example aims to inform the readership about the idea and the main characters of the advertised book. It must be added that in the analyzed advertising texts there were examples, where one or more advertising elements were missing and in such cases, the functions of the missing structures are compensated by the remaining elements.

Let us consider the main components of the book advertising text in detail. Much depends on the headline, the purpose of which is to attract readers' attention. The headline serves as a kind of information sign and it helps the readers to determine their choice. For example, the title "*When We Left Cuba*" prompts the reader that the book is dealt with past events in *Cuba*, and the place name *Cuba* plays the role of the keyword, attracting the attention of those who are interested in this country. Sometimes the subhead in the book advertising text can consist of series of sentences, the purpose of which is to generate interest in the book, for example,

(2) **Inspector Hobbes and the Curse** by Wilkie Martin (Author)

Dead sheep. Massive cats. A superhuman detective's sidekick has no clue...

The subhead in the above-mentioned example includes elliptical and unfinished sentences that help to intrigue the reader to discover the unknown information. It is often used questions in the subhead in order to intrigue the auditory and attract readers' attention to the book, for example,

(3) **Four winds of love** by Danni Caspi

Do you really know your parents? Their loves? Their lives? Their secrets?

Can a child ever recover lost memories and finally know the truth about his parents? This story begins in Paris in the thirties and ends in Israel in the nineties. It is told through four voices, whose lives and loves intertwine through a complex of feelings, secrets, and loyalties. But mostly, it is a novel about a unique woman, about desertions, loneliness, acceptance and forgiving. With exceptional sensitivity this family story unfolds, with heroes whose pain, joy, vulnerability, and vitality blend with moving historical events to create a tantalizing evocation of the power of the imagination to remember and heal what the heart has been striving to forget.

Scroll up now to get your copy of Four Winds of Love!

The title (or the subhead) is usually followed by the main advertising text, and, as a rule, it deals with the plot of the book, the main characters are presented in the main advertising text as well. **For example,**

(4) **The Munich Girl** by Phyllis Edgerly Ring (Author)

Anna Dahlberg grew up eating dinner under her father's war – trophy portrait of ***Eva Braun***. Fifty years after the war, she discovers what he never did – that her mother and Hitler's mistress were friends. The secret surfaces with a mysterious monogrammed handkerchief, and a man, ***Hannes Ritter***, whose ***Third Reich*** family history is entwined with ***Anna's***. Plunged into the world of the "ordinary" ***Munich*** girl who was her mother's confidante – and a tyrant's lover – Anna finds her every belief about right

*and wrong challenged. With Hannes's help, she retraces the path of two women who met as teenagers, shared a friendship that spanned the years that **Eva Braun** was **Hitler's** mistress, yet never knew that the men they loved had opposing ambitions. Eva's story reveals that she never joined the **Nazi party**, had Jewish friends, and was credited at the **Nuremberg Trials** with saving 35,000 Allied lives. As Anna's journey leads back through the treacherous years in wartime **Germany**, it uncovers long-buried secrets and unknown reaches of her heart to reveal the enduring power of love in the legacies that always outlast war.*

Having read the above-mentioned example, we can see both onomastics and linguistics peculiarities, which will be considered in detail below. First of all, we see personal names Anna Dahlberg, Hannes Ritter, Eva Braun, and Hitler, secondly, place names Germany, Nuremberg, and Munich, thirdly, the ergonyms the Nazi party and the Third Reich. Besides, the repeated lexical units *war* and *love* used in the example could attract readers' attention and help to create the impression about the book. The above-mentioned example seems to prove the fact that books advertising texts can fulfill both informational and educational functions because we can see the famous historical figures and geographical names which could be associated with certain historical events.

Sometimes the function of the echo-phrase (final part) of the book advertising text is performed by the questions or calling to buy the book. It is implemented the motivation to action through imperatives, interrogative or exclamatory constructions, for example,

(5) Scroll Up and Grab Your Copy Today!

(6) What are you waiting for? Buy this book today before this timeline is altered and life as we know it ceases to exist.

(7) If you enjoy paranormal thrillers doused in the historical legends of the Vatican and Knights Templar, then this book is for you.

Readers' reviews or comments are also the important elements of online book advertising, they can include opinions of the other authors, for example,

(8)An explosive and visceral debut with the most terrifying of killers. Wes Markin is a new name to watch out for in crime fiction, and I can't wait to see more of Detective Yorke. Bestselling Crime Author Stephen Booth

(9) A pool of blood, an abduction, swirling blizzards, a haunting mystery, yes, Wes Markin's One Last Prayer for the Rays has all the

makings of an absorbing thriller. I recommend that you give it a go.'
Bestselling Author Alan Gibbons

Besides, the readers have the opportunity to evaluate the book in the online rating, for example,

(10) *Jeez Louise, the opener hit bull's eye straight away and nothing could stop me from being dragged into the story, Els, B for Bookreview, 5 stars*

(11) *A WOW evoking opening and keeps the wows coming throughout. Shocking and at times disturbing, this is an intense, disconcerting and gripping tale. Bookworms Corner Blog Spot, 5 stars*

All these elements of the book advertising are specific for online advertising and they help to attract readers' attention to the book. The task of advertising is to direct consumer behavior to the purchase of the good. To increase the impact of advertising both persuasion and suggestion methods are used. As Arens [9, p. 346] states "rational appeals are directed at the consumer's practical, functional need for the product or service; emotional appeals target the consumer's psychological, social, or symbolic needs". The above-mentioned examples show that expressions (4) – (10) are aimed at the readers' emotions. The example (6) is made in the form of the conditional sentence and it is closer to the rational appeal because logical arguments are used.

So, the online book advertising text is a verbal component of advertising with pragmatic, informational, and educational purposes, characterized by coherence, integrity, presence of certain structural components as the headline, the subhead, the main advertising text, the echo-phrase, the product details, and the readers' reviews or comments. It must be added that book advertising online may often contain the readers' reviews or comments which is specific for online books advertising. Both the emotional component and rational arguments of the advertising are very important for drawing attention to the book. The product details present neutral information but readers' reviews could impact the readers' emotions. Besides, in addition to informational function, the book advertising texts often implement a cultural and educational function.

2. Linguistic techniques in the books advertising texts

The methods of techniques and forms of persuasion were studied in the past and are studied at present. The research of the influence of the words occupied a sufficient place in the teachings of the philosophers of ancient

Greece. The Sophists Gorgias (483–375 BC), Lysias (459–380 BC), Protagoras (490–420 BC) laid the foundations theory of eloquence. Aristotle described the methods of influence in the speech that were used by the Sophists in his work “On Sophistical Refutations”. Modern advertising can be considered as one of the areas of using speech influence.

Most modern researchers of speech influence proceed from the fact that the choice of an element of advertising texts can have a certain motivation. First, the language of book advertising texts is characterized by expressiveness, appreciation, and emotional coloring. Second, the pragmatic function is considered one of the main in advertising texts. Advertising professionals have known for a long time that there are certain methods that are very effective in helping to influence people. Linguistic and onomastic techniques serve the aims of any advertising. Beasley R. and Danesi M. [10, p. 113] state that “the use of figurative language is a basic verbal technique for generating verbal textuality”. Most of the words in book advertising texts should involve the audience in the reading. Scientists divide rhetoric devices into phonological, morphological, lexical, syntactical levels. Briefly, we shall be able to show how these devices are used on each level in book advertising texts.

At the phonological level, it was allocated alliteration, assonance, rhyme, and rhythm in books advertising texts. Alliteration and assonance play the role of the magnifier to the books advertising texts. According to Cuddon [15, p. 23], “alliteration is a figure of speech, in which consonants, especially at the beginning of words or stressed syllables, are repeated, for example:

(12) Courting Innocence by Kimberley Dean
Her big brother's best friend

(13) The Lighthouse by Jessie Newton

Sisterhood, safety, and secrets—*it all happens at the lighthouse on Five Island Cove*

(14) Area Zero by William Bowden

Area Zero is a zany, fast-paced thriller accelerating to a breakneck ending that will leave you breathless. Buy Area Zero today and watch Nathan's encounter with the good, the bad, and the downright dysfunctional.

The alliteration and the assonance enhance the keywords and help to strengthen the meaning of the second words. The assonance is considered as the “repetition of similar vowel sounds, usually close together, to achieve a particular effect of euphony” [15, 58] in the stressed

syllables. The example of the assonance is presented more rarely than alliteration, and it is used with alliteration for expressiveness and rhythmical effect, for example,

(15) Just Deserts by Jinx Schwartz

Hetta Coffey is a sassy Texan with a snazzy yacht and she's not afraid to use it!

The repetition of the same or similar sound combinations and rhythm is a powerful means of language influence that attract readers' attention to the advertising, and these extracts are easily remembered, for example,

(16) His Many Demands by Ali Parker

My Needs. My Demands. Your Pleasure. You're Welcome.

In the above-mentioned example, we can observe rhythmical sentences. Besides, there is both alliteration (the repetition of phoneme *m*) and assonance (the repetition of phonemes *y*, *e*). In the analyzed book advertising texts, cases of using rhymes were identified, but they are few.

At the morphological level, the expressiveness of advertising is achieved by repeating the same root morpheme, prefixes or/and suffixes in different words (i.e. by using an abbreviation, negative prefixes), by using occasional words (i.e. created for one occasion only). For example,

(17) Two Assassinations That Appear To Be Linked by J.C. Fields

*He suspects the assassinations are related and calls an old friend with the **FBI**. When **FBI** profiler Special Agent Sean Kruger arrives at the scene of the second murder, he agrees with Clark but is hesitant to get involved.*

The *FBI* stands for Federal Bureau of Investigation in the USA. Those who have known about this abbreviation do not need to decode it and are in a powerful position above those who do not know. Consequently, some abbreviations can have different associations for readers from different communities and countries, for example:

(18) The Time Traveler by Joe Corso

The Russian President Wants Lucky and the Professor's Secrets

*The Arabs want them too. Vladimir Putin is determined to secure the secret recipe that will forever eliminate the need for oil for any type of transportation, forever. Putin has assigned this task to his Head of Security, Oleg Karpov. It is up to Lucky to protect the brilliant, mad scientist and his "magnetic propulsion system", but can he outwit legions of Russian agents? From the **KGB** headquarters in Moscow to the ghost town of Rhyolite, Lucky, utilizes his time travel ability and races to eradicate assassins, yet increase his wealth at the same time.*

KGB, that is, Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti translated in English as the Committee for State Security, was the main security agency for the Soviet Union from 13 March 1954 until 3 December 1991. Every book advertising text seems to have linguistic units that help to create persuasive text and readers have to decode the message hidden in the book advertising texts. Prefixes repetitions are often used to highlight the key-words. For example,

(19) **Home Remedies** by Xuan Juliana Wang

*Wang's **unforgettable** characters – with their **unusual** careers, **unconventional** sex lives and fantastical technologies...*

The implicit information hidden in the words with the prefix *un-* in the above-mentioned example is to stress the connection between these three words.

At the lexical level, there is a lot of means of expressiveness. Among them, it may be counted epithet, hyperbole, zeugma, oxymoron, metaphor, metonymy, etc. We give some examples below. According to Cuddon [15, p. 282], the epithet is usually “an adjective or phrase expressing some quality or attribute which is characteristic of a person or thing”, for example,

(20) **Finger of an Angel** by Panayotis Cacoyannis ***Psychological, magical, mad**, Lily's journey on a long winding road and beyond.*

Epithets in the book advertising texts characterize an object or action and emphasize some quality or property, and sometimes give additional characteristics. It is worth mentioning that advertising creators know that there are certain effective words influence people. They have identified the use of emotional words (very often adjectives) that set the reader to certain emotions. These words are *now, for free, magical, unique, mysterious*, etc. By the way, anyone studying advertising texts will sooner or later find themselves considering the connection between advertising techniques and manipulation techniques. Ryumshina [7, p. 3] states that “the use of manipulation in advertising raises them to the level of manipulation of public consciousness”.

Hyperbole was often found in the books advertising texts. Hyperbole is “a figure of speech which contains an exaggeration for emphasis” [15, p. 406]. It helps to exaggerate one or another property of the object (thing) in the advertising, for example,

(21) **Kill 'Em All** by Ryan Green

*Kill 'Em All is a **chilling** and gripping account of one of **the most brutal** and **gruesome** true crime stories in American history. Ryan Green's riveting*

narrative draws the reader into the real-live horror experienced by the victims and has all the elements of a classic thriller.

Advertising texts are always informative but, besides, they can express emotions with the help of hyperbole in order to influence the readers, for example,

(22) **Deadly Lies** by Chris Patchell

*Hurt Jill Shannon once, shame on you. Hurt Jill Shannon twice, **she'll bury you six feet under***

Highlighting this or that event, the advertising creator seeks to most successfully convey an important thought for him with the help of expressive meanings like hyperbole which is included in the main content in the form of reinforcing shades, for example,

(23) **The Time Traveler and the Professor** by Joe Corso

*It is up to Lucky to protect the brilliant, mad scientist and his "magnetic propulsion system", but can he outwit **legions of Russian agents**? From the KGB headquarters in Moscow to the ghost town of Rhyolite, Lucky, utilizes his time travel ability and races to eradicate assassins, yet increase his wealth at the same time.*

The expressiveness of such rhetoric tool as zeugma acts as the ability of some constructions to strengthen the pragmatic and proper grammatical information, which are bookmarked in the utterance. According to The Dictionary of Literary Terms and Literary theory, "the zeugma is a figure of speech in which the same word (verb or preposition) is applied to two others in different senses" [15, p. 991]. For example,

(24) **A Matter of Trust** by Kat Faitour

*British financier Bennett Sterling steers his world with iron control and cold determination. Burned by a lover long ago, he guards **his heart and business** with wary resolve.*

The zeugma *he guards **his heart and business*** is used for the emotional richness of advertising. Since the main function of the advertising is the function of influence, and the purpose of expressive expressions is to increase the power of the influence, the presence of the rhetoric figures in books advertising texts seems to be obligatory.

Sometimes proverbs are used in the book advertising text, for example,

(25) **Area Zero** by William Bowden

*Nathan is a forensic accountant, and he is to audit said base until every pencil, and every paperclip has been entered into the ledger. There he will be safely **out of sight, and out of mind**. Welcome to Area Zero, Nathan.*

As noted before, the variety of linguistic means of expressiveness is exhaustible. But the function of influence in books advertising texts is often realized through syntactic expressive means. Among them, we especially highlight the order of words and syntactic parallelism, gradations, and antitheses. Antithesis, that is “fundamentally, contrasting ideas sharpened by the use of opposite or noticeably different meanings” [15, p. 46], is widespread in the books advertising texts, for example,

(26) **Vampire Moon** by Patrick Hogan

*Now in Vampire Moon, private investigator Samantha Moon finds herself hunting down a powerful crime lord and protecting **an innocent woman** from her **ruthless ex-husband**—all while two very different men vie for her heart.*

With the help of antithesis **an innocent woman** and **ruthless ex-husband** the advertising text presents the main heroes of the book and the reader can at once imagine the idea of the book. Metaphors and metonymy are often included in the book advertising texts. According to Cuddon [15, p. 507], metaphor is “a figure of speech in which one thing is described in terms of another” and metonymy is “a figure of speech in which the name of an attribute or a thing is substituted for the thing itself” [15, p. 510]. The next example which is topical in the present times has both metaphor and metonymy:

(27) **Panik** by Chris Selwyn James

Whatever you do, don't sleep... because it's when you wake up that the Panic comes.

*The epidemic starts in Oxford. Yet people are still dying in the night. In this world, Nick peddles powerful sleep-deprivation drugs, while Rosa is locked up in a government "safe house" because they think she is **the key** to finding a cure. Set in an isolated, pre-apocalyptic United Kingdom, PANIK tells a story about mass hysteria, profit-driven drug companies, and corrupt government. It explores how we are becoming less connected to each other, losing a core part of what it is to be human.*

The metonymy *Panic* is in the subhead of this advertising. *Panic* is an abstract concept and it has human features in the advertising text. The metaphor *the key* is used for one of the main characters *Rosa*. Sometimes the book advertising texts can include antithesis and metonymy at the same time as in the example below:

(28) **Incessant Dream** by G. J. Maresca

*Some dream of love, wishes, happiness, and even death! But who dreams of living? Meet Rebecca, once a **Valley Girl**, and now a **successful executive** who made millions.*

The metonymy a **Valley Girl**, which means 'the poor girl from the 'village' is contrasting with a **successful executive**, that means the 'rich woman'. There are some examples of a well-known metaphors like the Big Apple, describing New York:

(29) **Welcome to New York** by Luana Ferraz

*When Harry and Alana meet, they recognize each other's scars. They bond over the things they don't say. They find comfort in long silences. But as they learn how to deal with life's plot twists, they find out **the Big Apple** has its own plans for them.*

Their lives are about to get irreversibly intertwined. Do you want to know how?

First of all, welcome to New York!

As stated above repetitions of particular sounds, words, phrases, etc. play the important role in the book advertising text. Some researchers think that the repeated use of synonymous words makes even a prosaic text rhythmic. For example,

(30) **The Boy who Dreamt the World** by Jentro Punter

*Adam is living the **dream** – literally..... You would think that being in control of your **dreams** would be fun. But when Nightmares not only roam the **dream** world but also start chasing him even while he is awake .*

Numbers are more memorable and effects on readers' attention that's why they are very often used in books advertising texts, for example,

(31) **Balance of the 12** by Ania Bo *The universe was created by **12** energies which turned into the **12** races on earth. **Eleven** of these races live in secret among mankind, coexisting in precarious harmony and dependent on the Balance between them to keep the universe alive. If **one** race falls, the universe falls.*

It was noticed in the analyzed advertising texts that numbers are widely used in the echo-phrase of the advertising text, and they are an effective means of persuasion, for example,

(32) **Hawaiian Masquerade** by Rachelle J. Christensen

This novel is Book #1 in the Burke Billionaire Romance Series and includes a bonus sneak peek of Book #2! Books can be read in any order. Look for the newest novel, *The Refugee's Billionaire! Thank you for reading! **Books in the Burke Billionaire Romance Series***

The researchers think that repetitions are the powerful means of speech exposure. Cara-Murza who studied the problem of the impact of the media on people subconsciousness thinks that “repetitions are the main method of the redundancy of stereotypes in consciousness” [6, p. 289] and figures are one of the main objects of the manipulation” [6, p. 451].

At the syntactical level, book advertising can be characterized by the functioning of parallel structures, repetitions of large syntactic structures, intentional omissions of the subject or auxiliary verb, rhetorical questions, inversions, ellipsis, etc. According to Cuddon, parallelism “consists of phrases or sentences of similar construction and meaning placed side by side, balancing each other”. For example,

(33) **Broken by lies** by Rebecca Shea

*He changed everything. **The way I breathed. The way I loved.***

The last two sentences encode the information, which was given by the first sentence and indirectly affect the creation of the book image. Other examples with parallel constructions are the following:

(34) **Crossing in time** by D. L. Orton ***The past isn't over, it's an opening. The future isn't hidden, it's a trap.***

(35) **No Tomorrow** by Carian Cole ***The people we love are thieves. They steal our hearts. They steal our breath. They steal our sanity.***

The example of anaphora, which is “a rhetorical device involving the repetition of a word, or group of words in successive clauses” [15, p.35], for example:

(36) **The Three Kitties** by Michael Meyer

Love was then. Love is now.

Love is forever.

(37) **Bound** by Kirsten Weiss

Bound by magic, bound by love, bound by murder....

An epistrophe, that is “a figure of speech in which each sentence or clause ends with the same word” [15, p. 246] is in the next example:

(38) **Two Sides of Me** by Sarel Nora

A mysterious girl birthed him, but couldn't raise him.

Questions are often used to intrigue readers' attention and make them look for the answers to questions. For example,

(39) **Dragon's Treasure** by Isadora Montrose

What happens to an arrogant dragon lord when his greatest treasure steals his heart?

(40) **Silent Siren** by L. B. Carter

Sea level is rising. Who will float? Who will drown?

(41) **Alterations** by Jane Suen

Gigi, Ellen, Lilly... three women so desperate to change their lives that they turn to the mysterious Dr. Kite, who offers them an implant that can control their mind. Will Gigi find her true love? Can Ellen's miraculous, sudden weight loss bring her romance and self-respect? Can Lilly put her bitter divorce behind her? They're willing to risk it all to find the happiness they've always searched for.

Questions identify key issues that may be of interest to target auditory. Intentional omissions of the subject or auxiliary verb are used as signals that attract the reader and can hold his attention by stimulating thinking and possibly finding an answer to a question. Such constructions contain relevant enigmas that make it possible to identify the problem, and at the same time give the message to the auditory. For example,

(42) **Knightmare Arkanist** by Shami Stovall

Magic. Sailing. A murderer among heroes.

(43) **Sweet Adventure** by Tamie DearenKatie

Carson is afraid of everything. Spiders. Sharks.

As has been shown above, book advertisers bring many linguistic techniques to express and pass on the idea of the advertised book. In this section we dealt with the language means on phonological, morphological, lexical, and syntactical levels in advertising texts.

3. Onomastics techniques in the books advertising texts

This part of the paper deals with some points about proper names functioning in the advertising texts. According to List of Key Onomastic Terms, onomastics is the study of proper names in a scholarly way [24, p. 4]. Although the topic of the proper names functioning in the books has been exploited by many researchers, the proper names in online books advertising have not yet been considered. In the present paper, we attempt to show how book advertising texts are becoming catchy with the help of proper names. We suggest that people seem to remember information better with the well-known proper names. Furthermore, because of their cultural background, the readers regard the book advertising text as the fixed unit in which some proper names can be seen in the differing attitudes.

The linguistic phenomenon of proper names is defined as “linguistic expression that uniquely identifies a person, a group of persons, a place, an animal or an object” [24, p. 5]. Taking the historical perspective, we have to note that there are different onomastics schools with their own models of onymy, i.e. “the set of proper names within a particular region,

language, period of time [24, p. 4]. British scientist A. Gardiner [17, p. 38–56] has presented the set of proper names and among them, there were personal names, place names, ship names, animals and plants names, names of the months and imaginary names, names of titles, houses names and celestial names. Dutch scholar W. van Langendonck [22, p. 184] classifies proper names into four subclasses. The first, most important class includes prototypical proper names: 1) personal names; 2) the names of animals; 3) names of places; 4) other names. The second subclass consists of non-prototypical proper names such as names of works of art, books, journals, temporal names, etc. The third and fourth classes are marginal subclasses. The Finnish researchers classified proper names into four groups: 1) Personal Names; 2) Animal Names; 3) Nature Names; 4) Culture Names. The third group consists of topographic names, hydronyms, celestial names and the fourth group includes Settlement names, Cultivation names, Transport names, Names of Structures, Names of Artwork, Organisation Names, Product Names [8, p. 26]. And the list of proper names classifications does not stop here.

However, in this paper we will not touch upon the question about the peculiarities of different onomastics systems and suggest dividing the set of proper names in the online book advertising texts into the following groups: 1) personal names (anthroponyms); 2) names of places (toponyms); 3) other proper names. The latter group in our research is further subdivided into 1) chrematonyms, i.e. proper names of social events, institutions [24, p. 2]; 2) ideonyms, i.e. proper names of books and newspapers; 4) ethnonyms, i.e. proper names of an ethnic group, or a member of this group [24, p. 2]; 5) chrononyms, i.e. proper names of historically important period, epoch, holiday or certain date [3, p. 2], 6) ergonyms, i.e. proper names of the certain union of people, that is, organization, the party, etc. [3, p. 85]. It must be noted that all groups of proper names are presented in online books advertising with differing frequency but in the present paper, we will analyze only the above-mentioned groups.

Whenever the readers try to understand what the certain book is about, the proper names in book advertising make the book's content more understandable. The function of book advertising texts is the same as that of the other advertising: to make the customer buy the advertised thing. But in the case of book advertising texts, they have many proper names. Let's consider the examples:

(44) **1777 – Danbury on Fire!** by M. H. B. Hughes

1777 – **Danbury on Fire!** is an all-ages historical novel of **the American Revolution**. From dinner party to disaster, a boy threads his way through the British raid on a small-town **Connecticut** rebel commissary. Young **Joe Hamilton's** prominent family has shattered over the rebellion, but the redcoat invasion forces everyone to abandon core beliefs and face the consequences of their own acts. Whether you wonder about the lives of your ancestors or want to relive classics like **Johnny Tremaine**, this book surrounds fact with **Joe's** caustic commentary.

The main function of both the anthroponyms and the toponyms is informative. When reading the text we may pay attention to such proper names as anthroponyms **Joe Hamilton**, and **Johnny Tremaine**, toponyms **Danbury** and **Connecticut**, the chrononym **the American Revolution**. The toponyms are linked with the history of the USA. People who are interested in the history know that the 21st of April 1777 was the day when the British troops under the command of General William Tryon attacked the town of Danbury in Connecticut. Such reminders of the American Revolution in historical fiction help to find out more about the World history.

It must be mentioned that three groups of anthroponyms were found in the studied material: 1) first names, 2) surnames, 3) nicknames. First names and surnames are the most frequent groups of anthroponyms used in the book advertising text. They are used in all structural components of books advertising, for example, in the main text,

(45) New Orleans Mourning by Julie Smith

Winner of the 1991 Edgar Allan Poe Award for best novel and the FIRST mystery in the highly acclaimed Skip Langdon series, New Orleans Mourning falls deliciously between the psychological suspense of Laura Lippman and the delicate drama of Tennessee Williams. "Smith is a gifted writer." –Washington Post Book World Fans of Ace Atkins, Tana French, Sue Grafton, and Marcia Muller will love Skip Langdon's pluck and charm MURDER, MARDI GRAS--AND MORE SECRETS THAN BEADS.

People seem to pay attention to anthroponyms better than any other words in the advertising text because personal names belong to such a lexical section, which is closely connected with the life of man. Besides personal names are an integral element of the advertising language, and, in addition, they have a huge linguistic and pragmatic potential. It is worth mentioning, that anthroponyms can be used both in the main advertising text and in the echo-phrase in order to increase impact on the readers, for example,

(46) **Catching Sin** by J. Saman

Isabe

I was under the devil's thumb with no end in sight.

A play thing. A toy. A treasure easily forgotten.

*Until **Maddox Sinclair** stepped into my club and made me promises even my tattered heart couldn't refuse.*

Maddox

I met her in hell. In the last place you should ever meet anyone...a strip club.

*It was a typical Las Vegas night. Until **Isabel Bogart** stepped on that stage.*

She's like a statue in a museum. Priceless, irrevocably damaged and untouchable. A mobster's girl. They did and now... Now there's no going back until I save her.

*Grab your copy of **CATCHING SIN** today and get lost in **Maddox** and **Isabel's** irresistible world of sin.*

The function of both the anthroponyms and the toponyms is informative. Sometimes the advertising text include the nicknames of the famous historical persons in order to direct readers' attention to the idea and the plot of the advertised book, for example the proper name *Dracula* in the next example, draws the attention of those who are interested in horror stories.

(47) **The Tegen cave** by Inge-Lisa Goss

*Goss immerses the reader in a gripping tale in which spiders are trained to kill. To some, the story may seem far-fetched, and cult members eating the flesh of cadavers may seem abhorrent, but **Dracula** set that table long ago. *Tegen Cave* is sure to thrill anyone predisposed to the fantasy genre.*

The anthroponym *Dracula* was for centuries known as the nickname of Vlad III, one of the most important rulers in Wallachian history.

In the pioneering study devoted to functions of advertising names, Kryukova [21, p. 2] demonstrates that, firstly, the proper names of a group of people organized according to some business interest, such as a union, a society, an enterprise, or a sector, secondly, proper names of a trademark, and thirdly, proper names of printed media including magazines and newspapers, are considered as advertising names. These advertising names become "a means of direct or figurative characterization in contemporary journalistic or literary texts" [21, p. 10]. However, to our mind, books advertising texts have special set of proper names, and mostly all kinds of proper names both can be used as figurative means of language and have pragmatic effects. The best examples to illustrate this is the following example:

(48) **Hollow-Point Diplomacy** by R.H. Johnson

Russia and Iran have joined forces in an effort to seize control of Eastern Europe and the Middle East, and only one man is capable of making sure that doesn't happen. Travis Delta is the top gun at Snakeriver, a shadowy private company that handles assignments the U.S. government is prohibited from managing on its own. Years of battlefield experience have taught him that a skillfully placed hollow-point bullet often accomplishes what normal diplomatic channels cannot, and he has no problem squeezing the trigger when words fail.

R.H. Johnson's tenth novel, geopolitical fiction that reads like front-page news, takes you on a wild ride from D.C. to Tehran, Riyadh, Jerusalem, Tel Aviv, Moscow, Beijing, and Berlin as Delta declares war on evil.

You won't want to put this one down.

The use of toponyms *Russia, Iran Tehran, Riyadh, Jerusalem, Tel Aviv, Moscow, Beijing, and Berlin*, ergonyms **Travis Delta**, and the **U.S. government** direct the readers' attention to the main characters of the advertised book. It must be noted that the most encountered were anthroponyms and toponyms in the analyzed advertising texts. Toponyms in the above advertising text can be attributed to the keywords of the text, which could represent, to some extent, the idea of the book. Two groups of toponyms were the most frequently found in the studied material: 1) choronyms; 2) oikonoms. The term choronym is defined as "proper name of a larger geographical or administrative unit of land" [24, p. 2] and the term oikonym or settlement name is defined as "proper name of all kinds of human settlement (cities, towns, villages, hamlets, farms, ranches, houses, etc.)" [24, p. 5]. The choronyms *Russia, Iran Eastern Europe, Middle East* and oikonoms *Tehran, Riyadh, Jerusalem, Tel Aviv, Moscow, Beijing, and Berlin as Delta* were used in the above mentioned advertising text. The ideonym **Romeo and Juliet** functions as the code of the next advertised book.

(49) **Sewing Can Be Dangerous and Other Small Threads** by S.R. Mallery

*These eleven short stories range from drug traffickers using hand-woven wallets, to a U.S. slave sewing freedom codes into her quilts; from a cruise ship murder mystery with a quilt instructor and a NYPD police detective, to a couple hiding Christian passports into a comforter in Nazi Germany; from an old Salem Witchcraft wedding quilt curse to a young seamstress in the infamous Triangle Shirtwaist Factory fire; from a 1980's **Romeo and Juliet** romance between a Wall Street financial 'star' and an eclectic fiber artist, to a Haight-Ashbury love affair between a professor and a macramé artist gone horribly wrong, just to name a few.*

The ideonyms in the form of newspapers titles are often used in the readers' reviews and commentaries in order to create the impression of wide audience of the advertised book readers, for example,

(50) **Louisiana Bigshot** by Julie Smith

"Smith has perfect pitch. It's great to hear her again ... a multilayered mystery and a quirky, believable heroine." **Booklist**

"The quirky pleasure of watching the Baroness strut her stuff is worth the price of admission." **Houston Chronicle**. *"Louisiana Bigshot is a character-driven tale with plenty of action, suspense, and steamy southern atmosphere... It's an exhilarating romp that will have you cheering for Talba."* **The Mystery Review**. *"Wallis is fine fun to get to know... a consistently interesting and likable woman of depth and complexity."* **The Washington Post**. *"Smith's new series is a whole other kettle of crayfish: wilder and funnier."* **Chicago Tribune**.

To our mind, the specification of book advertising text is based on three main components. First, it reflects the attitude of modern society to the problem of reading. Secondly, books as a matter of advertising differ from the goods of consumer goods, because they are related to the non-material, which have always been very important for people. Thirdly, an important role is played by the destination factor, namely, the target audience. The book about the Second World War and the participation of Americans in it will be interested for those who like reading historical books like in the following example:

(51) **The Things our Fathers saw** by Matthew Rozell

"For all of us to be free, a few of us must be brave, and that is the history of America". Read how a generation of young Americans saved the world. Because dying for freedom isn't the worst that could happen. Being forgotten is. From the deserts of North Africa to the mountains of Italy, the men and women veterans of the Italian campaign open up about a war that was so brutal, news of it was downplayed at home. By the end of 2018, fewer than 400,000 of our WW II veterans will still be with us, out of the over 16 million who put on a uniform. But why is it that today, nobody seems to know these stories?

Maybe our veterans did not volunteer to tell us; maybe we were too busy with our own lives to ask.

Although all subclasses of proper names can be used in the advertising texts, some of them are used less frequently than others, for example, ethnonyms and chrononyms like in the above-mentioned book: **Americans** and **WW II**.

Chrematonyms are often used at the beginning and at the end of the advertising text and they usually include the names of awards, for example,

(52) **Solitude: Dimension** by Dean M. Cole (Author)

Winner 2018 Listeners Choice: Best Sci-Fi

Complete Trilogy Now Available

*The Martian meets Gravity when Earth's last man, Army Captain Vaughn Singleton, discovers that the last woman is stranded alone aboard the International Space Station. Commander Angela Brown could reverse the event that swept humanity from Earth's surface ... if only she could get there. If you like action-packed, page-turning novels, you'll love the electrifying action in this award-winning, apocalyptic thriller. **Can Humanity's Last Two Unite? Grab your copy and start reading today!***

(53) **The Fatness** by Mark A. Rayner

Keelan Cavanaugh is fat. That's why the government put him in prison. They placed him in a Calorie Reduction Centre (CRC), where trained staff work to help him and many others slim down. Can he succeed, and will the CRC-crossed lovers ever sit at love's banquet together?

*From award-winning author Mark A. Rayner, **The Fatness** is a contemporary satire of socialism, capitalism, and the so-called "obesity epidemic". This is **Catch-22** for a new generation, with a distinctly tender undertone, even as it mercilessly spoofs the establishment. **Winner of Two Literary Awards for Humor!***

IPBA Benjamin Franklin Award for Best Humor (silver), 2018.

Although we may assume that all subclasses can be used in the book advertising texts, some of them are used less frequently than others. It depends on the topic of the books and the target audience as well, for example, there were some theonyms, like *God*, in the analyzed advertising texts:

(54) **Becoming me** by Staci Stallings

*Is there something greater than we know? Can we, through the talents **God** has given us, tap into a well-spring our mortal senses do not see? If so, how do we encourage each other to find that deeper "something," or do we rationalize each other out of even searching for it?" **Becoming Me**" begins *The Imagination Series* by USA Today Best-Selling Christian author Staci Stallings.*

All in all, the aim of using proper names in the advertising texts is not only to inform readers about the main characters of the book but they could have a pragmatic potential as well. Proper names functioning in the book advertising help to implement the functions of informing and persuading.

Conclusions

Thus, in the 21-st century, it was created fundamentally new opportunities for book advertising except for printed forms. The Internet reality creates its own space of culture, changing people's stereotypes of thinking and behavior. This paper researched the linguistic and onomastics means of persuasion in the books advertising texts on the Internet. The paper focuses on the proper names functioning and shows 1) lexical features of the book advertising and 2) how various types of proper names help to create the whole tissue of advertising.

The expressivity of the text is determined by the use of various means of the language. It has been shown in this paper the different language techniques on the phono-graphical, morphological, lexical, syntactical levels. Proper names with a high suggestive value make an advertising message suggestive, increasing its efficiency, and also forming the image of the advertised book. Generally speaking, book advertising goes beyond the economic sphere and becomes a phenomenon of human culture. In our time books advertising performs both the functions of art and propaganda. As a result of the investigation, the peculiar advertising techniques in the online English book advertising texts were studied. Summarizing the above-mentioned, we can emphasize that for the first time the analysis of onyms in online book advertising texts in English was carried out. After analyzing the proper names of the advertising texts, it was concluded that the onymy in the studied material is formed mainly with the help of toponyms, anthroponyms, ergonyms, ideonyms, chrematonyms, ethnonyms and chrononyms. An analysis of the material showed that anthroponyms have the highest frequency of use compared with other categories and account for 43 %. It has been established that toponyms make 29%, the other subclasses of proper names make 28 %. It has been proven that proper names are an additional source of expressiveness; they contribute to the impact of advertising on the readers'. The practical value of the work lies in the fact that the analysis of onyms in books advertising texts opens up the prospects for further researches, which may be associated with the identification of differential features of onyms in advertising texts with various advertising objects, and it may be connected with the national identity of advertising texts in different languages.

References:

1. Айзенштейн К. А. Как рекламировать с успехом. Настольное руководство для деловых людей с образцами умелых и оправдавшихся. СПб.: Фортуна для всех, 1902. 110 с.

2. Булик Ю. В. Рекламний текст в параметрах аксіологічної прагмалінгвістики: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.02. Харків, 2009. 20 с.
3. Бучко Д. Г, Ткачова, Н. В. Словник української ономастичної термінології. Харків: Ранок-НТ, 2012. 256 с.
4. Грушевська Ю. А. Власні назви в російському рекламному тексті: лінгвістичний і функціональний аспекти: автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.02.02. Дніпропетровськ, 2005. 18 с.
5. Зирка В. В. Языковая парадигма манипулятивной игры в рекламе: автореф. дис.... док. філол. наук: 10.02.02. Днепропетровск, 2005. 414 с.
6. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. Москва: Эксмо, 2003. 832 с.
7. Рюшина, Л.И. Манипулятивные приёмы в рекламе. Ростов н/Д: Март, 2004. 240 с.
8. Ainiala, Terhi Saarelma, Minna, and Paula, Sjöblom. Names in Focus: An Introduction to Finnish Onomastics, L. Pearl (trans.). Helsinki: *Finnish Literature Society*, 2012. 290 p.
9. Arens F. William. Contemporary Advertising (7 ed.). Boston: The McGraw-Hill, 1999. 569 p.
10. Beasley Ron and Danesi Marcel. Persuasive Signs: The Semiotics of Advertising. Berlin. New York: Mouton de Gruyter, 2010. 193 p.
11. Blakeman Robyn. The Bare Bones of Advertising Print Design. Lanham. Boulder. New York. Toronto. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2004. 184 p.
12. Brewster Arthur Judson, and Palmer, Herbert Hall (2001). Introduction to Advertising. Honolulu Hawaii: University Press of the Pacific, 2001. 392 p.
13. Burton Philip Ward. Advertising copywriting. Lincolnwood, Illinois: NTC Business Books, 1999. 349 p.
14. Copley Paul . Marketing Communications Management: concepts and theories, cases and practices. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004. 457 p.
15. Cuddon J. A. Bowden (1998). Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books, 1998. 114 p.
16. Frith Katherine Toland (1997). Undressing the Ad: Reading Culture in Advertising. New York: Peter Lang, 1997. 250 p.
17. Gardiner Alan. The Theory of Proper Names: A Controversial Essay. London: Oxford University Press, 1957. 79 p.

18. Goddard Angela . The Language of Advertising: Written Texts. London and New York: Routledge, 2002. 134 p.
19. Janoschka Anja. Web Advertising: New Forms of Communication on the Internet. Amsterdam/ Philadelphia, 2004. 227 p.
20. Jefkins Frank. Advertising. Harlow: Pearson Education Limited, 2000. 374 p.
21. Kryukova Irina. Functions of Advertising Names in Different Types of Russian Texts. *Onomastics in Contemporary Public Space*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 2013. P. 2–10.
22. Langendonck Willy van. Theory and Typology of Proper Names. Berlin: Mouton de Gruyter, 2007. 378 p.
23. Lee Monle and Johnson Carla. Principles of Advertising: A Global Perspective. Binghampton: The Haworth Press, 2005. 454 p.
24. List of Key Onomastic Terms. Available from <https://icosweb.net/wp/wp-content/uploads/2019/05/ICOS-Terms-en.pdf> (Дата звернення 15.11.2021).
25. O'Shanghnessy Nicholas Jackson. Persuasion in Advertising. London: Routledge, 2004. 220 p.
26. Perreault William. D., McCarthy Jerome. E. Basic Marketing: a global managerial approach . New York: Irwin McGraw – Hill, 1996. 829 p.
27. Quinn Edward . A Dictionary of Literary and thematic Terms. New York: Facts on File, 2006. 474 p.
28. Rorty James. Our Master's Voice: Advertising. New York: The John Day Company, 1934. 424 p.
29. Shohamy Elana and Gorter, Durk . Linguistic Landscape: Expanding the Scenery. New York: Routledge, 2009. 352 p.
30. Sivulka Juliann. Soap, Sex, and Cigarettes: A Cultural History of American Advertising. Boston: Waseda University, 2011. 450 p.
31. Sumner Guy Lynn. How I Learned the Secrets of Success in Advertising. New York: Prentice-Hall, 1952. 450 p.
32. Tanaka Keiko. Advertising Language: a Pragmatic Approach to Advertisements in Britain and Japan. London: Routledge, 1994. 148 p.
33. Tungate Mark. Ad Land: A Global History of Advertising. London and Philadelphia: Kogan Page Publishers, 2007. 278 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-7>

Романова Н. В.,

*доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри німецької та романської філології
Херсонського державного університету,
м. Херсон*

ЛІНГВІСТИКА ЕМОЦІЙНОГО ДОСВІДУ ГЕРМАНСЬКОГО ФЕОДАЛЬНОГО ТОВАРИСТВА XIII СТОЛІТТЯ

Анотація. Дослідження розкриває особливості семантики емоційного досвіду германського феодального товариства XIII ст. Акцентовано на тому, що емоційний досвід германського феодального товариства XIII ст. є сукупністю знань німецького етносу про пережиті емоції германцями (ірландцями, норвежцями, датчанами) та іншими народами (індусами, португальцями). Встановлено структуру населення, систематизовано емоції, окреслено морально-етичні проблеми дружби й кохання, визначено поняття маніакальної любові, виявлено три вербальні рівні реалізації емоцій, що корелюють з мовною картиною світу шпільмана. Аналіз мовних емотивних одиниць здійснено за схемою: від словника до тексту. Доведено, що емоційний досвід лінгвоспільноти формувався під впливом язичницького й християнського вірування, германських і не германських культур, змінювався з віковим цензом людини.

Вступ

Поняття «емоційний досвід» не має загальноприйнятого визначення. Джерело «емоційності» вбачають у зовнішніх обставинах і внутрішньому стані людського організму [17, с. 213–214]. Зовнішні обставини впливають на людину загалом і її емоційну сферу зокрема, викликають у ній певні емоції, внутрішній стан пов'язаний з душевними змінами, що формуються після пережитих людиною ситуацій. Межа між зовнішніми обставинами і внутрішнім станом невидима, розмита, формальна, діалектична: без зовнішніх обставин немає внутрішнього стану, без внутрішнього стану немає зовнішніх обставин.

Емоційний досвід германського феодального товариства XIII століття інтерпретуємо як сукупність знань німецького етносу про пережиті емоції германцями (ірландцями, норвежцями, датчанами) та іншими народами (індусами, португальцями). Емоції визначаємо як реакцію на конкретні зовнішні обставини [15, с. 390]. або на конкретний внутрішній стан. У рамках цього робочого терміна будемо виокремлювати емоції середньовічної людини.

Середньовічна людина була віруючою. Її віра амбівалентна – язичницько-християнська. Свої вчинки, почуття й емоції звіряли зі Святим Письмом.

Дозволимо собі нагадати, що однією з перших емоцій Бога-Творця є **схвалення**. Бог оцінює й хвалить результат кожного дня Свого Творіння, підкреслює правильність Своїх Дій, акцентує увагу на Своїй Позитивній Поведінці.

Творець використовує похвалу впродовж шести днів з позиції Абсолютної оцінки [27, с. 26]. Структура останньої вельми складна й багатогранна. Вона включає в себе, по-перше, природу трьох стихій – темряву, землю, воду, по-друге, природу Творця – «*Дух Божий*», по-третє, комунікативну діяльність – «*І сказав Бог*», по-четверте, творчий процес – «*І Бог твердь учинив*», по-п'яте, номінативну діяльність – «*І назвав Бог твердь: «Небо»*», по-шосте, концептуальну програму – «*Нехай станеться твердь посеред води, і нехай відділяє вона між водою й водою*», по-сьоме, часове членування діяльності – «*І був вечір, і був ранок, – день перший*», по-восьме, духовну діяльність – «*І благословив їх Бог*», по-дев'яте, сенсорну діяльність – «*І побачив Бог усе, що вчинив*», по-десяте, ритуальну діяльність – «*І поблагословив Бог день сьомий, і його освятив*» [3, с. 9–10].

Таким чином, виникає позитивний добродесний цикл, у якому сакральні заслуги безперервно оцінюються й примножуються.

Визнаючи вклад Бога в процес створення планети Землі, її рослинного й тваринного світу, а також людини, віруючий/-а віднаходить у Творці **Ідеал**, гідний наслідування. Наслідують як Бога-Творця, так і Його єдинородного безгрішного Сина – Ісуса Христа. При цьому Отця й Сина прославляють і звеличують. Людина шукає для себе «ідеальне місце проживання» – Царство Небесне. Звідси й знецінення земного життя.

Цікаво, що перші люди, створенні Богом, зламавши Його заборону, переживають емоцію **задоволення**. Однак її активація відбувається тільки в жіночому організмі на основі когнітивних

процесів «*І побачила жінка, що дерево добре на їжу, і принадне для очей, і пожадане дерево, щоб набути знання*» [3, с. 11].

Чоловічий організм, на відміну від жіночого, не реагує на зовнішній подразник, не розпізнає й не виокремлює себе як окреме ціле з навколишнього середовища [11, с. 96]. Він залишається незмінним до тих пір, доки ситуація й обставини кардинально не змінюються.

Механізмом трансформації є **знання** «*[...] і пізнали, що нагі вони. І зшили вони фігові листя, і зробили опаски собі*» [3, с. 11].

Очевидно молодший або жіночий організм не оцінює ступінь небезпеки, ігнорує загрозу, не надає їй значення, тому не боїться наслідків. Старший або чоловічий організм переборює небезпеку спочатку тілесно, удаючись до втечі «*[...] І сховався Адам і його жінка від Господа Бога серед дерев раю*», потім словесно, описуючи свій емоційний стан «*А той відповів: «Почув я Твій голос у раю – і злякався, бо нагий я, – і сховався»*» [там само].

Тут репрезентовано дві емоції чоловіка – страх і сором і одну емоцію жінки – сором. За якістю переживання ці емоції ще не розрізняються. Їх уявляють як обов'язок, норму в собі.

На нашу думку, невербальне, вербальне або комплексне – невербально-вербальне вираження емоцій залежить насамперед від віку, статі, ситуації, знань людини про навколишній світ.

Германське феодалне товариство XIII ст. створює новий ідеал – **воїна-героя**. Виникає «вільне суперництво» або «конкуренція» ідеалів: сакральний – світський. Межею конкуренції є Сакральний Ідеал.

1. Історія лінгвістики емоцій. Емоції як міждисциплінарний феномен

1.1. Етапи розвитку історії лінгвістики емоцій

Під етапом розвитку історії лінгвістики емоцій розуміємо мовний поділ наукової спадщини на певні хронологічні періоди. Ці періоди відрізняються один від одного предметом вивчення, методологічною й лінгвістичною парадигмою.

Виокремлюють п'ять етапів розвитку історії лінгвістики емоцій:

- 1) нехтування (давні греки);
- 2) визнання вигуків самостійною частиною мови та їх вивчення (римляни);
- 3) гостра критика логічних підходів до вигуків і формування психологічного напрямку (друга половина XIX ст.);

4) диференціація вигуків, функціонування їх у мовленні, конотація як доповнення предметно-логічного значення слова (друга половина ХХ ст.);

5) розробка проблем мовної номінації, поєднання лінгвістики з психологією, мовна семантика різних рівнів і тексту, співвідношення емотивного й раціонально-логічного в семантичній структурі мовних знаків, виділення емотивно маркованих лексем (емоційні вигуки, частки) (початок ХХІ ст.) [8, с. 10–12].

Як бачимо, на **першому етапі** ставлення дослідників до лінгвістики емоцій негативне або неактуальне, тобто емоції лишаються на периферії, на **другому етапі** лінгвістика емоцій дістає вже позитивне забарвлення принаймні на рівні частин мови. Між другим і третім етапами помітно не лише суттєвий часовий розрив – понад 2 тис. років, але й прагнення інтеграції наукових знань про емоції в рамках лінгвістики й психології [12, с. 1064-1065]. Отже, **третій етап** тлумачимо як «новаторський», оскільки лінгвістику емоцій мислять як продукт соціально-психологічно-історичного розвитку людства й суспільства.

На **четвертому етапі** відбувається уточнення й розмежування логічного, наукового й лінгвістичного понять «емоція», на **п'ятому** або «прагматичному» **етапі** лінгвістику емоцій систематизують, комбінують, порівнюють, зіставляють і, зрештою, моделюють у річищі теорії і практики [2, с. 76-122].

Останнім часом (ХХІ ст.) лінгвістику емоцій досліджують **комплексно** як категорію високого рівня абстрагування, що належить суспільній, фізичній, психічній і культурній природі людини [20; 21]. При цьому використовують **когнітивний підхід**, що ґрунтується «на взаємодії мови й мислення» [23, с. 18]. В мові, як відомо, відображено національні особливості й специфіка картини світу, онтологічними характеристиками якої є: «1) наявність **імен концептів**; 2) **нерівномірна концептуалізація** різних фрагментів дійсності в залежності від їх важливості для життя відповідного етносу; 3) **специфічна комбінаторика** асоціативних ознак цих концептів; 4) **специфічна кваліфікація** певних предметних галузей; 5) **специфічна орієнтація** цих галузей на ту чи ту сферу спілкування» [13, с. 129-130]. Мислення формується і розвивається в процесі пізнавальної діяльності людини, охоплює досвід попередніх генерацій [17, с. 169].

1.2. Емоції у науковому форматі

Зауважимо, що між психологічним визначенням емоції і лінгвістичними даними про них існує певна розбіжність, яку пояснюють специфікою «мовних функцій»: людина не лише виражає свої емоції вербально й/чи невербально, але й може збудити, викликати їх в адресата в процесі комунікації [32, с. 7]. Інакше кажучи, людські емоції є суб'єктивним і водночас об'єктивним відображенням у мові, а також інструментом відображення навколишнього світу.

Важливо враховувати й культуру етносу, й час його фізичного існування, й місце проживання.

Культура дає людині певне почуття міри [39], коли вона зіштовхується із безладом як наслідком життєвої ситуації, допомагає поєднати людей емоційно, обмежуючи одні види емоцій – «невідповідні», «небажані» або підсилює інші – «відповідні», «бажані» [42]. Вона формує особистість і регулює її поведінку, слугує підґрунтям моральних принципів, є показником цивілізації.

Фізичний час змінює погляд людини на життя і його якість, орієнтує її на нові досягнення [29, с. 72]. Він пливе рівномірно, в один бік – з минулого в майбутнє. Його швидкість залежить від матерії, якій він належить.

Наприклад, планета Земля має один час, загальний для всіх її мешканців і об'єктів, у рослин, тварин, мінералів, людей другий або «особистий» (біологічний) час, який підпорядковується загальному планетарному земному часу й узгоджується з ним. У молодому й здоровому організмі час збігає повільно, оскільки такий організм містить більше життєвої енергії, ніж старий і хворий. Крім того, організм тратить життєву енергію на якусь виконувану роботу. Якщо робота захоплює й подобається, то людині здається, що час летить і, навпаки, якщо робота не захоплює й не подобається, то час для людини немов розтягується. Тут не можна ігнорувати й роль психіки, почуттів і емоцій, які прискорюють час цікавої роботи та уповільнюють, гальмують нецікаву, відповідно.

Стресові ситуації, «надлишкові» емоції різко скорочують життя земного організму, спокій або відсутність емоцій сприяють продовженню життя.

Місце проживання формує центр, межу, маршрут у просторі [9, с. 9]. Центр притягує й акумулює у собі «всі сили Всесвіту, темні й світлі, добрі й злі» [18, с. 104], вони оберігають людину до самої

межі, де починається «чужий» простір, його закони й сили, що впливають» [19, с. 64].

Рухаючись через «свій» або «чужий» простір, людина прокладає маршрути, вносить певний порядок у довкілля [30, с. 253].

Зрозуміло, що дослідження лінгвістики емоцій повинно бути комплексним, з урахуванням напрацювань у суміжних лінгвістичі галузях, як-от: антропология, етнографія, історія суспільства, культурологія, соціологія, психологія, психолінгвістика, когнітивна лінгвістика тощо.

2. Психологічний портрет германської еліти

2.1. Воїн-герой. Можновладці

Уявлення середньовічної людина про навколишній світ невід'ємне від категорій «справедливості, віри, честі, вірності» [9, с. 10], «подвигу» [25, с. 6]. Це означає, що авторитетом у германському феодальному товаристві XIII ст. користувався *воїн-герой*. Він був ідеалом, еталоном, зразком, що вірно служив королю і його родині.

Воїн-герой брав активну участь у війнах, битвах, турнірах, поєдинках.

Походження та виховання воїна-героя, як правило, шляхетне, інтелект відносно високий, матеріальний статус варіативний: від багатого до бідного.

До прикладу, в Ірландії воїн-герой асоціювався з королем і його старшими родичами. **Король** очолював королівство, раціонально (без емоцій) ним керував, судив і карав винуватців, проводив певну внутрішню й зовнішню політику, вів переговори, оголошував війну, ходив у походи, на смерть стояв у бою, захищав бідних і знедолених, власну сім'ю, своє королівство, виконував подружній обов'язок, підтримував кривні зв'язки та дружні стосунки.

Принципово важливим для короля було дотримання традицій, звичаїв, обрядів. Він активний учасник усіх турнірів і свят королівства, любить музику й пісні шпільманів, цікавиться естетичними «новинками», хоч останні можуть кардинально змінити долю його сім'ї й країни загалом.

Готовий ризикувати собою та іншими.

Дошкульним місцем короля вважаємо контроль емоцій.

Наприклад, втративши малолітнього сина, ірландський король Зігебант (букв. «переможна стрічка») плаче, ридає, поринає в

глибоку скорботу, зберігаючи при цьому позитивне ставлення не лише до навколишнього світу, а й до скоєного лютим, жорстоким грифом зла, а також до докорів королеви Ути. Його горю співчуває тільки чоловіча частина двору, жінки ж оцінюють крадіжку дитини як духовну норму, закріплену християнством [33, с. 14–16]. Тут простежуємо протистояння інтенсивності емоції горя ціннісним орієнтирам, що наповнюють психологічний феномен новим смисловим змістом. В результаті емоція горя поступово сполучується з фізичною смертю людини.

Семантичний розвиток емоції горя можна зобразити схематично двома моделями:

1) плач → голосіння → скорбота (батько/король);

2) байдужість → безтурботність → докір (матір/королева).

Кільця цих ланцюжків репрезентують архаїчний тип художньої свідомості [34, с. 71–72], еквівалентні «мові тіла» (батько/король) та основним функціям мови (матір/королева). «Мову тіла» можна звести до інтенсивності голосу й негативного емоційного стану, імпліцитно до міміки й пози. Основні функції мови – комунікативна й емотивна – співвідносимо зі спілкуванням королеви з королем, у якому реалізовано їх почуття й емоції.

Механізмом виходу з емоції горя є воля Бога

"læg' lüt tót,

ez müese sich verenden, als got von himele gebôt." [33, с. 15].

Емоційна поведінка **королеви** синхронізована з етикетом і християнською релігією. Етикет передбачає наявність розуму, чесноти, доброти та вроди, християнська релігія вимагає, в свою чергу, упокорення й слухняності.

Судячи з усього, етикет і християнська релігія були для шляхетної пані своєрідним регулятором соціальної та культурної норми, допомагали зміцнювати соціальний порядок та гармонію.

Важливою складовою механізму формування емоцій королеви є її **функції**. З одного боку, королева поєднує в собі політика й заступницю, а з другого – репрезентує господарника й мистецтвознавця. Функції політика й господарника охоплюють не стільки самостійність королеви, скільки контролювання й корегування дій короля. В цьому контексті королева виступає гарантом політичного й/або економічного успіху в королівстві.

Заступництво королеви тому чи тому підданому тісно пов'язане зі щедрістю, милістю, ласкою, усмішкою. Очевидно, що королева обізнана з математикою та психологією на практиці.

Звернімо увагу на королеву як мистецтвознавця. Перед нами ерудована людина, поліглот, знавець музики, співу й живопису. Королева стежить за модними тенденціями в чоловічому й жіночому одязі, дотримується їх, добирає й замовляє витончені й розкішні ювелірні жіночі вироби, розробляє дизайн військових суден, холодної зброї тощо.

У королеви є й інші функції зокрема дружини, матері, подруги, коханої, «дами серця», парафіянки. Епітети до наведених функцій «любляча й вірна», «турботлива», «справжня», «потенційна», «порядна», «богобоязлива» мають позитивну семантику та ілюструють імпліцитно поведінку королеви.

Кожна з аналізованих функцій неподільна. Їх потрібно розглядати в симбіозі. Ця проблема може бути й повинна стати перспективою дослідження.

Королівські родини класифікуємо на два основні типи: репродуктивні й нерепродуктивні. Репродуктивні королівські родини мають дітей (1-2), нерепродуктивні не мають, вони бездітні. Причину бездітності пояснюємо через міфопоетичний, біологічний і фізіологічний чинники.

Міфопоетичний чинник передбачає викрадення малолітніх дітей злими хижакими – грифами-велетнями, що мешкають у невідомій місцевості. «Злочинці» з'являються завжди неочікувано. Їх природа десакралізована – належать до темних неземних сил.

Біологічний чинник апелює до природної або неприродної (насильницької) смерті дітей.

Фізіологічний чинник залежить від процесу статевого дозрівання шлюбної пари: дівчина 12-14 років, юнак 14-18, відповідно. Активаторами статевого дозрівання вважають: генетику, вагу, стрес, дисбаланс між жіночими й чоловічими гормонами, харчування, хвороби [24].

Кількість дітей в репродуктивних королівських родинах дає змогу класифікувати нащадків на парних і непарних, гомо- й гетеростатевих, старших і молодших.

Парні діти асоціюються з числом «два», непарні – з числом «один».

Репрезентантами гомостатевих дітей є хлопчики або дівчатка, гетерогенних – хлопчики й дівчатка.

Впадає у вічі «старшинство» хлопчиків та «меншинство» дівчаток. При цьому старший брат завжди прислухається до молодшої сестри та питає у неї поради. Маємо релікти матриархату.

Неможна не згадати й той факт, що психологічний стан еліти впливає на її соціалізацію та загальну культуру поведінки.

Наприклад, юні принцеси соромляться розповідати графові сальмейському про свої страждання на дикому острові. Вони ніякують перед незнайомцем, дорослим озброєним чоловіком у супроводі воїнів-моряків. У цьому випадку йдеться про своєрідне почуття ураження «Я», утягнутого в взаємодію з «новим», «чужим», небезпечним для них навколишнім світом. Це почуття примушує дівчат обмежувати себе вербально від контакту, котрий тривожить їх. Дівчата бояться і водночас соромляться одягати одяг паломників на борту, хоч від їхніх суконь, сплетених самостійно з трави, залишилися тільки фрагменти. Принцеси стуляються, притягають коліна до грудей, стараються стати як можна менш помітними [33, с. 26–29].

Перед нами приклади переживання емоцій збентеження, засоромлення, сором'язливості й боязні, збудовані на спогадах, життєвому досвіді й чуттєвості дівчат до «невідомого», «чужого», «чоловічого». Ці емоції оголюють норму соціальної поведінки жінки-іноземки в екстремальній ситуації.

Емоційна поведінка **королівської рідні** залежить від безпеки проживання та наказів короля: Якщо рідні погрожують злі сусіди або недруги, васали воюють з ними до перемоги, демонструючи свою силу, хоробрість, свій темперамент. Коли королю/королеві потрібна якась допомога чи моральна підтримка, рідня вважає за честь виконати будь-який наказ свого володаря чи його дружини.

Пригадаймо сватання датського короля Гетеля [там само, с. 45–56].

Гетель був сиротою, що, зрозуміло, затьмарувало його життя. Друзі порадили юному королю закохатися. Тобто кохання інтерпретують як соціальное «Я» людини, невід'ємну частину її природи, гарантію щасливого майбутнього.

Наречена повинна бути не просто знатною, вродливою й милою, а суперзнатною й супервродливою. Цим високим вимогам відповідала тільки Гільда – дочка гордого ірландського короля. Зразком і еталоном вроди була матір. Щоправда, опис її зовнішності відсутній.

Добути красуню міг лише старий відважний Вате, що виховав Гетеля. Девіз героя – «милість за ласку, зло за зло» – породжує тенденцію до дії: вербальної і фізичної. Дія, як відомо, не є

компонентом емоції. Вона становить спільну функцію емоційного переживання й когнітивної оцінки ситуації [37, с. 488–492].

Гнів підштовхує Вате на вербальну агресію й водночас дозволяє його співрозмовникові вільно виразити свій емоційний стан

"ich wil dar gerne varn.

ob mich's künic erlieze, sô wolde ich niht bewarn,

i'ne wolde haben arebeit da ich schoenen frouwe sæhe,

daz mir und mînem künne etlîchiu frêudé von in geschæhe." [33, с. 53].

Із наведеного прикладу видно, що співрозмовник переживає почуття радості, його самооцінка підвищується, упевненість зміцнюється. Крім того, співрозмовник продемонстрував Вате свою гнучкість, рішучість, уміння усвідомлювати межі власних можливостей, диференціювати цінності на «свої» й «чужі».

Когнітивна оцінка ситуації призводить Вате до зниження продуктивності мислення: Він відступає перед «інноваційною пропозицією» другого співрозмовника – висватати дочку Гагена без бою, спокусивши її дешевизною шовкових тканин, самоцвітів, золотих прикрас. Така тактика, безперечно, свідчить про знання жіночої психології та логіки.

Вате обурюється, наполягає на тому, що він лицар, а не купець

"ich kann niht koufes phlegen:

mîn habe ist vil selden müezic her gelegen.

ich teilde s'ie mit helden, daz ist noch mîn gedinge." [33, с. 54].

Слушно припустити, що думки й дії радісної людини якісно відрізняються від думок і дій імпульсивної розгніваної людини.

Той факт, що король від імені християнського бога благословляє сватів, підтверджує семантичний зв'язок між емоцією і релігією. Тут благословення аналогічне емоції страху, причиною якого є, з одного боку, невпевненість Гетеля в майбутній справі, з другого – потенційна загроза життю сотням людей. Боязнь неталану й психологічних утрат можуть перевернути душевний стан кожної людини в тому числі й короля, викликати ті чи ті психічні захворювання [11, с. 305].

Експериментально доведено, що соціальний статус визначає парадигму вираження емоцій. Зокрема люди з високим статусом переживають гнів «у відповідь на несхвальні результати, в той час як люди з низьким статусом більш схильні до переживань суму й провини; у випадку ж схвальних результатів люди з високим

статусом більш схильні до переживань гордості, в той час як люди з низьким статусом більш схильні до переживань вдячності» [5, с. 124].

Екстраполюючи цю ідею на германську феодальну еліту XIII ст., констатуємо, що висунута гіпотеза підтверджується частково.

Наприклад, ірландський король Зігебант, як уже було показано на початку цього параграфу, переживає сум і горе через втрату малолітнього сина Гагена, а його норвезька дружина, королева Ута, залишається байдужою. Звідси виходить, що емоційна поведінка королівського подружжя залежить не від статусу, а від етносу, географії, виховання й культури вираження емоцій. Однак Гаген, будучи «депортованим» грифом на безлюдний острів, переживає інші почуття й емоції. Йдеться про страх, голод, симпатію, вдячність, гнів, лють і дружбу.

Позитивні переживання дитини – симпатія, вдячність, дружба – пов'язані з принцесами, яких викрав свого часу гриф і зберіг Господь; негативні – страх, голод, гнів и лють – дотичні до афекту, стресу, невідомості (страх), браку певних речовин у тканинах зростаючого організму, втрати життєвої й психічної енергії (голод), грифа і його сімейства, графа сальмейського і його воїнів-моряків (гнів, лють).

Кількісна асиметричність позитивних (3 позиції) і негативних (4 позиції) емоцій вказує на рівень адаптації королевича в соціальній (жіночій) групі; паралель між хижаком і статусною людиною свідчить про природні інстинкти земних істот.

Королевич виявляє надмірну агресивність під час критичної ситуації, ніж його подруги або граф сальмейський. Тому з певним застереженням можна стверджувати, що емоції, емоційний досвід пропорційні віковим і гендерним особливостям, соціальному статусу й етнічності.

Співвідношення соціального статусу й емоцій представлено в таблиці 1.

Як видно з даних таблиці 1, переживання королів і королев пов'язані з п'ятьма групами емоцій: 1) невизначеними (ірландський король Гера, (н)орманський король Гартмуот і зеландська анонімна королева, сестра Гервіга), 2) позитивними (ірландська королева Ута, індійська королева Гільда, ірландська королева Гільда, (н)ормандська королева Ортруна, ірландська королева Кудруна, зеландський король Гервіг), 3) негативними (ірландський король Зігебант, (н)ормандський король Людвіг, ірландський король Ортвін), 4) нейтральними й позитивними (норвезька

королева Ута), 5) негативними й позитивними (ірландський король Гаген, (н)ормандська королева Герлінда).

Таблиця 1

Динаміка емоцій та соціального статусу

Країна	Соціальний статус	Власне ім'я	Емоції
Ірландія	король	Гера	не проявлені
Ірландія	королева	Ута	любов до сина
Ірландія	король	Зігебант	сум, горе
Норвегія	королева	Ута	байдужість, любов до сина
Ірландія	король	Гаген	гнів, лють, любов до дочки
Індія	королева	Гільда	любов до чоловіка
Ірландія	королева	Гільда	любов до батька/чоловіка
Данія	король	Гетель	пристрасть, агресія
(Н)ормандія	король	Людвіг	агресія
(Н)ормандія	королева	Герлінда	злість, гнів, любов до сина
Ірландія	король	Ортвін	сумнів, невпевненість у собі
(Н)ормандія	королева	Ортруна	покора
Ірландія	королева	Кудруна	вірність чоловікові, миролюбність
Зеландія	король	Гервіг	сміливість
(Н)ормандія	король	Гартмуот	не проявлені
Зеландія	королева	Анонім, сестра Гервіга	не проявлені

Домінують позитивні емоції, а саме: любов, покора, вірність, миролюбність, сміливість. Любов відрізняється від ілюстрованих позитивних емоцій не тільки переживанням, але й ставленням. Можна виділити такі різновиди любові, як-от: материнська, романтична, дочірня (до батька), загальна (до всіх людей і світу). В цьому контексті любов є складним і неоднозначним психічним та психологічним явищем.

2.2. Германські лицарі

Прототипом германських лицарів були воїни-герої. Титул лицаря в XIII ст. міг носити кожний германський повнолітній юнак, якому виповнилось 21 рік.

Посвята в лицарі здійснювалась найчастіше в релігійні свята: на Різдво, Паску, Вознесіння, П'ятидесятницю [1]. Отже, лицарству характерні сакральність, надприродність, таємничість [22].

Претендентові вручали зброю, підв'язували золоті остроги, одягали кольчугу й каску.

Доречно зауважити, що перед одяганням кольчуги й каски юнак приймав ванну. Цей ритуал глибоко символічний. З одного боку, він сприяє очищенню від гріхів, з другого – змиває сліди минулого (старого) життя й водночас породжує теперішнє (нове) буття [31, с. 43–44, 253–254].

«Новобранець» зстрибував на коня, не торкаючись стремена, галопував, улучаючи списом в манекени на стовбах. «Лицарський удар» зафіксує з часом у Кодексі лицаря.

Головні риси лицаря – честь, вірність, відвага, вміння їздити верхи на коні, майстерне володіння холодною зброєю (мечем, списом) і щитом, сміливість, щедрість у подаяннях, великодушність, захист слабих і сиріт, а також догматів християнської церкви – орієнтовані на ідеал. Сюди додаємо й любов до музики, поезії, дами «серця», а також самовдосконалення й самовиховання.

Можна виокремити умовно декілька категорій германських лицарів: вельможні – прості; родичі короля – друзі короля; які відзначилися в боях – які брали участь у боях; боязкі – безстрашні; найкращі; воїни – купці – співаки; яких еліта упізнавала – яких не упізнавала; здорові – поранені – каліки; лікарі; пристрасні гравці – спостерігачі; літні – молоді; привабливі – непривабливі; темношкірі – світлошкірі; красномовні – мовчазні; закохані – які шукають свій ідеал; кохані – знехтувані; вигнані – панівні; багаті – бідні; «свої» – «чужі»; живі – конаючі – мертві; поховані – кинуті на поталу тваринам (воронам, крукам, вовкам); християни – язичники; хрещені – нехрещені; христоролюбиві – злісні.

Кожна з указаних категорій лицарів, крім мертвих, похованих, кинутих на поталу тваринам, перебуває в певному емоційному стані, що корелює із ситуацією й обставинами.

Наприклад, вельможні лицарі, будучи дуже сердитими, навіювали страх ворогам, радість і тугу дівам; прості, отримавши платню за

службу, були задоволені життям; родичі короля, побачивши спалені й розграбовані ворогом землі, проливали сльози; друзі короля, передчуваючи поживу на полі бою, раділи й веселилися, наближаючись до брами фортеці противника, хвилювалися й тривожилися; лицарі, які відзначилися у боях, сподівалися на прихильність коханої, гідне частування, щастя й чудо, укладання миру; лицарі, які брали участь у боях, старались таємно збільшити свій капітал, зрозуміти чужий біль, надати допомогу нужденним, урятувати їх від усіляких негараздів і мук тощо.

Слід зазначити, що зображені ситуації відрізняються одна від одної. Є ситуації небезпечні для життя й здоров'я людини та ситуації, що сприяють зміні статусу людини.

Критеріями розмежування ситуацій є а) оцінка [35, с. 209], б) емоційне переживання й емоційний стан лицарів (афект), в) активатори емоцій, д) реактивність емоцій, е) фізичні дії, ж) конфліктність комунікативного характеру – між мовцем і слухачем [38, с. 190].

Особливо впадають у вічі жорстока помста й гіпертрофована злість лицарів, які навіюють ворогам смуток, трепет, страх. Зі страху ворог божеволів, кидався навітки, замислювався про причини битви – кохання до Кудруни. Отже, кохання є мірою інтенсивності прояву емоцій лицаря. Більш докладно проблему кохання викладемо в параграфі 3.

Загалом, лицарі асоціюються з кількома семантичними підгрупами людей: 1) «універсальні» (воїни – купці – співаки), 2) «ушкодженні» (здорові – поранені – каліки), 3) «унікальні» (найкращі; лікарі), 4) «духовні» (християни – язичники; хрещені – нехрещені; христілюбиві – злісні), 5) «втрачені» (поховані – кинуті на поталу тваринам (воронам, крукам, вовкам)), 6) «звичайні» (вельможні – прості; родичі короля – друзі короля; які відзначилися в боях – які брали участь у боях; боязкі – безстрашні; яких еліта упізнавала – яких не упізнавала; пристрасні гравці – спостерігачі; літні – молоді; привабливі – непривабливі; красномовні – мовчазні; закохані – які шукають свій ідеал; кохані – знехтувані; вигнані – панівні; багаті – бідні; «свої» – «чужі»); 7) «інші» (живі – конаючі – мертві; темношкірі – світлошкірі).

«Універсальні» лицарі мають знання і досвід, яких немає у інших «колег» у тому числі військова справа, економіка, правознавство та мистецтво. «Ушкоджені» лицарі втілюють не стільки знання у

військовій галузі, скільки наслідки цих знань. «Унікальні» лицарі не мають собі рівних у суспільстві, їх знання і вміння тотожні Ідеалу. «Духовні» лицарі були освіченими в питаннях релігії, давали обітницю довічного служіння церкві, здійснювали христові походи, шукали християнські святині, боролися з язичниками. «Втрачені» лицарі фізично не існують. «Звичайні» лицарі нічим особливим не виділяються, їх знання і вміння очікувані вищим товариством. «Інші» лицарі є своєрідним тлом для зарахування до певної семантичної групи людей.

Вихідним пунктом вияву емоцій запропонованих вище груп лицарів вважаємо їх фонові знання.

3. Об'єктивація емоційного досвіду

3.1. Дружба. Любов

Лінгвістичні дослідження емоцій показують, що дружба й любов є моральними категоріями, основою гуманітарних (ідеальних) відносин [10].

Любов у німецькомовних поетичних творах очолює список емоцій, відображає симпатію й сильну прихильність до партнера, змінює його в кращу сторону [26, с. 168–173].

Доведено, що любові передує дружба, що її семантичне наповнення соціалізоване, окультурене, національно забарвлене на історичному тлі [28, с. 92].

В поемі «Кудруна» семантика дружби розмаїта: від мирного співіснування сусідніх королівств

Dô der künic mit kusse versuonde sînen zorn,

dô muoste man in gelden swaz sie heten verlorn.

daz was ir frume vil grôziu und was ouch Hagenen êre.

sît wûrden sie vînde mit den Islande nimmer mêre [33, с. 35] до

прихильності до «чужинця», знайомого одному з рідних *siu was gespil froun Hilden: sît wart ir ein rîchez lant ze lône*, від союзу лицарів

"ensamet solden wesen

gerne guote friunde; sô möhten sie genesen

vor ir starken vînden immer deste baz." до миролюбності й духовної

близькості *er vieng in bî der hende und tet vil gûetlîchen daz*, від звичаїв ірландського двору

Nâch site in Irlande vil dicke man began

maniger hande freude: dô von Wate gewan

dan künic z'einem friunde до стану водної стихії diu wazzer müeden helde, ze stade siu dô giengen. // an den friunt seldom froun Hilden sie dô herberge viengen, від етикету sie sach vil fremeder diete; dâ von was ir nâch ir friunden ande до неформального спілкування Daz edel ingesinde wart gegrüezet über al. // bî dem Hagenen kinde sâzen sie zetal, від лагідного звертання "Wate, lieber freunt, nere den vater mîn // (swie du mir gebiurest, sô will ich immer sîn) до розставання Hetelen hôchgemüete versagete im sîn kint. // friuntlicher dienste schieden sie sich sint, від любові nu sult ir sehen ditze, daz mir mîn friedel sande до ступеня близькості й підпорядкування всіх лицарів своєму сюзерену nâch iwern besten friunden, das sie her ze hove kommen alle.

Виникнення аналізованого феномену детерміновано рівністю походження, статусу, виховання, віросповідання.

Друзів обдаровують і нагороджують цінними подарунками. В деяких випадках, наприклад, порятунок королевича, нагородою слугує не тільки відшкодування збитків, але й їжа, одяг, двотижнєве проживання в замку, а також золото. Це означає, що дружба має складну ієрархічну структуру, епізодично мотивується і диференціюється. Остання обставина психологічно дуже важлива. Якщо нові друзі переконуються без усякого натиску з боку в безмежній щедрості короля, то вони, напевно, зрозуміють користь такої дружби й будуть її обов'язково підтримувати.

Щодо теорії любові, то психоаналітики передбачають її появу через самотність і ізоляцію людей. Виділяють декілька типів любові: братську (до всіх людей), материнську (до своїх дітей), еротичну (до партнера), до себе, до Бога [36, с. 77–98]. На жаль, ця класифікація не може бути обґрунтована науковими даними.

Емпіричне вивчення любові, що ґрунтується на фактовому аналізі, структурує це почуття на емоційну підтримку коханого/-ї та толерантність до його/ї вад і вимог [41]. Г. Бреслав твердить, що «возлюбленные могут существенно влиять на изменение личности партнёра» [4, с. 88]. На думку дослідника, це залежить від якості акту взаємодії: «приємні акти» зумовлюють появу й підсилення позитивного почуття, «неприємні», навпаки, гальмують його [там само, с. 89].

Уявлення про любов комплексне, включає різноманітні компоненти в тому числі **соціальні** й **психологічні** nâch sînes vater tôde volgte im beide freude und michel wünne, **психологічні** й **моральні** jâ wuohs er dâ mit sorgen in sînen jungen tagen, **біологічні**

й **психологічні** *si ervánt diu wâren bilde. do enphiengen sie den jungen helt vil schône.* // *Mit wéinénden ougen sie kuste in an den munt,*
культурні, психологічні й психічні *Der künic trat dar nâher. sîn freude diu was grôz.* // *von sînes herzen liebe ûz sînen ougen vlôz,*
психологічні й культурні

Diu ellenden fremeden froun Uoten wurden kunt.
sie gap in maniger hande grã únde bunt,
phelle ob liechten vederen, daz wol gezam ir lîbe.
sich ringel' ir gemüete von des künic Sigedandes wîbe,

психологічні й раціональні

Hagene sîne frouwen niht unberuochet liez.
baden ze allen zîten er s' vlîziclichen hiez.
den minneclîchen meiden den diende er vil lîse.
man gab in rîchiu kleider; er was in sînen jungen jâren wîse,

соціальні, політичні й психологічні

"nu râtet ir mir daz,
daz ich ein künic heize. ez zimt mir deste baz.
ob ich von herzen minne diu bî mir trage krône.
ich erwinde nimmer unz ich ir ir arebeit gelône."

фізичні й духовні

Sun der Sigebandes den bûhurt selbe reit.
daz sach sîn triutinne; jâ was ez ir niht leit.
ob siu im iht gedienet het in fremeden landen,
des lônde er ir gerne; er was ein mærer helt ze sînen handen,

когнітивні й духовні

Inner zwelf jâren diu hêrlîche meit
wart unmâzen schœne. verre ez wart geseit.
edele fürsten rîche die begunden sinnen,
wie sie wolden werden nâch des wilden Hagenen tohter minnen,

психічні й філософські

Noch beléip ez ungeworben von quoten recken niht.
hât ir einer übermuot, alsô man des gibt,
dâ bî man vindet einen, der dunket sich sam hére.
von ir hôhen minne huop sich sîner sorgen deste mêre,

естетичні й біологічні

Sîn liet erklang im schône, ie hôher und ie baz.
Hagene ez selbe hôrte; bî sînem wîbe er saz,

духовні й психологічні

"so enbiutet er dir daz,

daz dich sîn herze minnet ân' aller slahte haz.

nu lâz in geniezen, frouwe, dîner gûete.

er hât durch dich eine genómen von állen frouwen sîn gemüete."

теологічні й психологічні

"got müeze im lônem, daz er mir wæge sí.

kome er mir ze mâze, ich wolde im ligen bí тощо.

Трапляється **маніакальна любов**, яку переживає (н)орманський королевич Гартмуот (букв. «твердий духом») до красуні Кудруни (букв. «божественна таємниця»). Він готовий іти в небезпечний похід, домагатись любові зброєю. В контексті етимології імен «твердий дух» тягнеться до «божественної таємниці», мріє її не лише підкорити й завоювати, але й злитися з нею тілесно. Найімовірніше намагаються поєднати ідеальне й матеріальне, духовне й земне.

Зауважимо, що маніакальна любов збігається з ідеальним образом або еталоном жіночої вроди. Цей образ формується на основі естетичної інформації про зовнішність королівни, що дистанційно впливає на чуттєвого й вразливого королевича.

Врода коханої не підвладна фізичному часу, не залежить від його руху та якості, тобто вона вічна, стала, безкінечна. Вічна краса «зустрічається в природі та у витворах мистецтва» [14, с. 13]. Звідси впливає, що вродлива шляхетна жінка має особливу цінність у процесі біологічного добору, для формування соціальних стандартів і норм та загальнокультурного розвитку.

У річищі етимології краса постає як специфічний механізм зміни й трансформації навколишнього світу [7, с. 27–28; 40, с. 762].

Метафоричними посередниками між жіночою красою (тілом) і чоловічою «маніакальністю» (пристрасть) є кров воїнів, що загинули в нерівному бою, мародерство, руїни замку, спалене місто, безліч прегарних полонянок (60 шляхетних дівчат).

В описі динаміки міжособистісних стосунків «маніяка» й бранки виділяємо умовно чотири етапи: 1) шанобливо-ввічливий; 2) грубо-суворий; 3) агресивно-жорстокий та 4) гуманний.

На **першому етапі** – шанобливо-ввічливому – королевич рятує Кудруну від смерті, захищає від свого немилосердного батька, радить своїй літній матері зустріти «гостю» радісно, лагідно, ніжно, обіцяє королівні корону, наказує всім у замку служити їй вірно.

На **другому етапі** – грубо-суворому – розгніваний Кудруною королевич віддає дівчину на «перевиховання» своїй злій, жорстокій,

лютій матері та йде в похід. Спочатку королева терпляче навчала принцесу, без приниження й образ. Оскільки наука не пішла на добро, вона почала погрожувати красуні «чорною роботою», розлучила з іншими дівчатами, посадила за прядку.

На **третьому етапі** – агресивно-жорстокому – королева позбавила Кудруну її почту, шляхетних занять і утіх, погано годувала, мстилась за чесноти, звеліла топити піч, мести королівські покої тричі на день. Тиранія й насилля тривали дев'ять років. Потім бранка впродовж шести років прала білизну королеви, сукні всього почту, одяг королівських охоронців на березі моря, ходила босоніж узимку, мешкала зі служницями на задвірках.

На **четвертому етапі** – гуманному – Гартмуот заступається за скривджену королівським дружинником Кудруну. Він готовий віддати своє життя за неї, доводячи своє кохання. Гуманність «маніяка» дає змогу зробити висновок про глибину його естетичних почуттів та душевний стан. Естетичні почуття позитивно впливають на лицаря, розкривають кращі сторони його характеру, зміцнюють віру в правоту вибору «дами серця», «перезавантажують» душевний стан із грубої (фізичної) енергії – володіння гарним тілом – на більш тонку – духовну, орієнтовану на внутрішній психічний світ (романтична любов).

Маніакальна любов триває понад 15 років, тобто до тих пір, поки Кудруну не звільнили з полону її родичі.

3.2. Об'єктивація емоцій

Спостереження над емпіричним матеріалом показує, що емоції визначають модель і варіативність поведінки людини, її характер, ставлення до навколишнього світу, других людей, релігії. Крім того, емоції забезпечують соціальний зв'язок а) між дитиною й дорослим (до семи років спадкоємців престолу виховують жінки, потім чоловіки), б) між дорослими людьми (сигналізують про потреби в їжі, воді, теплі, догляду, захисту тощо).

Уже з перших строф поеми знайомимось із **назвами емоцій** (*êre* «честь», *nôt* «горе») (тут і далі переклад на українську мову наш. – Н. Р.), **емоційними переживаннями** (*prîsen* «хвалити»), **емоційним станом** (*betrâgen* «злити, засмучувати», *was wê* «мучити, шматувати»), його **динамікою** (*begungen îlen* «захапатися») й **статикою** (*bedecket man die strâze vant vil wol in vierdehalber mîle* «народ заповнив усе вулиці в окрузе на три з половиною милі»),

оцінкою (*getiwert wurde* «поліпшено», *freude und michel wünne* «радість і блаженство»), **реакцією** (*beháget' im wól* «йому б дуже сподобалось»), *fuoren gerne* «поїхали із задоволенням»), **змістом емоцій** (*mit grôzer arebeit* «великі муки»), їх безпосереднім **вираженням** (*ah! wie hohes muotes der vogt von Irlande was!*), **функціями** (*er rihte swen er solde und rach der armen anden. // er was bevollen milde und was ein tiurer helt zu sînen handen*), **описом** (*sîn phlâgen wîse frouwen und vil schoene meide: // sîn vater und sîn muoter sâhn an im ir liechten ougen weide*), **модальністю** (*Si enphiengen' n gütlichen: dicke bî der stunt // wart er von den frouwen gekûsset an den munt*) (позитивне ставлення дівчат до пропозиції Гагена повеселитись на свіжому повітрі, а не в печері: емоція радості), (*daz schif begunde krachen. die bî in fuoren nâhen, // sie vorhten wildiu merkint, dô sie die frouwen an dem stade sâhen*) (негативне ставлення моряків до зовнішнього вигляду дівчат – їх убрання було із зеленого моху – та до казкових водних істот – русалок: емоція страху).

Емоційна сфера чоловіків і жінок асиметрична

Der wirt weinde sêre, sîn brüst diu wart im naz.

diu edele küniginne mit zûhten sprach dô daz,

daz er die klage lieze. "læg' ál daz liut tôt,

ez müese sich verenden, als got von himele gebôt."

Чоловік заявляє про себе як чуттєва, емоційна, милосердна, пасивна й слабка особистість, тобто він фемінізований, жінка, навпаки, виявляє себе як раціональна, стримана, прагматична, активна й сильна особистість, тобто вона маскулізована.

Таку контрастність у поведінці можна пояснити соціокультурними чинниками, різними системами освіти й виховання, характером, темпераментом, емоційною збудливістю, чуттєвістю, психічним станом тощо [16, с. 14–24, 40, 100]. Сюди відносимо й вияв емоцій старшим і молодшим поколіннями. Старше покоління реагує на життєві ситуації в рамках віросповідання, звичаїв і культури

Ez was noch unerstorben, wan ez got gebôt;

iedoch het ez besunder dar umbe grôze nôt,

wan ez der alde grîfe den sînen jungen truoc.

dô ez die vor in hêten, dô het ez arebeit genuoc, молодше спочатку

оцінює життєву ситуацію, потім на неї реагує

Der herre gîe bâlde da er die maget vant

in trûriclîcher wîse. dô was der megede hant

an ir vater kinne. siu bat in vil sêre.

siu sprach: "liebez veterlîn, heiz in singen hie ze hove mêre."

Особливе значення для молодшого покоління мають честь і вірність, яких дотримуються навіть при самих жорстоких обставинах

Ir wizzet wol, her Hartmuot, swie iuwer wille stât,

daz man mich bevestent einem künige hât

mit vil stæten eiden z'eim' êlîchen wîbe.

ez'n sî daz er sterbe, ich gelîge nîmmér bî recken lîbe."

У вишуканій відповіді королівни виявляємо зарозумілість і зверхність над ворогом-мучителем. Її презирство має, з одного боку, генеалогічне коріння

Dô sprach diu Hilden tohter: "wan lât ir mich ân' nôt?

ê ich Hartmuoten næme, ich wolde ê wesen tôt.

im enwære ez von dem vater geslaht daz er mich solde minnen,

den lîp wil ich verliesen, ê ich in ze frîundé gewinne," з другого –

соціально-культурне *Siu sprach: "wer wær' diu frouwe, der versmâhte daz // der ein helt sô diende, daz siu dem trûege haz?,* з третього – гуманістичне

"Frouwe, dir riet seldom disiu schœne meit",

sô sprach aber Kûtrûn, "dehein herzen leit.

gedenke, liebin muoter, waz ich des hiete schulde.

swen slûegen mîne mâge. lâz die armen haben dîne

hulde."

Мовленневими маркерами ілюстрованих емоцій є **словосполучення** а) вільні *weinde sêre* «гірко плакала», *z'eim' êlîchen wîbe* «його законною дружиною», б) стійкі *die klage lieze* «не голосити», *herzen leit* «страждати», *waz schulde* «бути винуватим», **речення** а) прості *sîn brüst diu wart im naz* «його груди були мокрими», *iedoch het ez besunder dar umbe gróze nôt* «тому він побивався», *dô het ez arebeit genuoc* «мук було багато», *dô was der megede hant an ir vater kinne* «дівоча рука лежала на підборідді її батька», *siu bat in vil sêre* «вона його благала», *ich gelîge nîmmér bî recken lîbe* «я ніколи не ляжу в ліжку з другими лицарями»; *wan lât ir mich ân' nôt?* «якщо ви мене примусите силою?», б) складні *den lîp wil ich verliesen, ê ich in ze frîundé gewinne* «я віддам життя, але не стану йому дружиною», *wer wær' diu frouwe, der versmâhte daz, // der ein helt sô diende, daz siu dem trûege haz?* «хто та жінка, що цим нехтує, // їй служить герой, а вона його ненавидить?», **кліше** *liebez veterlîn* «любий батенько», *liebin muoter* «люба матінко», **емотивна лексика** *minnen* «любити».

Семантика стійких словосполучень або фразеологічних одиниць відображає емоцію горя *die klage lieze* «не голосити», *herzen leit* «страждати», емоцію провини *waz schulde* «бути винуватим», семантика емотивної лексики вказує на емоцію любові.

На емоційний досвід середньовічної людини, як уже неодноразово зазначалось, впливає його віросповідання: Язичник – веселий і безтурботний, християнин – сумний і відповідальний.

Весела й безтурботна людина не реагує на «духовних ворогів», сумна й відповідальна диференціює їх учинки: «пряма жертва» переживає жах (дитина, спадкоємець престолу) *Ez begunde lûte erschriên, ez waz sêre erschraht*, «непряма» а) одинична переживає горе (батько-король) *daz muoste dô beweinen ûzer Írlande der herre*, б) множинна співчуває втраті (друзі нещасного батька-короля) *Sigebandes friunde frieschen dise nôt; // sie klagten harte sêre des kindelînes tôt*, тужить (рідні) *des was in unmuote der kûnic und ouch sîn wîp*, жалкує (добрі люди) *sie klagten algemeine des Kindes wætlîchen lîp*.

З наведених прикладів видно, що емоції переживають особисто й колективно. «Особисті» емоції містять ознаки інтенсивності й драматизму (жах, горе), «колективні» орієнтовані більше на звичайні моральні норми (співчуття, скорбота, жаль).

Про істинний ступінь інтенсивності емоцій дізнаємося з висловлювань. Зокрема Гаген гнівно кричить на графа сальмейського через полон *ich will niht gisel wesen. // des enmuote niemen, der wéllé genesen*. У бурхливій реакції юнака простежуємо не тільки протистояння волі старших, але й самостійність підлітка, його ставлення до свободи, лицарської долі, бажань графа. Тут немає прагнення викликати певну емоцію в слухачів.

Мовленнєвими маркерами вираження емоції гніву слугує модальне дієслово *will* «хотіти» із запереченням *niht* «не» та іменник *muote* «сміливість» із запереченням *en* «не». Без слів автора *Der recke sprach in zorne* «Герой сказав гнівно» виявити модальність емоції дуже складно, оскільки пунктуація – двокрапка, крапка, кома – відображає певне підвищення тону (двокрапка, кома) або сильне зниження (крапка), а не стан афекту (знак оклику) [6, с. 20–21].

Необхідно звернути увагу й на джерело формування емоції гніву королевича. Воно невід’ємне від клімату й географії, особистого життя, умов проживання, довколишніх обставин, фізичного й психічного розвитку дитини. Треба думати, що семирічний хлопчик

без опіки старших рано стає дорослим та швидко дозріває розумово. Він виявляє свої воїнські здібності та свій героїзм

*In sînen siten tumben grimme er was genuoc.
dem grîfen einen vetechen er von der ahsel sluoc,
und verhîew in aneme beine starke unde sêre,
daz er getragen mohte von der stete sînen lîp niht mêre.*

Емоцію гніву описано **лексикою** а) емотивною *grimme* «гнів», б) оцінною *genuoc* «досить», **вільними словосполученнями** із соматичним значенням *ahsel sluoc* «ударив по плечу крила», *verhîew in aneme beine* «посік йому одну ногу», *lîp niht mêre* «мертвий», **парними інтенсифікаторами**, що підсилюють висловлювання *starke unde sêre* «глибоку й несумісну з життям».

Семантика емотивної лексики (*grimme*) апелює до негативного емоційного стану.

Розвиток емоції гніву з роками переростає в рису характеру королевича як особистості *der wilde Hagene* «дикий Гаген». Цікаво, що «дикий Гаген» готовий вести переговори про мир між ворогуючими правителями Ірландії і Гарадеї

*Dô sprach der junge Hagene: "unschûldic ich des bin
daz sie iu getâten, nu brîngét mich z'in;
so getróuwe ich wol versüenen ir haz und iuwer strîten.
lât mich genendicliche zuo den mînen kúndén erbîten."*

Мовленнєві маркери примирення охоплюють **словосполучення** з модальним дієсловом і інфінітивом другого дієслова *wol versüenen* «хочу угамувати», **емотивну лексику** *haz* «злість, ненависть», *strîten* «чвари», *genendicliche* «негайно», семантика якої номінує а) емоцію ненависті *haz*, б) об'єкти (носії негативного емоційного стану) *strîten*, в) якість і оцінку *genendicliche*.

Наведемо приклад інтенсивності емоційного патерна гнів-горе старшої королівни при зустрічі з незнайомцем на безлюдному острові

*Dô sprach diu éltîste: "wie getârst du zuo uns gân,
sît wir von gote von himele dise hérberge hân?
nu suoche dîn genôze in dem wilden sê.
wir lîden dóch árebeit; uns ist hie græzlîchen wê."*

Мовленнєвими маркерами інтенсивності емоційного патерна гнів-горе є **риторичні питання** *wie getârst du zuo uns gân* «як ти потрапив до нас?», *sît wir von gote von himele dise hérberge hân?* «нам Бог тут дарував притулок?», прості поширені **речення** а) імперативне *nu suoche dîn genôze in dem wilden sê* «шукай собі

подібних у вирі буйних вод!», б) розповідне *uns ist hie grœzlichen wê* «у нас тут доволі страждань», **емотивна лексика** *liden* «страждати», *dôch* «адже», *ârebeit* «мука».

Семантика аналізованих риторичних питань, простих поширених речень – імперативного й розповідного – реалізує інтенсивність емоції гніву, семантика емотивної лексики маніфестує інтенсивність емоції горя, вказуючи при цьому на психічний процес *liden*, емоційно-оцінне ставлення до ізольованого життя і водночас до нового полоненого тированной жизни *dôch*, емоційний стан *ârebeit*.

Конвергенція емотивної лексики відображає найвищий ступінь емоційного напруження висловлювання.

Викликає інтерес відповідь малолітнього королевича, який говорить палко, просто, щиро

*Dô sprach daz edele kindel: "lât mich iu wesen bî,
ob ir daz welt gelouben, daz ich ein kristen sî.
mich truoc der wilden grifen einer zuo dem steine,
ich wære bî iu gerne; jâ mag ich hie niht belîben eine."*

У наведеному прикладі хлопчик дуже переживає не стільки через примусову розлуку зі своїми батьками, няньками, виховательками, скільки через самотність. Він, очевидно, боїться відмови, тому формулює свої думки ввічливо, дипломатично, в рамках придворного етикету, намагається задовольнити співрозмовницю, згадуючись про те, на яку відповідь вона очікує від нього.

До мовленневих маркерів імпліцитної емоції страху належить **емоційний синтаксис**: імперативне речення з модальним дієсловом зі значенням «дозволяти» і інфінітивом другого дієслова *lât mich iu wesen bî*, просте поширене розповідне речення в кон'юнктиві з емотивним прислівником *ich wære bî iu gerne*, негативне просте поширене розповідне речення з емотивною часткою, модальним дієсловом зі значенням «бажання» і інфінітивом другого дієслова *jâ mag ich hie niht belîben eine*.

Семантика цих речень еквівалентна проханню, квазіреальній довірі, емотивній оцінці з лінійкою «добре – погано».

В емоційній поведінці правителів проявляються типологічні особливості вищої нервової діяльності, що змінюються під впливом зовнішніх діянь, наприклад, емоцію радості король виражає невербально

*Der künic trat dar nâher, sîn freude diu was grôz.
von sînes herzen liebe ûz sînen ougen vlôz
ime der vil heizen trâhene dâ genuoc.
dem kinde er holden willen von schulden frúntlichen truoc.*

Маркери аналізованої емоції – вільні **словосполучення** зі значенням проксемики *trat dar nâher* «наблизився», **емотивна лексика** *freude, diu* «радість», *liebe* «любов», *holden* «любити», *schulden* «провина», *frúntlichen* «душевний», соматизми *herzen* «серце», *ougen* «очі», оціночна лексика *genuoc* «достатньо», волюнтатив *willen* «хотіти».

Семантика емотивної лексики зв'язана з назвою емоції *freude, diu, liebe, schulden* та психічним процесом *holden*.

Висновки

Підсумовуючи, зазначимо, що палітра емоцій середньовічної людини різноманітна: від міфопоетичної до поетичної. Міфопоетичні емоції успадковані від дохристиянського або язичницького часу, поетичні емоції забарвлені християнськими ідеями. З'являється поняття гріха й розплати за кривду, заповідяну пілігримам під час паломництва, усвідомлення провини, що очищає грішну душу через жертву, будівництво храму, молитву тощо. Тобто емоція провини стає дієвим і практичним засобом. З християнською ідеологією безпосередньо пов'язане появлення птаха-Янгола, що приплив по морських хвилях і відкрив королівні Кудруні її недалеке майбутнє. Він говорить людською мовою, проголошує себе вісником Божим, посланником Христа. Птах-Янгол оцінює емоційно психічний стан героїні, називаючи її «нешчасною». Він – носій позитивних (утіха, любов, мораль) і негативних (гнів) емоцій, втілення чудес, що творить Господь на Землі. Після зникнення птаха-Янгола до королівни приходять усвідомлення всепрощення, миру для всіх – переможців і переможених, маврів і християн. При цьому емоцію ненависті необхідно трансформувати в емоцію любові. Механізмом трансформації емоції ненависті вважають пораду або поради вельможних/шляхетних людей. Ці поради завжди добрі й справедливі, настроюють адресата на довіру, знімають у нього емоційне напруження, сприяють емоційному перетворенню. Іншими словами, поради правомірно розуміти як своєрідні сеанси психотерапії. Психічна сфера середньовічної людини (кардинально) змінюється, а її зовнішній вигляд залишається вічно молодим і

прекрасним. Молодість і врода характерні лише жінці. Причина суперечності між внутрішнім і зовнішнім світом, між душею і тілом полягає у відсутності знань про людину як особистість. Домінує внутрішній світ і душа, але захоплюються вродою, красою тіла і вчинками, наприклад, солодким співом датського воїна Горанта. Цей спів зачаровує все живе: людей, тварин, птахів, комах, риб тощо, спиняє фізичний і душевний біль, стримує муки, розганяє турботи, зцілює хворих, веселить дух. Талант не лише підносить середньовічну людину до Бога, а й ототожнює її з Ним. Таким чином, емоційний досвід германського феодалного товариства XIII ст. є «міксовим», включає в себе природні (язичницькі), святі, сатанинські та естетичні (християнські) емоції. Вербалізація емоцій лексико-фразеологічними й синтаксичними засобами відбувається по-різному в залежності від мовної та емоційної картин світу шпільмана. Виокремлено три вербальні рівні з чотирьох теоретично можливих: «нульовий», перший і другий. «Нульовий» (алекситимічний) рівень характеризується відсутністю лексичних і фразеологічних засобів об'єктивації емоцій, перший рівень визначає емоції узагальнено через предметно-емотивні слова, словосполучення, фразеологічні та синтаксичні одиниці, другий рівень конкретизує емоції певної модальності через емотивну, емотивно-оцінну, соматичну лексику, емотивно-предметні словосполучення і фразеологічні одиниці, кліше, емоційний синтаксис.

Список використаних джерел:

1. Бартеlemi Д. Рыцарство: От древней Германии до Франции XII века / пер. с фр. М.Ю. Некрасова. Санкт Петербург: ЕВРАЗИЯ, 2012. 584 с.
2. Безугла Л.Р., Романченко І.О. Лінгвопрагматика дискримінації у публіцистичному дискурсі. Харків: ФОП Лисенко І.Б., 2013. 182 с.
3. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. з девр. й гр. професора Івана Огієнка. Київ: Українське Біблійне Товариство, 2015. 1232 с.
4. Бреслав Г.М. Композиционная теория эмоций: к пониманию моральных эмоций и любви. В: *Психология. Журнал высшей школы экономики*, 12, 4. 2015. С. 81-102.
5. Бреслав Г. Психология эмоций. Москва: Смысл, 2006. 544 с.

6. Бровченко Т.А., Волошин В.Г., Петлюченко Н.В. Соотносимость информационных единиц просодии устного и письменного текста. В: *Записки з романо-германської філології*, 32, 2008. С. 13-25.
7. Гайсина Р.М. «Глагол ↔ имя»: взаимодействие и взаимообогащение. В: *Учёные записки Таврического национального университета имени В.И.Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*, 25 (64), 4. Ч. 2, 2012. С. 25–31.
8. Гамзюк М.В. Емотивний компонент значення у процесі створення фразеологічних одиниць: На матеріалі німецької мови. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2000. 256 с.
9. Горбань Ю.А., Білик Б.І., Дячук Л.В. та ін. Історія сучасного світу: соціально-політична історія XV – XX століть. Київ: Знання, 2007. 439 с.
10. Дягілева Ж.А. Фразеологічні засоби вербалізації концепту FREUNDSCHAFT в німецькій мові: семантичний і структурний аспекти. В: Гамзюк М.В. (відп. ред.) *Німецька фразеологія в Україні (до 80-річчя з дня народження Володимира Івановича Гаврися)*. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2012. С. 148-163.
11. Изард К.Э. Психология эмоций. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 464 с.
12. Исянгулова Г.А. Проблема происхождения, изучения и классификации междометий. В: *Вестник Башкирского университета*, 3, 20. 2015. С. 1064-1067. ISSN 1998-4812
13. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
14. Коваль І.І. Вербалізація концепту SCHÖNHEIT у лексичних та фразеологічних одиницях німецької мови: лінгвокультурологічний аспект. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 – германські мови. Херсон: Херсонський державний університет, 2018. 20 с.
15. Кордуэлл М. Психология. А–Я: Словарь справочник / пер. с англ. К.С. Ткаченко. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2000. 448 с.
16. Крутецкий В.А. Психология обучения и воспитания школьников. Москва: Просвещение, 1976. 303 с.
17. Максименко С.Д. Загальна психологія. Київ: Центр учбової літератури, 2018. 272 с.
18. Новикова М. Діалог із предківщиною. В: *Ойкумена*, 2. 1992. С. 104-107.

19. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном пространстве. Символика пространства. Запорожье: СП «Верже», 1996. 172 с.
20. Пименов Е.А., Пименова М.В. Антропоморфизм как один из способов концептуализации внутреннего мира человека. В: Попова З.Д., Стернин И.А., Карасик В.И. и др. *Введение в когнитивную лингвистику*. Севастополь: Рибэст, 2009. С. 184-212.
21. Пименова М.В. Концептосфера внутреннего мира человека. В Попова З.Д., Стернин И.А., Карасик В.И. и др. *Введение в когнитивную лингвистику*. Севастополь: Рибэст, 2009. С. 128-183.
22. Прилукова Е.Г. Сакральность как атрибут власти. В: *Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология*, 2 (217), 20. 2011. С. 35-38.
23. Приходько А.И. Семантика и прагматика оценки в современном английском языке. Запорожье: Запорожский государственный университет, 2004. 321 с.
24. Пугавко Т. Половое созревание: что нужно знать родителям? URL: <https://centrsna.by> (дата обращения: 15.10.2021).
25. Пуришев Б. Лирическая поэзия средних веков. В: *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов*. Москва: Издательство «Художественная литература», 1974. С. 5-28.
26. Романова Н.В. Етнос. Мова. Мовлення. Херсон: ТОВ «ВКФ» «СТАР»«ЛДТ», 2018. 460 с.
27. Романова Н.В. Емоції у німецькомовних біблійних текстах Старого Заповіту. Херсон: Айлант, 2019. 284 с.
28. Синявская О.Е., Чой Ю. Лексикографическая обработка концепта ДРУГ/FRIEND. В: *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Германістика та міжмовна комунікація*, 1, 2019. С. 90-96.
29. Стрельников А.И., Стрельникова Л.Л. Беседы о неизвестном. Москва: Амрита-Русь, 2005. 256 с.
30. Токарев С.А. Проблемы общественного сознания доклассовой эпохи. В: Решетов М. (отв. ред.) *Охотники, собиратели, рыболовы*. Ленинград: Наука, 1972. С. 236-279.
31. Тресиддер Дж. *Словарь символов* / пер. с англ. С. Палько. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
32. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 208 с.
33. Bartsch K. (ed.). *Kudrun*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1867.

34. Belekhova L.I. Integrated model of poetic text interpretation. В: Просяннікова Я.М. (відп. ред.). *Різномасштабне дослідження поетичного мовлення*. Херсон: Айлант, 2018. С. 70-79.
35. Fillmor Ch. Types of lexical information. In: *Studies in syntax and semantics*. Dordrecht, 1969.
36. Fromm E. *The Art of Loving*. New York: Harper & Row, 1956.
37. Izard C.E. Facial expressions and the regulation of emotions. In: *Journal of personality and social psychology*, 58 (3). 1990. P. 487-498.
38. Miall D.S. Anticipating the Self: Toward a Personal Construct Model of Emotion. In: *International Journal of Personal Construct Psychology*, 2, 1989. P. 185-198.
39. Ortony A., Clore G.L. & Foss M.A. The referential structure of the affective lexicon. In: *Cognitive science*, V, 11, 1987. P. 341-364.
40. Paul H. *Deutsches Wörterbuch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992.
41. Swensen C. & Gilner F. Factor analysis of self-report statement on love. In: *Journal of Individual Psychology*, 20, 1964. p. 186-188.
42. Thoits P.A. Emotion norms, emotion work and social order. In: *Feelings and emotions: The Amsterdam symposium*. New York: Cambridge University Press, 2004. P. 359-379.

Тараненко О. Г.,
кандидат філологічних наук, доцент
Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Даля
м. Сєвєродонецьк

**ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНОГО АСПЕКТУ
ЛЕКСЕМИ «БІЗНЕС» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ.
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Анотація. У пропонованій розвідці зосереджено увагу на аналізі застосування семантико-прагматичної складової лексеми «бізнес» в українській та англійській мовних реаліях у порівняльному аспекті. Дослідження проводилось на лексичному та фразеологічному мовних рівнях, де на останньому емотивно-прагматичний аспект був представлений у розгорнутому вигляді. Матеріалом для дослідження слугували тлумачні та фразеологічні словники української та англійської мов. Також проведено порівняльний аналіз лексеми «бізнес» в українській та англійській мовних реаліях. Вищеозначені мови відносяться до різносистемних, тому дослідження семних компонентів було плідним та принесло цікаві лінгвістичні результати, які можна використовувати для написання рекламних та СЕО-текстів, що мають чітку структуру, та для якої аналіз семної складової є важливим елементом. Структура ефективного рекламного тексту завжди пропонує перш за все викликання певної позитивної емоції, а вже потім йде безпосередньо продаж товару чи послуги, тому важливість вивчення саме емотивного компоненту у цьому аспекті є надзвичайно важливою. Дослідження надає можливість для написання креативних текстів як для україномовної, так й для англомовної цільової аудиторії, зважаючи на тотожність та різницю у сприйнятті даної лексеми у представників цих двох культур, враховуючи як денотативний, так й конотативний компоненти лексичного значення.

Вступ

Сучасна парадигма знань вимагає від науковців проводити дослідження у русі модернізації та практичної імплементації отриманих результатів майже в усіх життєвих сферах. Це великою мірою стосується й лінгвістичних студій. Значний прогрес у сферах реклами, маркетингу, двобічного перекладу ставить нові вимоги для досліджень та вказує нові вектори та напрямки у відомих лінгвістичних царинах, як-от семантиці, прагматиці, психолінгвістиці та багатьох інших. Зазначені тенденції розвиваються як у вітчизняній науці, так й в закордонній, що прогнозовано є результатом глобалізації. В якості яскравого прикладу зазначим, що слово (лексема) у широкому сенсі постає як центровий рушій побудови рекламних кампаній та отримання практичних результатів своєї діяльності. Для більш ефективної побудови текстів, що продають, використовуються семантико-прагматичний підхід для розробки правильної стратегії та досягнення максимального результату в найкоротший термін. Для отримання швидких та ефективних результатів необхідні знання з семантики та прагматики та їх грамотного застосування.

Аналіз семантичного поля – це один з найпродуктивніших шляхів для побудови результативних запитів у мережі Інтернет та просування сайтів, а урахування прагматичних аспектів допоможе у правильній спосіб побудувати рекламний текст. У даній розвідці пропонуємо зосередитись на дослідженні семантико-прагматичних особливостей лексеми «бізнес» в українській та англійській мовах на двох мовник рівнях – лексичному та фразеологічному для отримання практичних результатів на прикладі широко вживаного терміну як в англійській, так й в українських мовник реаліях.

Семантико-прагматичний аналіз лексеми «бізнес» на лексичному рівні

Говорячи про семантичний аналіз лексеми, треба зазначити, що семантика як вчення про знаки та їх концептуальну реалізацію відносно нове. У 60-70ті роки ХХ-го століття теорія значення Л. Блумфілда дала поштовх для розвитку семантики як лінгвістичної галузі. Семантикою цікавились такі вчені як

І. Білодід, А. Вежицька, М. Жовтобрюх, Дж. Лакофф, О. Селіванова,

Ю. Степанов, та багато інших [2; 11]; деякі з них ототожнювали семантичні студії з вивченням та аналізом концептів (лінгвістичний аспект). Сюди можна віднести С. Жаботинську, В. Карасика, И. Стерніна, В. Кононенка та багатьох інших [2; 11]. Прагматика також відносно нова галузь у лінгвістичному сенсі, яку розробили Ч. Морріс та Ч. Пірс, вона вивчає поведінку знаків у комунікативних процесах, активно розвивається на сучасному етапі, а її результати використовуються для втілення у життя різноманітних технік для ефективного впливу на людську свідомість, що широко використовуються насамперед у політичному та рекламному дискурсі.

У цій частині хочемо зосередитись на дослідженні семантичного поля лексеми «бізнес» в українській та англійській мовах на матеріалі сучасних тлумачних, двомовних та автентичних словників обох мов.

У сьогоденних ділових реаліях лексема «бізнес» одна за найуживаніших, але для ефективного аналізу треба розробити чітку стратегію визначення основних компонентів цієї лексеми у структуру як української, так й англійської мов. Природно, що лексема «бізнес» для української мови не є рідною – це запозичення саме з англійської мови, тому це вже надає специфічних рис для «бізнесу» в українських мовних реаліях. Семантичне поле доречно досліджувати насамперед через призму словників, де зафіксовано найбільш вживані елементи з необхідними позначками та визначення семантичної складової.

Слово «бізнес» набуло активного вживання приблизно з останньої третини ХХ-го століття та набувало дещо негативне значення, бо у колишньому СРСР приватної власності офіційно не було, а людина, що мала підприємницькі здібності, не мала можливостей їх реалізувати через політичну ситуацію. «Словник української мови», виданий якраз у зазначений період часу, фіксує таке значення лексеми: *Бізнес – чол., розм. Комерційна, біржова чи підприємницька діяльність як джерело **наживи** у **капіталістичному світі*** [12, с. 179]. Тобто, у позначці *розм.*, що відображає емотивну забарвленість, ми стикаємось з негативною конотацією, вираженою мовним штампом «джерело наживи». У свідомість людини того часу вкладалось, що бізнес – це погано, не зовсім зрозуміла, у багатьох випадках небезпечна та не притаманна радянській людини діяльність. Зазначимо, що лексему «бізнес» в концептуальному аспекті досліджував И. Крюков на матеріалі

мовного корпусу сучасної російської мови [7, с. 267]. У своєму аналізі він наголошував, що «бізнес» увійшов до вживання приблизно у 80-ті роки минулого століття; в українських лексикографічних джерелах нами теж знайдено підтвердження цієї думці. Але з 90-х років ХХ-го століття часи стрімко змінились завдяки політичним подіям, західний вектор активно розвивався, тому бізнес припинив бути чимсь «негативним», багато людей навпаки зацікавились розвитком приватного підприємництва.

У словниках це відбилось новим значеннями та забарвленням цієї лексеми. Наприклад, у «Тлумачному словнику української мови» В. Бусела подається така дефініція: *Бізнес – хол. економічна, комерційна, біржова або підприємницька діяльність, спрямована на отримання прибутку* [3, с. 80]. Ми бачимо констатацію головних напрямків розвитку бізнесу, а далі словникова стаття подає звороти, що уточнюють значення лексеми, а також семантично розширюють її: *Бізнес-операція – сукупність дій, процедур, що складають зміст одного акту бізнес-діяльності; угода; Бізнес-клас – місця підвищеної комфортності у літаку; Бізнес-план – програма для підприємництва, бізнес-операції* [3, с. 80]. Природно, що із розвитком бізнесу в нашому житті розвинулось багато різновидів цієї діяльності, що знайшло відбиток у словнику, де конкретизовано види бізнесу та пояснено основні напрями цієї діяльності: *бізнес-центр – місце організації ділової діяльності, надання послуг бізнесменам; венчурний бізнес – підприємницька діяльність невеликих творчих груп новаторів, які отримують дохід завдяки впровадженню нових ризикових винаходів; інформаційний бізнес – комерційна діяльність з метою отримання доходу в сфері інформаційного обслуговування* [3, с. 80]. *Малий бізнес – економічна діяльність, що дає прибуток на малих та середніх підприємствах; технологічний бізнес – різновид підприємницької діяльності у сфері нових технологій* [3, с. 80].

Все це характеризує значне розширення семантичного поля лексеми, що показує її зростаючу значущість у сучасному житті. Цікавим виявляється також й гендерний аспект: у словнику подано не тільки дериват *бізнесмен* як великий діло, комерсант, підприємець, людина, що робить вигідну справу, але й *бізнес-леді* як жінка, що займається бізнесом [3, с. 80]. Виявляється, що комерція – це не суто чоловіча галузь, існують жінки, що успішно займаються

бізнесом та активно його будують у багатьох царинах. Це також є частиною глобалізації та доступу до рівних можливостей.

Розглянемо дані ще декількох тлумачних словників. У тлумачному словнику В. Дубічинського вказано, що *бізнес* [англ. *Business* «справа»]: *економічна, комерційна, біржова, або підприємницька діяльність, спрямована на отримання прибутку, а бізнесмен – це комерсант, підприємець і т. ін., людина, яка займається бізнесом* [13, с. 59]. Це визначення здається тотожним вищеозначеному, але немає гендерного компонента *бізнес-леді*. В той же час подається, що *бізнес* – це запозичена за англійської мови лексема та розшифровується дефініція. Подібно описують цю лексему й автори тлумачних словників Л. Ващенко, А. Яковлева, О. Сліпущо та А. Івченко, де *бізнес* – *підприємницька діяльність, яка дає прибуток* [14, с. 35]; *бізнес* – *економічна, комерційна, біржова, або підприємницька діяльність, спрямована на отримання прибутку* [18, с. 63]; *бізнес* – *торгівельна, підприємницька, біржова діяльність, спрямована на одержання прибутків* [5, с. 30; 15, с. 75]. Більшість словників також зафіксували лексему «бізнесмен», що описує того, *хто займається бізнесом* [5, с. 30], *чи є підприємцем, комерсантом, що працює в певній сфері економічної діяльності, з метою прибутку чи іншого зиску* [15, с. 75].

Практично в усіх досліджуваних словниках вказано, що це запозичена лексема, це означає, що їх потрібен певний час для повного адаптування в українській мові, тому часто лексема «бізнес» замінюється семантично близьким та у деяких випадках синонімічною лексемою «справа». Це підтверджується даними з англо-українського словника економічних термінів С. Єрмоленка та В. Перебийноса: *справа (підприємство) – business, company, enterprise, supervision, going concern, venture* [16, с. 459]; *business* – *справа, діло, заняття* [16, с. 29]. Звернімося до даних спеціалізованих словників економічних термінів, що також дають дефініцію лексемі «бізнес». У словнику економічних термінів за редакцією О. Тараненка уточнено: *бізнес* – *великий бізнес, дрібний бізнес, бізнесмен* [10, с. 13], а також окремо визначено лексему *біржа* – *товарна, товарно-сировинна, фондова* [10, с. 13], що свідчить про розширення семантичного поля та зв'язок з англійською дефініцією лексеми *бізнес*.

У словнику С. Єрмоленка спостерігаємо семантичне розширення такими дефініціями, що є складовими бізнесу з перекладом: *бізнес-план* (*business plan*), *біржова ціна* (*exchange price, quoted price*),

біржове котирування (stock exchange quotation), *біржовий брокер* (stock broker, exchange broker, trader, stock exchange dealer) *біржовий крах* (marker crash), *біржовий курс* (stock exchange price), *біржовий трейдер* (floor trader), *біржові індекси* (stock indices) *біржові операції з облигаціями* (bond trading) [16, с. 38]. Розкрито дефініції спеціалізованої лексики, що належить до економічної сфери та є розповсюдженою у певних колах. Також зафіксовано представників доволі нових бізнес-професій, як-от біржовий брокер, трейдер та інші.

У сучасній парадигмі тотального користування мережею Інтернет дані професії трансформувались у трейдерів криптовалют, інтернет-трафіка ті ін. В автора наступного англо-українського словника знаходимо такі цікаві елементи: *діловий лист* (a business letter), *робочі години* (business hours) [16, с. 29]. Як бачимо, у перекладі на українську однаково частотно застосовуються як лексема «бізнес», так й «справа».

У словнику М. Зубкова *business* – це *діло, постійне заняття, бізнес*, а також *професія, обов'язок, право; торговельне підприємство, фірма; комерційна діяльність та вигідна угода* [4, с. 1331]. Цікава й лексема *Business like*, що перекладене як *діловий, практичний, точний; зібраний, ретельний, старанний, акуратний* [4, с. 1331]. Уточнено також дефініцію *бізнесмен* – (*Businessman*) як *ділова людина, комерсант; ділок, бізнесмен; Business-manager управлінець, комерційний директор, завідувач комерційної частини* [4, с. 1331]. Також зауважено нові професію, по'язані з бізнес-сферою: *менеджер, комерційний директор, завідувач комерційної частини*.

Виходячи з проаналізованого вище, надаємо таку семну структуру лексеми «бізнес» на українському мовному матеріалі: архісема – «бізнес як діло, спосіб отримання прибутку, зиску». Змістовні семи: «бізнес як суспільство ділових людей»; «бізнес як підприємство»; «біржа як змістовна частина бізнесу» біржові операції та професії»; «бізнес як комерційна діяльність»; «бізнес-галузі у різних сферах життєдіяльності»; «бізнес як справа у широкому сенсі». Загалом, лексема *бізнес* має нейтрально-позитивне значення у проаналізованих прикладах. Також існує семна гендерна ознака «бізнесмен», «бізнес-леді», «бізнесвумен». З негативним забарвленням є тільки елементи: «не втручатись у чужі справи»,

Аналізуючи дані автентичних англомовних словників, зазначимо, що в англійській мові лексема «бізнес» займає важливе

місце та володіє великою кількістю сем через значну розгалуженість значень, які ми наразі й розглядатимемо.

В Оксфордському тлумачному словнику подається таке значення лексеми: *business is the activity of making, buying, selling or supplying goods or services for money* (бізнес – це діяльність пов'язана з покупкою, продажем, забезпеченням, виробництвом товарів чи послуг за грошову винагороду) [22]. Надаємо декілька прикладів: *it's been a pleasure to do business with you* (з вами приємно вести справи(бізнес); *there will be some changes in the way we conduct business* (відбудуватимуться деякі зміни у тому, як ми ведемо бізнес); *when he left school he went into business with his brother* (коли він покинув школу, він зайнявся сімейним бізнесом з братом) [22]. Також, як в деяких вищезазначених українських джерелах, надається градація бізнесу, його різновиди: *The music/entertainment/insurance/food/banking business* (музичний, розважальний, страховий, харчовий, банківський бізнес); *business opportunities ventures/interest/sector/cycle/world* (бізнес-можливості, підприємство, інтереси, сектор, цикл, світ); *business partner, business community, core business (the main thing that Business does)* (бізнес-партнер, суспільство, головна сутність бізнес-діяльності) [22].

Ці приклади свідчать про розгалужену систему взаємопов'язаних сем у структуру лексеми «*business*», де головними виступають «бізнес як комерційна діяльність»; «бізнес як справа»; «бізнес як спосіб життя та частина особливого суспільства», «бізнес як сімейна справа». Також представлені такі визначення бізнесу: *business as a work that is a part of your job; an amount of work done by the company; the rate or quality of this work* («бізнес як робота, її частина»; «робота на компанію»; «якість проведеної роботи»).

Можна констатувати, що у свідомості англомовних лексема «*business*» тісно пов'язана не тільки з лексемою «справа» (*affair, deed, action*), але й з «робота» (*work, job*). Декілька прикладів, щоб проілюструвати цю думку: *business is blooming* (бізнес процвітає); *business was bad; I found the whole business very depressing* (справи йдуть погано); *To be good for business* (підходить для бізнесу); *uncertainly is bad for Business* (невизначеність погана для бізнесу); *we are grateful for your business* (ми вам вдячні за вдале ведення бізнесу) [22].

Бізнесом у розумінні англомовних носіїв часто постає не тільки велике комерційне підприємство, але й маленька крамниця, невеликий сімейний бізнес (*a commercial organization such as a company,*

shop or factory; she works in the family business); безпосереднє керівництво бізнесом, його розвиток та розширення (*to run/start a business; to grow/expand/build a business*); річ чи справа, за яку несуть відповідальність чи те, що мають обговорити, матимуть справу (*Something that a particular person or organization is responsible for; important matters that need to be dealt with or discussed*) [22]. Приклади цього значення: *I shall make it my business to find out who is responsible* (я знайду відповідального самотужки); *The main business of the meeting* (головна ціль зустрічі). Цікавим є зв'язок з негативною емотивною забарвленістю у прикладах *It is no a business of hers who I invite to the party* (не її справа, кого я запрошуватиму на вечірку); *Keep your nose out of my business* (не пхай носа у мої справи), де використано саме лексему «business», а не синонімічні «case», «affair». Синонімічні вирази представлено й українських прикладах, наданих у дослідженні.

У тлумачному словнику М. Вебстер зафіксовано цікаве значення «business» як *a damaging assault* («загроза фізичного насильства»), що представлене суто в англомовному дискурсі [23]. Той же словник М. Вебстер надає таке визначення лексеми «business» *as the activity of making, buying, selling goods or providing services in exchange for money* з синонімами *commerce* (комерція), *trade* (торгівля) [23]. Значення, подані у словниковій статті, пов'язано насамперед з комерційною та торговельною спрямованістю та діяльністю: *An amount of activity that is done by a store, company, factory* (діяльність, проведена магазином, компанією, фабрикою); *A usual commercial or mercantile activity engaged in as a means of livelihood (trade, line in business)* (рутинна комерційна діяльність, що забезпечує засоби до існування, як-от торгівля, лінія у бізнесі); *A commercial or sometimes industrial enterprise* (комерційне чи виробниче підприємство); *Dealings or transactions, especially in economics* (торгівля та трансакції в економічній сфері) [23]. Ще одним значенням виступає розуміння бізнесу як роботи та конкретного завдання (*Work as a part of your job, an immediate task or objective*); конкретна царина (*A particular field of endeavor*); соціальної ролі (*Patronage, nature, Role, function*), наявне також значення бізнес як *справа* (*Affair, matter*) [23]. Це перекликається із значеннями, поданими у Тлумачному словнику англійської мови [19]: *calling, vocation* (покликання), *employment* (працевлаштування), *commerce* (комерція), *traffic* (рух), *trade* (торгівля), *company* (компанія), *firm* (фірма). Згідно даних цього словника, *business* – *an occupation, profession or trade* (робота, освіта, професія або торгівля); *a purchase or*

sale of goods in an attempt to make profit (придбання чи продаж товарів у спробі отримати прибуток) [19].

Всі ці значення корелюють з наведеними вище англомовними джерелами. Є додаткові значення: *volume of trade, patronage* («обсяг торгівлі, меценатство»); *something of which a person is rightfully concerned* (справа, через яку відчують справедливу занепокоєність); *affair, project, assignment, task (chore = piece of business)* (справа, проект, завдання, рутинний обов'язок). Тобто, у деяких значеннях навіть виконання домашніх обов'язків може мати назву «бізнес»: *household chore = business*.

Цікаве значення «меценатство» «патронат» у контексті бізнесу. У театральному середовищі є таке значення ««business»: *Theater: a movement or gesture, especially a minor one, used by an actor to give expressiveness, drama, detail, to a scene, to portray a character* (пух чи жест, особливо печальний, що використовується актором для експресивності, драматичності сцени та характеристики персонажу) [19]. Останній приклад надзвичайно цікавий та має специфічну спрямованість, для вузького кола (театр та його функціонування). Відомо, що театральна діяльність – це один з важливих наріжних каменів британської культурної традиції, тому семне значення лексеми «бізнес» у даному контексті є значущим та цікавим; відображає специфіку використання лексеми та її багатовекторність. В українській мовній картині такого значення лексеми не спостерігається.

Інші елементи семантичної структури доволі прогнозовані: *business is a building or site where the commercial work is carried on, as a factory, store or office place of work* (приміщення, де проводиться комерційна діяльність, як-от фабрика, магазин або офіс, місце роботи); *a person, partnership or corporation engaged in commerce, manufacturing or services profit-seeking enterprise or concern* (людина, партнерство чи корпорація залучена у комерцію, виробництво чи турбота про це); *containing, suitable for, welcoming or commerce* (те, що підходить для торгівлі та комерційної діяльності) *New York is a good business town*. (Нью-Йорк – це місто сприятливе для ведення бізнесу) [19].

В англомовному ресурсі для ділових людей Investopedia у визначенні бізнесу надано цікаву градацію: *Businesses can be for-profit entities or can be non-profit organizations that operate to fulfill a charitable mission or further a social cause* [20]. Семний елемент «бізнес як благодійність» переключається із визначенням у тлумачному

словнику [19], де зафіксовано значення «меценатство». Для представників англомовної спільноти бізнес таким чином виступає як не тільки те, на чому можна зробити гроші та отримати прибуток, але й можливість допомогти іншим через неприбуткові спілки чи організації. У ресурсі подано такі два визначення бізнесу: *this term refers to two different meanings; the first refers to an entity that operates for commercial, industrial or professional reasons....the second definition of business refers to all of the activities involve with the sale and purchase of goods and services* (термін відображає два різних значення: перше відноситься до організацій, що працюють з комерцією, виробництвом та професійниками, а друге визначення відноситься до справ, пов'язаних з торгівлею, набуттям товарів та послуг) [19].

Тому, два головних моменти – це бізнес-суспільства різного розміру, а інше – це операції, які призводять до накопичення та надбання капіталу, прибутку. Зазначимо, які саме семні компоненти формують структуру «бізнесу» в англійській мові на основі проведеного аналізу: «бізнес як підприємництво»; «бізнес як своя (сімейна) справа»; «бізнес як джерело прибутку»; «бізнес як торгівля»; «бізнес як благодійність» (таке значення відсутнє в українських джерелах); «бізнес як покликання»; «бізнес як комерція»; специфічний компонент «бізнес як театральний прийом». Також семантично близьким є дериват «бізнесмен», тобто, людина, що знає, як заробити гроші за збільшити прибуток. Цікаво, що на відміну від українських, в англомовних словниках не зафіксовано гендерної спрямованості бізнесу (лексему *business woman* не зафіксовано). Це може бути пов'язане із слабкою вираженістю граматичної категорії роду в англійській мові на відміну від української. Маємо констатувати, що в англомовних словникових ресурсах представлено набагато більш розгалужену семну структуру лексики «бізнес», що пов'язано з більш давніми традиціями підприємництва у представників англомовних культур. Для української мовної спільноти цей термін знаходиться в активній стадії розвинення, тому багато значень (семних компонентів) замінюються семантично близькою лексемою «справа», особливо при перекладі.

Семантико-прагматичний аналіз лексики «бізнес» на фразеологічному рівні

Фразеологічний фонд будь-якої мови завжди яскраво та емоційно забарвлено відображає основні аспекти культурного коду нації. Тому дослідження ФО є завжди актуальними та значущими. Це зазвичай перевірені часом словесні вирази, що чітко корелюють з ментальною структурою нації, відображають її значущі риси та головні концептуальні маніфестації.

Фразеологія як галузь філологічного знання має свої витoki з вивчення сталих виразів, зазвичай, народної творчості, та тих, що виникли у процесі життя та еволюції певної нації. Природно, що фразеологічна наука тісним чином пов'язана із семантикою. Тому ми беремо ФО як плідний матеріал для нашого дослідження. Проблемою дослідження ФО займалися такі вчені як О. Кунін,

В. Виноградов, К. Мізін, В. Шанський та інші [11]. Дослідження семантичної структури лексики «бізнес» базуватиметься саме на аналізі фразеологічних одиниць (ФО) з фразеологічних словників української мови для дослідження прагматичної функції та для виявлення емотивної забарвленості семних елементів у складі досліджуваної лексики (семени). Емотивний аспект надзвичайно важливий для ефективного використання лексики та її семних складових у рекламних кампаніях та текстах. До того ж, ФО яскраво демонструють прагматичні аспекти, коли їх вживано задля конкретної мети та досягнення комунікативної цілі. Тобто, з доцільним та доречним використанням ФО можна задіювати саме емоцію, що ефективно впливає на підсвідомість. Перейдемо до безпосереднього дослідження ФО, що емотивно забарвлюють семантичне поле «бізнесу» в українській мовній свідомості, враховуючи той факт, що сама лексема відносно нова, тому у більшості випадків замінялась лексемою «справа».

Отже, аналізуючи ФО методом суцільної вибірки з залученням автентичних фразеологічних словників, наголосимо, що в цілому, семантична структура даних ФО відрізняється високою емотивно забарвленістю, бінарними опозиціями «добре-погано» та виявляє основні якості, притаманні людині, що займається бізнесом (справою) в українській мовній свідомості.

Ми зосередились на тих якостях, що притаманні діловій людині для будівництва та подальшого розвитку успішного бізнесу. Перша сема, яку ми розглянемо, буде «лідерство» як найбільш вживана та

широко представлена у ФО. Лідерство – не наріжний камінь будь-якої вдалої справи, що просуває бізнес та робить його надуспішним, а керівника – людиною великих фінансових можливостей. Це знайшло відображення у таких ФО: *господар становища* [8, с. 45]; *підніматись на космічну висоту* [8, с. 142]; *показати себе* [8, с. 148]; *просунути справу* [8, с. 160]. Справжній лідер завжди чітко знає, куди йти для успіху, завжди має план дій. Тому конотація цих ФО схвальна, позитивна, з відтінком поваги та трохи заздрощів щодо тих, хто спромігся досягти космічних висот у бізнесі. Активність – це ще одна важлива якість лідера, це підтверджується наступними ФО: *бути на коні* [6, с. 29]; *грати першу скрипку* [6, с. 131]; *вести за собою* [8, с. 28]; *мати вплив* [8, с. 102]; *передова позиція* [8, с. 138]; *ходити в передовиках* [8, с. 524]. Останню ФО відрізняє дещо застаріле значення, бо у передовиках виробництва зазвичай ходили успішні люди при радянській владі, вірогідно, що через це зараз вживання цього ФО на сучасному етапі достатньою мірою обмежене. Також лідера відрізняє від інших здатність та бажання брати на себе відповідальність: *брати на себе* [17, с. 52]; *брати в свої руки* [17, с. 53]; *відповідати головою* [8, с. 37]. Конотація у цих випадках схвальна та позитивна, з емоцією поваги та захоплення.

Не так все очевидно із конотацією таких ФО, як *арена боротьби* [8, с. 16]; *вступати в права* [17, с. 158]; *набирати силу* [8, с. 106]; *мати перевагу* [8, с. 102], де лідерство має ознаки «йти по головах», «жорстка конкуренція». Звісно, що у бізнесі, насамперед великому, конкуренція висока; інколи люди вдаються до різних, підчас жорстких заходів для отримання першості. Тому бізнес – це галузь, де боротьба ніколи не припиняється, тобто, конотація не є повністю позитивною, з відтінком тривожності та страху.

Важливою якістю лідера є самобутність, здатність знаходити нестандартні рішення та втілювати їх у життя: *мати своє стежку, шлях* [17, с. 475], а також володіти міцною нервовою системою та психічною витривалістю, що відображено у ФО *володіти собою* [17, с. 143]. Ці елементи безперечно, мають позитивну, схвальну конотацію. Яскравою також постає сема «великий дохід». Як зазначено вище, у свідомості пересічної людини бізнесмен – це насамперед людина великих фінансових можливостей. Це знайшло своє відображення у наступних ФО: *ворочати мільйонами* [6, с. 101]; *гребти гроші лопатою* [17, с. 196]; *кишеня не сходиться* [17, с. 374]; *повна чаша (гаманець)* [6, с. 412-413]; де відчутна складна конотація

заздрощів та водночас захоплення, бо бути заможною людиною – це мрія великої кількості людей, але, звісно, не всі ладні важко працювати, тому конотація заздрощів доволі відчутна. Вона посилюється у наступних ФО: *гаманець набитий* [17, с. 168]; *набивати кишені* [17, с. 517], де негативізм щодо людей з грошима зростає.

Водночас, кожен розсудливий бізнесмен знає про потребу економити для розвитку справи: *копійка в кишеню пливе* [17, с. 389], тобто, й не дуже великий дохід – це все одне гроші, які можна пустити в оберт. Конотація схвальна, ближче до позитивної, на відміну від попередніх ФО.

Ще однією з цікавих та яскраво виражених сем є ентузіазм, що є невід’ємною якістю успішного ділка, бізнесмена. Конотація позитивна та схвальна, це можна проілюструвати наступними ФО: *аж горить під руками* [6, с. 3]; *аж кипить у руках* [6, с. 8]; *горить у руках* [8, с. 45]; *брати в роботу* [17, с. 742]; *всіма силами* [17, с. 168]. Людина, яка працює з «вогником», завжди матиме переваги перед тими, хто просто «відбуває час» на роботі. Ентузіасти нерідко готови ризикувати та *починати з нуля* [6, с. 508], що оцінюється схвально у людській свідомості. Схвально та в цілому позитивно оцінюється й намагання людини *жити своєю працею* [8, с. 62]; *займатись справою життя* [17, с. 853]. Зовсім не так у людській свідомості оцінюється надмірний ентузіазм, бажання *вистжитись*, що слугує ознакою лицемірства: *аж із шкури пнутися* [6, с. 250], де навіть слово «шкура» має різке негативне забарвлення. Тому можна сказати, що в цілому ентузіазм лишається загалом позитивною якістю й необхідною складовою для побудови успішного бізнесу.

Коли у людини багато зароблених грошей, є своя справа, що приносить великий дохід, то для нього/неї велике значення має статусність, положення у суспільстві, набуте у багатьох випадках, завдяки фінансовій складовій. Це ілюструють такі ФО: *багато важити*, *мати велике значення* [8, с. 16]; *важлива, знатна птиця* [6, с. 345; 8, с. 26]; *високої проби, високо літати, вищої марки* [6, с. 64-65; 8, с. 33]. Всі ці ФО відображають конотацію поваги, пошани, позитивне забарвлення. Негативне, іронічне забарвлення щодо людей, які занадто пишються своїм фінансовим положенням, відображають ФО *велика пані* [6, с. 344]; *велика риба* [6, с. 34]; *велике цабе* [6, с. 347; 8, с. 27]. Останній варіант є трохи застарілим, вживаним переважно старшим поколінням.

Ознаки статусності, елітарності бізнесу відображають ФО *бути на висоті положення* [8, с. 25]; *витримувати марку* [8, с. 33]; *справа великої ваги* [8, с. 177], *мати репутацію* [8, с. 103], *на рівні вищих світових стандартів* [8, с. 114], де конотація переважно позитивна, з повагою.

Дуже цікавою виявляється бінарна опозиція сем «удача-невдача в бізнесі». Удачу в бізнесі з позитивною конотацією відображено у наступних ФО: *увінчатись успіхом* [8, с. 191]; *мати успіхи, великі успіхи* [8, с.103]; *акції підвищуються* [6, с. 3; 8, с. 14; 17, с. 637]. Також широко представлено удачу як подарунок долі, фортуни: *колесо фортуни* [8, с. 92]; *бути у виграві* [8, с. 25]; *виграти козиря, справу* [6, с. 47-48]; *попасти у масть* [6, с. 421] *справа, діло вигоріло* [17, с. 245]. Удача у будь-якій справі – це невід’ємний елемент, тому для бізнеса, де завжди існує вагома доля ризику, удача є суто позитивним та важливим моментом.

Повністю протилежне, негативне значення з відтінком жалю набувають ФО, що відображають невдачу: *акції падають* [6, с. 11; 8, с.14]; *програти справу* [6, с. 48]; *ламати справу* [6, с. 96]; *справа не клеїться, не ладиться* [8, с. 177], пуста справа [8, с. 161]. Невдача може спіткати будь-кого, тому конотація застережлива, з відтінком суму. Семантично близькими виступають ФО, що відображають сильну та несподівану невдачу: *вибивати з сідла* [6, с. 40]; *вибитися з колії* [6, с. 41]. Для бізнесу несподівані ризики завжди руйнівні, тому підприємці будь-як намагаються їх уникнути чи мінімізувати.

Ще одна важлива бінарна опозиція ц структурі семантичного поля «бізнесу», це «чесність»-«нечесність», де позитивною конотацією володіє «чесність», а «нечесність» забарвлена суто негативно. Вагомим аргументом для ведення успішного бізнесу є чесність при його розвитку, це відбивається у численних прикладах, як-от: *давати гарантію* [8, с. 47]; *казано-зроблено* [8, с. 172]; *грати з відкритими картами* [8, с. 46]. У прикладах проілюстровано емоцію поваги та схвальності щодо бізнесменів, які грають чесно, чесно ведуть свої ділові справи. Важливим моментом є непохитність слова ділової людини, її порядність у виконанні узятих на себе обов’язків: *слова свого не зламати* [17, с. 415]; *лишатись вірним своєму слову* [8, с. 98]; *давати слово* [8, с. 48]; *бути господарем (хазяїном) свого слова* [8, с. 25]. Це викликає суто позитивні емоції шани щодо таких підприємців та бізнесменів.

Осторонь стоїть ФО *вірити на слово* [8, с. 37], де підіймається питання довіри, яке у деяких випадках може бути порушене, тому конотація застережлива, до того, є ФО *вийти з довіри* [8, с. 30], що підкреслює конотацію побоювання через брак довіри. Повністю негативним, зневажливим лишається в людській свідомості відношення до семи «нечесність»: *обкрутити дільце* [17, с. 247]; *обтяпати дільце* [17, с. 568]; *вийти сухим з води* [6, с. 52]. Цікавим є спостереження, що негативно забарвлених елементів значно менше, ніж позитивних, тому у людській свідомості відбивається, що тих, хто веде справи чесно, більше, ніж навпаки.

Досить суперечливою конотацією володіє така сема як «амбітність». Вона не дуже виражена у ФО, але є цікаві приклади, що ілюструють емотивну складову «амбітності». У позитивному сенсі можна розглядати ФО *піднятись на вищий шабель, ступінь* [17, с. 638]; *іти вгору, високо піти* [17, с. 353]; *діло не чекає* [17, с. 245], де амбітність показано як прагнення до висот у своєму ділі, що характерне для успішних підприємців на бізнесменів. Водночас, надмірна амбітність викликає негативні емоції, презирливе ставлення, як-то ФО *дертися вгору* [17, с. 233], коли людина за своїми амбіціями забуває про важливі людські якості. У цілому, здорові амбіції – це зазвичай рушій бізнесу, але завжди присутня й моральна складова шляху на верхівку можливої кар'єри, тобто щоб не було ситуації «піти по головах».

Однією з важливих складових є семний компонент «досвід», який необхідний для успішного розвитку бізнеса та управлінських процесів у ньому. Людна, яка має досвід, завжди може *бачити далеко* [6, с. 14], *бути у курсі* [8, с. 25], *ділом доводити* [8, с. 54] свою компетентність, що має позитивне емотивне забарвлення, а також конотація схвальності, поваги та захоплення. Трохи інший емотивний компонент у таких ФО: *бите око* [8, с. 19]; *битий жак* [6, с. 21]; *битий жубк* [6, с. 185], де можна прослідкувати емоцію негативного характеру; досвіду, набутого методом не зовсім успішних спроб та намагань, де доводилось принаймні залишитись *при своїх інтересах* [8, с.68], без очікуваного прибутку. Така людська якість як корисливість ні в кого не викликає позитивних емоцій, тому приклад – це ФО, що відображають цю не саму приемну якість: *здобувати користь* [8, с. 71], *ловити рибку* [17, с. 447]; *для своєї вигоди* [8, с. 55]. Однак ця сема має певне значення для

характеристики людини-бізнесмена, бо більшість з них користуються бажанням заробити.

До бажання заробітку прямо відноситься наступна сема – «працьовитість», що загалом має позитивне емоційне забарвлення. Для бізнесмена це одне з найважливіших якостей для спіху. Проілюструємо це прикладами відповідних ФО: *докладати своїх рук* [17, с. 259]; *бути при ділі* [8, с. 25]; *доходити до діла* [17 с. 267]. Водночас, у людській свідомості праця пов'язана з тяжкими зусиллями, що мають негативне забарвлення, відчуття суму та туги. Приклади ФО: *добути своїм горбом* [17, с. 254]; *гірко заробиш, солодко з'їси* [8, с. 42]; *підставляти шию в ярмо* [6, с. 407; 8, с. 13]; *гнути горба, спину, шию* [6, с.119-120]. Елемент бінарної опозиції – сема «лінощі» – представлена небагатьма прикладами, бо для ділових людей це не притаманна якість, яка тільки заважатиме на шляху до успіху: *де багато слів, там мало діла* [8, с. 50]; *бити байди* [6, с. 133]; *тяп-ляп* [6, с. 124], *спочивати на лаврах* [17, с. 852]. Конотація вкрай негативна, осудлива.

Сема «авторитарність» представлена небагатьма прикладами, але зазвичай керівник бізнесу може бути занадто вимогливим, навіть жорстоким. Це знайшло відображення у наступних ФО: *знімати стружку* [6, с. 257]; *не давати спуску* [6, с. 354]; *вичавлювати соки (олію)* [8, с. 34]; *гнути свою лінію* [8, с. 42]; *держати у своїй кишені* [17, с. 227]. Конотація негативно забарвлена, з відтінком осуду та несприйняття. Цікавим а також необхідним для будь-якого бізнесмена є здатність бути гнучким, здатним до діалогу, компромісам, готовим домовлятися. Тому сема «гнучкість» доволі широко виражена у ФО: *доходити згоди* [6, с. 259] *загладжувати гострі кути* [6, с. 190]; *знаходити спільну мову* [6, с. 229]; *досягати взаємо порозуміння* [6, с. 58]; *іти в фарватері* [8, с. 86]; *обопільна згода* [8, с. 132]. У цих прикладах конотація в цілому позитивно-нейтральна, чого не відбувається у наступних прикладах, де гнучкість вже перетворюється у хитрі те нечесні махінації: *зробити гешефт* [17, с. 346]; *справа на мазі* [8, с. 177]; *стук-грюк, аби з рук* [6, с. 262]. Конотація негативна, презирлива.

Насамкінець лишається така сема як «професіоналізм», без якої відкриття та розвиток справи просто неможливий. Безсумнівно, це одна з найзначущих елементів у структурі лексеми «бізнес». Конотація переважно позитивна, з емоціями поваги та захоплення. Продемонструємо це прикладами ФО: *справа в надійних руках*

[8, с. 54]; *мати своє стежку, шлях* [17, с. 475]; *держатися свого берега* [17, с. 231]; *довести ділом, до відома* [17, с. 255]; *тримати курс* [8, с. 183]. Професіонал своєї справи завжди спроможний *давати лад* [17, с. 207]; *дійти до суті справи* [8, с. 58], *говорити по суті* [6, с. 370]; *увійти в ритм* [8, с. 203]; *бути в курсі (справи)* [6, с. 28]. Також він/вона може тверезо оцінити, чи *варта справа заходу* [6, с. 26]; *справа йде гаразд* [6, с. 177]; *буде толк* [6, с. 27] з ідеї, партнерства, нового співробітника та інших важливих питань. Конотація схвальна, позитивна. Цілком зрозуміло, що бути професіоналом своєї справи зробить бізнесмена насамперед конкурентоспроможним та дозволить бути на декілька кроків попереду конкурентів. Вартим особливої уваги є різноманіття представлених у словниках речових штампів стосовно бізнес-сфери. Ці вислови дуже часто вживаються у сфері виробництва, діловій, та належать до кліше, якими активно користуються люди, що належать до цієї галузі. Кліше використовуються як в усному мовленні, так й в письмовому, часто при складанні документів, належать до офіційно-ділового стилю, це так звані канцеляризми. Нерідко вони йдуть саме з такою позначкою у словниках. Розглянемо найпоширеніші з них. Багато з цих конструкцій відносяться до сфери виконання професійних обов'язків, як-от: *вважати своїм обов'язком* [8, с. 27]; *виконувати службовий обов'язок* [8, с. 30]; *коло обов'язків* [8, с. 92]. Зрозуміло, що для бізнес-діяльності надважливим є визначення та розподіл обов'язків та чітке розуміння, хто на за який саме аспект діяльності себе персональну відповідальність. Це є запорукою успіху ведення серйозної будь-якої справи. Також обов'язки мають відповідати посаді, яку займає працівник чи керівник; тобто є декілька кліше, що описують процес оформлення на працевлаштування: *заступати на посаду* [8, с. 70]; *вступити на посаду* [8, с. 41]. Коли людина має проходити навчання чи підвищення кваліфікації, то зазвичай вона проходить це *без відриву від виробництва* [8, с. 17], у свій вільний час, а якщо це нове місце працевлаштування, то поступово всі робочі моменти та обов'язки стають зрозумілими для виконання, тобто, *входять в норму, колію, русло* [6, с. 41-113]. Налагодження робочої атмосфери із здоровим мікрокліматом – це теж обов'язок керівника, що хоче досягти дійсно успішних результатів у своїй діяльності. Тільки таким чином можна заохотити людей працювати на максимум та робити *вагомий внесок* [8, с. 25] у розвиток бізнесу та

виробництва та *закласти фундамент* [8, с. 67] свого невинного фінансового розвитку, а також *впроваджувати в ужиток* [8, с. 40] ефективні короткострокові та довгострокові стратегії економічного розвитку. Ініціативність працівника, його ентузіазм та бажання розвиватись є необхідними рисами для майбутнього роботодавця/керівника, що *віддає належне* [8, с. 35] таким якостям та *визнає можливим* [8, с. 29] фінансово заохочувати таких колег до співпраці. *Відкрите питання* [8, с. 37] може виникати через низку причин, але саме так визначається незавершена в силу різних причин ситуація, яка потребує швидкого та ефективного рішення у ділових питаннях чи робочих моментах. Важливим умінням є досягнення взаємовигідного компромісу, коли можна *дійти згоди* [8, с. 51] по важливих питаннях, що постійно виникають у діловій сфері. Інколи таке може стосуватись фінансових зобов'язань, як, наприклад, *давати у заставу* [8, с. 48], де головним виступає питання взаємної довіри. Щодо використання даних кліше у рекламних текстах, то до цього треба підходити дуже виважено та не перевантажувати тексти реклами подібними штампами, які не викликатимуть сильної емотивного «занурювання» у текст в силу їх розповсюдженості та «банальності» використання у певних мовних ситуаціях.

Висновки

Підсумуємо, що семантичні та емотивно забарвлені характеристики ФО на українському мовному матеріалі розподілено наступним чином: «лідерство», «високий дохід», бінарна опозиція «чесність/нечесність», бінарна опозиція «працьовитість/лінощі», «ентузіазм», «професіоналізм», «статусність», бінарна опозиція «удача/невдача», «корисливість», «амбітність», «досвід», «авторитарність».

Тепер перейдемо до аналізу ФО на основі аналізу англomовних автентичних джерел та виявимо головні складові «бізнесу» у розумінні пересічної англomовної людини з акцентом на емотивну складову. Розпочнемо само з лексеми «бізнес», як вже було зазначено, для української мовної свідомості це відносно нове явище, що з успіхом замінювалось лексемою «справа», то для представників англomовної спільності ця лексема функціонує з XV століття (що зафіксовано у словнику М. Вебстер). Можна сказати, що вона вже має сталі значення та ФО, що відображають емотивне ставлення до бізнесу. В цілому, емотивні забарвленість виявляється

позитивною та схвальною, але снують й деякі нюанси у ставленні до ділової активності.

Будь-яке втілення ділових якостей та розширення фінансової свободи через сумлінну працю – це характеризується схвально: *be the business* – (бути у ділі, добре на ньому розумітись); *be in the business of doing something* (розглядати якусь діяльність як головну частину твоїх обов'язків) [22]. Також присутній неформальний компонент у такому виразі, як *to be in business (informal)* (мати все для того, щоб розпочати щось негайно) [22].

Звісно, що підприємницький талант, уміння розпочинати діло з нуля та бути в ньому успішним – це позитивна якість, що підкреслюється емоцією схвальності та захоплення та поваги, як у ФО: *big business* (великий бізнес у компанія чи фінансових групах з сильним впливом чи продукт або діяльність, на яку люди витрачають багато грошей) [21]; *business interests* (бізнес-активи чи паї (акції) у компаніях) [21]; *run a business* (керувати бізнесом) [21; 22] *build up/develop / establish a Business* (розпочати бізнес) [21; 22].

Цікавим є приклад, коли придбають компанію чи починати нею керувати (*take over a business*) [21] що не завжди має суто позитивне забарвлення, бо інколи це може траплятись у результаті нечесних махінацій. Нечесні махінації, брудний бізнес з негативною емотивною оцінкою відображено у ФО *monkey business* (погана чи нечесна поведінка) [21]. Ділові люди зазвичай не гають ані свого часу, ані часу інших людей. Ця позитивна риса відображена у ФО з позитивною конотацією, бо це одне з головних правил успішного бізнесмена: *get down to Business* (давайте перейдемо до справ) [22]; неформальні *like nobody's business* (дуже швидко та успішно) [22]; *mean business* (серйозно відноситись, відповідати за свої дії) [21]; *a viable business* (бізнес, на якому знаються, що він має бути успішним) [21].

Цікаво, що багато ФО стосовно бізнес-активності мають позначку «неформально», тому бізнес – це те, що доволі часто обговорюється не тільки суто в ділових колах, але й серед пересічних осіб. ФО *it's the business* (спосіб неформально сказати, що щось йде чи працює дуже добре) [21]. Інколи виникають робочі питання, на які теж треба виділити додатковий час: *any other business* (інші бізнес-справи, які не були у порядку денному, але які треба обговорити) [22]. Ввічливо про таке повідомити партерів заздалегідь. Також серйозні бізнесмени ставляться відповідальна до розвитку та процвітання своєї справ: *to drum up business*

(намагатись розвивати свою компанію через пошук нових клієнтів) [21]; *apply for hire/trade/business* (шукати клієнтів для бізнесу) [22]. Конотація схвальна та позитивна.

Стабільність та передбачуваність – це також одні з головних елементів успішного ведення справ, у ФО воно проілюстровано так: *to go about your business* (робити ті речі, що й зазвичай, у звичному ритмі) [22]; *it is a business of somebody to do something* (це справа когось робити щось) [21], *and all that business* (все теж саме) [21], навіть якщо справи не завжди йдуть успішно: *business as usual* – (вираз, щоб підкреслити, що справи йдуть як звичайно незважаючи на деякі негаразди) [22]. Конотація позитивна, з елементами захоплення, бо для британського джентльмена завжди було принципових не виказувати надмірних емоцій та втілювати впевненість у собі. Це зараз стосується майже усієї бізнес-сфери, принаймні, більшості європейців. Надзвичайно важливо, щоб у бізнесі грали чесно та не ставили родинні чи дружні зв'язки вище, ніж справа: *business is business* (комерційні та фінансові інтереси ставитимуться вище, ніж людські відносини, бо діло понад усе) [22]; *business before pleasure* (спочатку справи, а потім – розваги) [22]. Емотивне забарвлення позитивне.

Природно, що на шляху до успіху має бути багато підводних каменів, перешкод та невдач, це відображено у наступних ФО: *Business succeeds* (займатись бізнесом не просто) [21]; *out of business* (вийти з діла через брак фінансів чи відсутності роботи) [22]; *business collapse, fails* (бізнес перестає функціонувати, невдача) [21]; *have no business doing something* (немає права робити щось) – you have no right to do something [22]. Конотація негативна, з відтінком досади та невдоволеності. В той же час, при можливості можна повернулись до бізнесу: *be back in business* (повертатись до справ) [21], де емоційне забарвлення вже схвальне, оптимістичне.

Цікаве неформальне, просякнуте емоціями значення ФО «не лізти у чужі справи». Для представників англосаксонської культури приватність та особисті межі є головною цінністю для особистості, тому втручання у життя людини вважається неприпустимим: *this is my business* (це мої справи, не втручайся) [21]; *mind your own business* (не пхай носу в чужі справи) [22]; *no business of yours personal concern* (це тебе особисто не стосується) [23]. Можна сказати, що це порівнюється з втручанням у ведення справи, бо життя – наша найважливіша справа.

Надзвичайно важливою складовою бізнесу є дохід (profit) – саме через великий заробіток люди й йдуть у бізнес. Цей елемент широко представлений у сталих виразах англійської мови: *quick/big/huge/handsome/tidy/healthy profit* (великий дохід); *make a profit* (отримати вигоду); *generate/boost/maximize profit* (зробити дохід максимальним) [21]. Також представлено декілька виразів професійної спрямованість *net profit* (дохід, отримані після оплати всіх податків) [21; 22]; *gross profit* (pre-tax) (дохід до оплати всіх податків) [21; 22]. Досягнення великих статків характеризується схвально та позитивно: *profit soar/leap* (зростання доходу значною мірою) [21]; *profit margin* (маржа, маржальність) [23]. Але є й негативне забарвлення, коли отримання прибутку пов'язане з корисними намірами: *profit motive* (корисливий мотив, причина) [23]. Інколи прибуток може бути зовсім незначним чи взагалі падає, що в принципі є природним у багатьох випадках: *modest profit* (невеликий дохід); *profits are up/down* (дохід росте чи падає); *profit slump/plunge getting a large amount decreasing* (падіння доходу) [21]. Конотація негативна, з відтінком жалю та стурбованості.

Семантично близько до попередньої постає й наступна сема «дохід» (income). Вона представлена не дуже широко, але є змістовні та цікаві складові, як-от: *a source of income* (джерело прибутку) [21], що має позитивне значення, якщо дохід не низький, що підкреслює вираз *income level/bracket* (рівень доходу) [21]. Також наявна градація до отримання доходу: *a joint income* (дохід, що отримує дві та більше персон) [21]; *discretionary income* (дохід, що лишається після сплати всіх першочергових витрат, як-от, їжі, комунальних послуг) [23]; *disposable income* (дохід, що лишається після сплати податків для закриття першочергових витрат на кшталт їжі, комунальних послуг) [23]; *household income* (господарський дохід) [22]. Конотація здебільшого нейтральна.

В українській мовній культурі такої чіткої градації не виявлено. Негативно забарвлене значення має *loss of income* (втрата прибутку) [21], що цілком природно. З темою доходу на прибутку пов'язані саме «гроші» (money) як кінцевий результат будь-якого вдалого бізнесу. Тому *good, easy, big money* (великі гроші, хороші гроші, які легко заробити) [21]; *chief money* (фінансовий капітал)[22] володіють суто позитивною конотацією. Змішана конотація присутня у виразі *old money* (багатство, набуте не в першому поколінні старий капітал) [21]. З одного боку, такий капітал є надіним, але ті, хто ним володіють,

зазвичай відрізняються презирством та пихою щодо пересічних людей із звичайними статками.

Вміння заробити гроші вважається одним з найбільш вдалим, це підтверджується такими ФО: *to make money* (заробляти) [22]; *there is money in smth.* (знатись на інвестуванні, мати з цього гарний/поганий зиск); *money can be made out of this* (на цьому можна заробити) [22]. Цікавим постає семний компонент *money for jam, for an old rope* – (легка для виконання та фінансово вигідна робота) [22] з змішаною конотацією, бо у свідомості більшості людей великі гроші пов'язані з неабиякими зусиллями, а легкі гроші викликають справедливе занепокоєння. Вони можуть бути *blood/danger money* (небезпечні, криваві гроші, нажиті нечесним шляхом) [21], а також ними можна заплатити за отримання будь-якої інформації *money talks* (за гроші можна отримати бідь-яку інформацію) [21]. Їх можуть вливати у сумнівні справи *pour/ put/ money into smth* (вливати кудись гроші) [21], наприклад, для отримання необхідної думки *to get money where one's mouth is* – (заробляти гроші та платити за підтримку певної opinii) *to produce or pay money to support one's opinion* [22]. Все це викликає емоцію недовіри, остраху на підозрілості.

Не дуже схвальна конотація виявлена у ФО *money to burn, money affair* – (мати багато грошей) [22], або немає куди гроші діти, що, звісно, неправильно та викликає обурення та заздрощі. Інколи гроші йдуть й на добрі справи – *raise money for charity* (забрати гроші для благодійності) [21], дуже активно вживаний у сучасному мовленні. Не яскраво виражено наступний елемент – «справа» (*affair*), який транслює наступне значення, пов'язані з бізнесом: *financial affair* (фінансові справи, відносини) [23]; *affairs of state* – (урядовий бізнес) [22; 23]. Конотація в цілому нейтральна. Присутній компонент *non of someone's affair* (не лізти в чужу справу) [23], що є найзначущим для англосаксонської свідомості.

Справді великі гроші можна заробити, проводячи торгівлю у великих обсягах та масштабах тому семний компонент «торгівля» (*trade*) виражено яскраво. ФО *do a roaring trade* (біти дуже успішним у своєму бізнесі) [23] має позитивну оцінку, з елементами схвалення, особливо якщо підприємець багато працює для бізнесу (*doing a brisk trade* [21]).

Для неспинного розвитку торгівлі будь-якого рівня важливо шукати клієнтів (*ply for trade* [22;23]), розширювати сфери впливу. Мати досвід власне бізнесмену та його команді важливо, бо *the tricks*

of the trade (тонкощі певної професії, крафту, на якій знаються професіонали) [22] дадуть змогу стрімкого та позитивного зросту торгівлі. Конотація схвальна, з елементами впевненості, захоплення професіоналізмом. В той же час, багато людей хапаються за багато справ одразу, але нічого справді добре зробити не можуть. Це знайшло відбиток у ФО *jack of all trades, master of none* (майстер на всі руки, але ні в чому не професіонал) [22]. Конотація іронічна, з відтінком презирливості. Цікавим є вираз *by trade* – (за освітою, фахом) [22], який пов'язаний з фахом в цілому, освітою, а не званнями саме у торгівельній сфері. ФО *the rag trade* (бізнес з купівлі-продажу одягу) [21] співвідноситься з насамперед жіночим світом моди та виявляється вартим уваги, бо в українській мові таких аналогій не виявлено. Інколи з різних причин власник має *cease trading* (припинити бізнес через банкрутство) [21]. Це володіє сумною, негативною конотацією незважаючи на причини припинення.

Ще одним з головних напрямів великого бізнесу є промисловість, підприємство (*industry*), що буде наступним семним компонентом для аналізу. Успішний підприємець, що має компанію з великим прибутком, може називатись *captain of industry* (бізнесмен, що має велику та успішну компанію, підприємство) [22; 23], що дає позитивну конотацію та емотивне забарвлення поваги та захоплення. Схожу конотацію мають вирази *industry grows/expands* (промисловість росте, розширюється) [21]; *a thriving industry* (бізнес, що йде дуже добре) [21]. Негативну забарвленість має *industry declines* (промисловість занепадає). Також є елемент *heavy/ light industry* (важка/легка промисловість) [21], що має нейтральну конотацію.

Логічною виступає наступна семна складова бізнесу – «угода» (*deal*). Сам факт купівлі чи продажу тоїварю чи послуги в англійській свідомості зафіксовано як *a business deal* (коли ви щось купляете чи продаєте) [21]. Конотація зазвичай нейтральна. Природно, що угода, яка відповідає вимогам та вигідна, є *a good deal* (гарна угода)[23]; *a great deal* (шикарна угода) [23]; *a done deal* (справа узгоджена) [22]. У цьому випадку емотивне забарвлення позитивне, з елементами захоплення, задоволення результатом. Особливо останнє підкреслюється такими ФО: *to clinch a deal* – (погодити угоду до своєї вигоди) [21]; *to strike a deal* – (погодити угоду після багатьох суперечок) [21]. Тут присутній елемент змагання та перемоги, отримання вигоди в найкорисніший себе спосіб. Конотація позитивна.

Зовсім протилежні емоції викликає нечесна угода, з незрозумілими умовами та можливим кримінальним підґрунтям.

Це яскраво ілюструють наступні ФО: *a raw deal* (нечесна угода); *a rough deal* (нечесна угода); *a shade deal* (нелегальна, тіньова угода) [21]. Конотація вкрай негативна, відчутні емоції застереження, небезпеки, тривоги. Заслугує на увагу ФО (*not*) *big deal* (коли людина не вважає факт чи ситуацію важливою) [22], тобто, нічого особливого не сталося. Це значення не дотичне до бізнес-сфери, але лексема «угода» вживається у зафіксованому незвичному контексті.

Яскравою та виразною постає складовою бізнесу «конкуренція» (*competition*), що відбувається не тільки у бізнесі, але в ньому її вживання надзвичайно частотне. Позитивної емоційної забарвленості набуває конкуренція, коли вона відкрита та чесна: *open competition* (відкрита конкуренція) [21], тоді перебування у конкурентній боротьбі з кимсь (*in competition with smb.*) [23] може бути успішним, а результат – передбачуваним. Конотація схвальна. Емоція радості та захоплення викликає факт виграшу, перемоги у конкурентній боротьбі: *in the face of competition* (успішна конкуренція) [21]; *win a competition* (виграти у конкурентній боротьбі) [21]. Емотивне забарвлення відповідальності має у собі ФО *run a competition* (компанія, що проводить конкурс на щось) [21]; *a competition is open to smb.* (змагання відкрито)[21]. Конкуренція може бути жорсткою, як й увесь світ великих грошей: *stiff, intense competition* (жорстка конкуренція) [22], що викликає емоції знервованості, занепокоєння в особистостей тривожного типу та азарт у людей із «спортивним», наполегливим характером.

Семантично до попереднього значення відносяться ФО *withdraw of competition* (вибити з конкурентної боротьби); *knock smb. off competition* (вибити з конкурентної боротьби) [21]. Вони викликають емоції роздратування, у тих, хто програв та радість у тих, хто виграв. Тобто, конотація вкрай суперечлива та залежить від ситуації. Але ситуація нечесної конкуренції (*unfair competition*) [21] викликає емоції обурення та гніву, вкрай негативні.

Зважаючи на вищеописане, в англомовній свідомості лексема «бізнес» у ФО має наступні елементи у своєму складі: «бізнес як справа»(*business*); «гроші» (*money*); «справа»(*affair*); «торгівля» (*trade*); «угода» (*deal*); «дохід» (*income*), «прибуток» (*profit*), «конкуренція» (*competition*), «промисловість», «підприємство» (*industry*). Конотація в цих складових має неоднотайне емоційне забарвлення, а деякі аспекти залежать від контексту, хоча в цілому її можна оцінити як позитивну.

Висновки

Проведене дослідження семантичної структури лексики «бізнес» на двох мовних рівнях – лексичному та фразеологічному – виявило основні структурні елементи цього феномену та емотивно-оцінне забарвлення цих складових. Розвідку було виконано на зіставному аналізі двох різносистемних мов – української та англійської для визначення лексико-прагматичних аспектів застосування вищезначеної лексики у рекламних СЕО-текстах та шаблонах. За результатами було виявлено на лексичному рівні наступні складові: «бізнес як суспільство ділових людей»; «бізнес як підприємство»; «біржа як змістовна частина бізнесу»; біржові операції та професії; «бізнес як комерційна діяльність»; «бізнес-галузі у різних сферах життєдіяльності»; «бізнес як справа у широкому сенсі».

Загалом, лексема «бізнес» має нейтрально-позитивне значення у проаналізованих прикладах на лексичному рівні. В англійській мові виявлено наступне розподілення семних компонентів: «бізнес як підприємництво»; «бізнес як своя (сімейна) справа»; «бізнес як джерело прибутку»; «бізнес як торгівля»; «бізнес як благодійність» (таке значення відсутнє в українських джерелах); «бізнес як покликання»; «бізнес як комерція»; специфічний компонент «бізнес як театральний прийом». Конотацію можна схарактеризувати як позитивно-нейтральну. Специфічними є суто англійські «бізнес як благодійність» та «бізнес для театральний прийом».

Треба підкреслити, що для української реальності ця лексема є значно більш новою, бо увійшла у розмовне вживання з 80х років ХХ-го століття, тоді як для британської мовної культури «бізнес» існував з XV сторіччя. Але у головному є й тотожність, бо лексема запозичена саме з англійської мови – це складова «бізнес як джерело прибутку».

На фразеологічному рівні, де досліджувалось переважно емотивно-прагматична функція лексики «бізнес», проаналізовано наступні складові в українській мові: «лідерство», «високий дохід», бінарна позиція «чесність/нечесність», бінарна позиція «працьовитість/лінощі», «ентузіазм», «професіоналізм», «статусність», бінарна позиція «удача/невдача», «корисливість», «амбітність», «досвід», «авторитарність». Конотація у багатьох випадках має різноманітні відтінки значення та не може характеризуватись як суто позитивна чи негативна.

Аналіз ФО на основі англійських автентичних джерел виявив такі складові: бізнес як «справа» (business); «гроші» (money); «справа»(affair); «торгівля» (trade); «угода» (deal); «дохід» (income),

«прибуток» (profit), «конкуренція» (*competition*), «промисловість», «підприємство» (industry).

Конотація в цих складових має неоднорідну забарвленість, а деякі аспекти залежать від контексту, тому можуть значно змінюватись. Але наявна тенденція до позитивного емотивного забарвлення лексеми «бізнес» у складі як українських, так й англомовних ФО. Тему впливу конотації на написання успішних та ефективних рекламних текстів плануємо продовжувати у подальших дослідженнях з цієї проблематики.

Список використаних джерел:

1. Англо-український та українсько-англійський словник. / В. І. Перебийніс, Е. П. Рукіна, І. В. Тименко, С. С. Хідекель. Харків: «Фоліо», 2007. 368 с.
2. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. Москва: Яз. рус. культуры, 1999. 780 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусела. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. 1728 с.
4. Зубков М., Мюллер В. Сучасний англо-український та українсько-англійський словник. Харків: ВД «Школа», 2007. 768 с.
5. Івченко А. О. Тлумачний словник української мови. Харків: Фоліо, 2000. 540 с.
6. Калашник В. С., Колоїз Ж. В. Словник фразеологічних антонімів української мови. Київ: Довіра, 2004. 284 с.
7. Крюков И. А. Концепт «бизнес» в концептосфере русского языка последних лет. (на материале национального корпуса русского языка). Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского 2009. № 6. С. 266-269.
8. Олійник І. С., Сидоренко М. М. Україно-російський і російсько-український фразеологічний словник. Київ: Рад. школа, 1978. 446 с.
9. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Изд-во Воронеж, 2003. 238 с.
10. Російсько-український тлумачний словник для ділових людей / Тараненко О. О., Брицин В. М., за ред. О. О. Тараненка. Київ: Укр. Письменник, 1992. 214 с.
11. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики. Київ: Вид-во Фітосоціоцентр. 1999. 148 с.
12. Словник української мови. / Під ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка. 1970-1980 р.р. Т. 1. 541 с.

13. Сучасний тлумачний словник української мови: 100.000 слів/за ред. проф. В. В. Дубічинського. Харків: ВД «Школа», 2009. 1008 с.
14. Тлумачний словник-мінімум української мови. 9.000 слів. уклад. Л.О. Ващенко, О.М. Єфімов. «Довіра», 2004. 238 с.
15. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Уклад. О.М. Сліпушко, Київ: «Криниця», 1999. 508 с.
16. Українсько-англійський словник. Економіка. Фінанси. Банки. Інвестиції. Кредити./ Уклад. С.Я. Ермоленко, В.І. Ермоленко Київ: «Школа», 2003. 568 с.
17. Фразеологічний словник української мови. Під ред. В.М. Білоноженко. Київ: «Наукова думка», 2005. 954 с.
18. Яковлева А.М., Афонська Т.М. Сучасний тлумачний словник української мови. Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2006. 672 с.
19. Dictionary.com. Thesaurus.com. Dictionary.com LCC, 2021 URL: <https://www.dictionary.com/browse/business> (дата звернення: 22.10.2021)
20. Investopedia. Business. Business Essentials. By Adam Hayes. 2021. URL: <https://www.investopedia.com/terms/b/business.asp> (дата звернення: 22.10.2021)
21. Longman Dictionary of Contemporary English. Pearson. URL: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/business>. (дата звернення: 22.10.2021)
22. Oxford Learners Dictionary. Oxford University Press, 2021 URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/business?q=business> (дата звернення: 22.10.2021)
23. Meriam Webster Dictionary since 1828. Thesaurus. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/business> (дата звернення: 22.10.2021)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-9>

Федорова О. В.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри англійської мови з підготовки морських фахівців

за скороченою програмою

Херсонської державної морської академії,

м. Херсон

НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

Анотація. Науковий доробок, присвячений вивченню художнього образу, включає дослідження його внутрішньої структури за такими компонентами, як зміст, ідея (чуттєвий образ) та зовнішня форма об'єктивації образу (О.О. Потебня); розкриття когерентної природи художнього образу як концентрованого втілення суті твору, що визначає взаємозв'язок та взаємодію всіх його елементів (В.В. Виноградов); встановлення засобів створення синкретичності художнього образу (Н.Д. Арутюнова), тобто здатності об'єднувати у собі інформацію про навколишній світ та відтворювати об'єкт у його цілісності; виявлення кумулятивної специфіки композиції художнього образу (В.А. Кухаренко) як узагальнюючого, збірного, побудованого на основі вторинних або образних номінацій. Однак у сучасній лінгвістиці немає чіткої дефініції художнього образу, а питання щодо його змісту та призначення саме у художньому прозовому мовленні не отримало належної уваги і залишається відкритим. Окрім цього, поза увагою дослідників залишається прагматичний аспект художнього образу.

Актуальність дослідження визначається, по-перше, антропоцентричною спрямованістю сучасної лінгвістики, її скерованістю на вивчення людини у різних її іпостасях – зовнішньому та внутрішньому світі, що дозволяє говорити про те, які саме лінгвокогнітивні структури мислення забезпечують організацію інформації про художній образ. По-друге, загальною тенденцією до розгляду семантики художнього тексту крізь призму ментальних процесів, що дає відповідь на питання «як» і «чому саме такими засобами» прямі й образні номінації об'єктивують знання людини про світ.

У дослідженні «художній образ» розуміємо як кумулятивний, синтетичний, такий, що інкорпорує семантику образних та прямих номінації, розпорошених по художніх текстах, проте переважає їх суму за спільною смисловою значущістю. Останнє положення підкріплюється тим фактом, що перлокутивний компонент кожного непрямого акту художньої комунікації полягає не у передачі знань про певний соціальний тип людини (ілокутивний компонент), а в тому, щоб змінити уявлення читача щодо стилю життя, соціальних відношень й внутрішнього світу людини, яка знаходиться в межах певного соціального рангу.

Загальний зміст художнього образу породжується глобальною ментальною репрезентацією – базовим текстовим світом, за умови існування якого існує і сам художній образ. Текстовий світ спочатку окреслюється дейктичними, референційними елементами та операторами модальності, установленими в тексті, а вже потім розширюється завдяки знанням, структурованим схемами та фреймами.

Вступ

Філософські уявлення щодо образу як форми відображення об'єктивної дійсності у свідомості людини пов'язують з кінцем XVIII ст. З позиції концепції пізнання І. Канта, за образом стоїть єдність чуттєвого та розумового уявлення [1, с. 156]. Г. Гегель указує на чуттєву природу образу [2] і вважає художній образ рушійним механізмом живопису. І.Р. Гальперін акцентує увагу на сприйнятті, визначаючи образ як таке використання мовних засобів, за якого можливим є чуттєве сприйняття абстрактного поняття, викликаючи асоціації між загальним й частковим, абстрактним й конкретним, загальноприйнятим й фактичним [3, р. 264]. Зв'язок між образом та асоціацією в річизі лінгвістики вперше досліджено у працях О.О. Потебні [4], який ставив за мету осмислити образну ментальну діяльність людини за допомогою мови. Однак, образ трактується дослідником як внутрішня форма художнього твору і розглядається лише на рівні слова [5, с. 98]. З цієї позиції О.О. Потебня досліджував і внутрішню будову художнього образу, виділяючи такі його компоненти, як зміст, що відповідає чуттєвому образу, внутрішню форму – чуттєвий образ, з якого впливає зміст, та зовнішню форму, де об'єктивується художній образ.

На відміну від О.О. Потебні В.В. Виноградов трактує образ ширше та відносить його до текстового рівня: образ, утілений в одному слові або одній синтаксичній одиниці, може синтезувати в собі весь смисл художнього твору [6, с. 53].

Словесні образи є важливими конститuentами художньої системи. Образ як конкретно-чуттєва даність виникає у свідомості людини стихійно [7, с. 73], натомість довільно створених словесних образів немає. Кожний словесний образ не існує сам по собі, а є «вписаним у семантичний простір текстового світу, який, своєю чергою, є частиною семіотичного простору культури» [8, с. 193].

У лінгвістиці словесний образ постає монолітною трьохчленною єдністю, складниками якої виступають значення, форма, зв'язок [7, с. 73]. Відтак словесним образам властиві не лише змістові характеристики, що виводяться з форми їх втілення у словесну тканину художнього тексту, а й асоціативні зв'язки. Тому в межах художнього тексту номінативні одиниці та словесні образи характеризуються взаємопроникненням їх значень [6, с. 55]. Утворення асоціативних зв'язків надає словесним образам або прямим номінаціям додаткових конотацій, декодування яких вимагає залучення та осмислення контекстуальної інформації.

Слідом за О.М. Мороховським, під словесним образом розуміємо слово, словосполучення або висловлення, що несе образну інформацію, значення якої не еквівалентно значенню окремо взятих елементів цього мовленнєвого відрізка [9, с. 38].

Відтак словесні образи відтворюють те, що не сприймається безпосередньо зоровою формою, а постає у свідомості у вигляді певного емоційно-асоціативного переживання, тобто те, що називають *інтелектуальним* або *умоглядним* образом [10, с. 102].

У світлі когнітивної лінгвістики з появою теорії концептуальної метафори словесний образ, а особливо словесний поетичний образ, слідом за Л.І. Белхovou, трактуємо як тривимірну величину, що інкорпорує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі, будучи точкою перетину різних типів знань: архетипного, стереотипного й індивідуального [11, с. 189].

Поняття **художнього образу** є більш ширшим на відміну від словесного образу. У мовознавстві й літературознавстві художній образ постає специфічною формою відображення та пізнання дійсності. У вузькому розумінні художній образ позначає відтворення певної ідеї у формі конкретно-чуттєвого її зображення,

позначеного рисами індивідуально-неповторної, глибоко-осібною манери світосприйняття [10, 97–99]. В основі художнього образу лежить конкретно-чуттєва даність предмета зображення [12; 13; 9; 14], під якою розуміється сукупність індивідуально-предметних ознак, що активуються в людській свідомості.

Загальна будова художнього образу в усіх видах мистецтва підпорядкована його двокомпонентній структурі – поєднання чуттєвого образу та його ідеї [10, с. 101]. Сам художній образ не може бути зведений лише до свого чуттєвого образу або його ідеї. Останні поняття є взаємопов'язаними: ідея виникає з чуттєвого образу, а образ уособлює цю ідею.

Художньому образу властиві, по-перше, емоційність, настанова на підкреслено-емоційний характер вираження тієї ідеї, формою втілення якої є чуттєвий образ; по-друге, узагальненість змісту, здатність уособлювати загальний зміст у формі одиничного, індивідуального, конкретно-чуттєвого; по-третє, суб'єктивність оцінок, тобто настанова на об'єктивне віддзеркалення дійсності у формі її суб'єктивно-емоційного сприйняття [так само, с. 97–100].

З огляду на зазначені характеристики визначаємо художній образ як індивідуальну форму відображення дійсності крізь призму конкретно-чуттєвої даності предметного зображення, що постає як форма узагальненого й суб'єктивно-емоційного вираження певної ідеї, думки.

Ще однією характерною художньому образу властивістю є його синкретичність, тобто здатність об'єднувати в собі інформацію про навколишній світ та відтворювати об'єкт у його цілісності [7, с. 73]. З цієї позиції вважаємо, що художній образ формується не лише за рахунок інкорпорації логічної інформації, яка міститься у прямих номінаціях, описах чи висловлюваннях персонажів, але й шляхом синтезу чуттєвої, образної інформації, що несе певну смислову значущість у художньому тексті.

Відтак трактування художніх образів тісно пов'язане з принципом кумулятивності. В.А. Кухаренко тлумачить художній образ як узагальнюючий, збірний, синтетичний, такий, що побудований на основі словесних образів, локалізованих у межах контексту [15, с. 59–69]. Словесні образи є першоелементами образів синтетичних, вони є первинними за відношенням до художніх – вторинних [16, с. 11]. З цієї позиції О.А. Галич кваліфікує художні образи як «макро-образи» (образи-персонажі, образи-

пейзажі, образи-інтер'єри, образи-оповідачі та ін.), а словесні образи як «мікро-образи» (тропи та синтаксичні фігури) [17, с. 100], розпорошені по всьому тексту.

Отже, сучасна лінгвістика розглядає поняття «образу» як конкретно-чуттєвої даності, художнього образу як вираження ідеї, узагальненого змісту художнього тексту та словесного образу як втілення ідеї та змісту у словесній формі [18, с. 3].

Лінгвокогнітивний підхід

Розуміючи словесний образ у річищі когнітивної поетики (О.П. Воробйова, Л.І. Белехова, О.М. Кагановська, В.Г. Ніконова, M. Freeman, R. Tsur, P. Stockwell) як тривимірну величину, що інкорпорує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі [11], дослідження має бути спрямоване на моделювання концептуальної іпостасі словесних образів, необхідних для побудови художнього образу як такого.

У світлі теорії концептуальної метафори (M. Freeman, M. Johnson, G. Lakoff, M. Turner) та метонімії (Z. Kövecses) форматом репрезентації знань про художній образ постають моделі концептуальних метафор та метонімії як форми мислення, спосіб пізнання, структурування знання [19, р. 202–251].

Концептуальна метафора є способом концептуалізації абстрактної або незнайомої сфери крізь призму конкретної або інтуїтивно близької в розумінні сфери [20, р. 288]. Традиційно концептуальну метафору трактують як проєкцію (mapping) знань з царини джерела (*source*) на царину мети (*target*) через онтологічні відповідності між ними [19, р. 203]. Відтак концептуальна метафора постає результатом когнітивного процесу, який співвідносить референт з його корелятом або групою корелятивів, що є прагматично не пов'язаними або належать до різних функціональних доменів.

Своєрідність концептуальної метафори полягає в тому, що в її основі лежать не значення слів, а концепти, структури яких проєктується одна на одну відповідно до певних онтологічних відповідностей.

Концептуальний аналіз семантики словесних образів передбачає процес реконструкції концептуальних метафор. По-перше, ідентифікацію царини мети, яка містить знання про об'єкт, що позначається, по-друге, ідентифікацію царини джерела, що охоплює знання про об'єкт, котрий використовується для

позначення іншого об'єкта, по-третє, установлення смислових зв'язків між царинами джерела і мети.

Якщо для концептуальної метафори традиційною є дводоменна структура – царина мети й джерела, то метонімічне мапування відбувається в межах однієї царини [21, р. 59–60; 22, р. 37–77]. Так, концептуальна метонімія постає когнітивною моделлю, яка характеризується відношенням заміщення, що має місце в межах однієї з царин.

Утілення концептуальної структури у словесній тканині художнього тексту здійснюється через лінгвокогнітивну операцію мапування [23; 24], котра розглядається в когнітивній лінгвістиці як механізм концептуальної метафори, що пояснює шляхи створення концептуальних схем. Останні дозволяють по-різному структурувати й осмислювати зміст однієї і тієї ж когнітивної царини [25, р. 35]. Різні види мапування визначаються Л.І. Белеховою як лінгвокогнітивні операції, тобто дії, спрямовані на формування словесних образів, які супроводжуються лінгвокогнітивними процедурами – прийомами аналізу якостей та ознак, що містяться в царині джерела й мети словесних образів [11, с. 176].

У руслі лінгвокогнітивного аспекту операції та процедури постають лінгвокогнітивними механізмами формування словесних образів, що у свою чергу актуалізують художній образ.

Словесне утілення авторського задуму пояснюється через виявлення лінгвокогнітивних операцій формування образів у художніх текстах. При *аналоговому мапуванні* – це проектування онтологічних сутностей царини джерела на споріднені онтологічні сутності царини мети [11, с. 181; 26, р. 254]. При *субститутивному мапуванні* має місце заміщення однієї структури знань іншою [11, с. 228–229]. Цей вид мапування є операцією ідентифікації імплікативних зв'язків між варіантами референтів концепту царини та проектування їх на іншу сутність цієї ж царини словесного образу [там само]. При *контрастивному мапуванні* спостерігаємо зіткнення протилежних онтологічних властивостей різних царин [11, с. 228–229; 27, р. 83]. При *нарративному мапуванні* – це проектування певного сюжету чи мотиву на зміст образу [11, с. 233–236]. Сигналами наявності цього виду мапування слугують власні імена, які є алюзією на певний сюжет чи тему світової культури. При *конструктивно-творчому мапуванні* йдеться про проектування потенційних синтагматичних й

парадигматичних властивостей номінативних одиниць на семантико-синтаксичну структуру образу [11, с. 228–240]. На фонологічному рівні конструктивно-творче мапування виявляється в алітерації та асонансі, на морфологічному – у функціональній переорієнтації мовних одиниць, на синтаксичному – у відношеннях між номінативними одиницями словесного образу (повтори та паралельні конструкції).

Різні види мапування супроводжуються лінгвокогнітивними операціями *конкретизації* (розкриття внутрішньоформної концептуальної ознаки царини джерела чи мети), *спеціалізації* (смысловий розвиток поняття, утіленого в сутності царини джерела чи мети), *модифікації* (трансформація концептуальної схеми) [11, с. 206–208] та процедурами *розширення*, *узагальнення*, *компресії* (опущенні суттєвих зв'язків між сутностями однієї з царин образу), *зіткнення* (зіштовхування різних модальностей) як механізмів трансформації схемних образів царин джерела і мети [11; 28; 29; 20]. Завдяки цим лінгвокогнітивним механізмам пояснюються шляхи появи чи прирощення образу нового значення, запобігається його повтор.

Якщо словесний образ несе укорінені з позиції новизни знання, його концептуальна іпостась репрезентована *конвенційними схемами* [24, р. 139] мислення, для реконструкції яких задіяна мінімальна кількість лінгвокогнітивних механізмів. Оновлені знання розширюють або руйнують звичні схеми мислення в силу використання нетрадиційних способів відображення світу, створюючи *неконвенційні* [24, р. 139] (авторські) або *ідіотипні* [11, с. 31] схеми. Реконструкція останніх вимагає залучення одразу декількох лінгвокогнітивних операцій та процедур.

У межах дихотомії СВІЙ/ЧУЖИЙ як опозиції подібного та несхожого [30, с. 37] розгортання концептуальних просторів, підґрунтям яких є конвенційні схеми мислення, буде сприйматися адресатом як СВОЄ, а простори, що базуються на оновлених ідіотипних схемах, – як ЧУЖЕ. Остання сфера осмислюється адресатом як *нетрадиційне, альтернативне* тому, що відображає реальність, яка не є когерентною до пресупозицій читача чи певної соціальної групи [31, р. 88]. Це приводить до появи у свідомості адресата асоціативних або контрастивних зв'язків між словесними образами, активованими в різних художніх контекстах.

При осмисленні окремого словесного образу, відірваного від контексту, вистачає двоплоскостової моделі, де царини джерела

й мети корелюють з ментальними просторами їхніх сутностей. Інтерпретація словесних образів, розпорошених у межах художнього контексту, потребує комплексного осмислення і образу, який може бути побудованим на декількох тропях одночасно, уособлюючи більше, ніж одну ідею, і тексту як цілісного утворення. Відтак для реконструкції концептуальної іпостасі деяких словесних образів недостатньо лише положень теорії концептуальної метафори. Необхідним є залучення теорії **концептуальної інтеграції** або **бленду**.

Під концептуальною інтеграцією або блендом, слідом за Ж. Фоконьє та М. Тернером, розуміємо базову когнітивну операцію, що здійснюється за певною схемою на різних рівнях абстракції та має чітку структуру, до якої належать вхідні простори (*input spaces*), родовий простір (*generic space*) та змішаний простір (*blend*). У межах кожного бленду існує, принаймні, два вхідних ментальних простори, що співвідносяться з цариною джерела й цариною мети теорії концептуальної метафори [32 р. 207]. Проте багатопросторова модель (*many-space model*) Ж. Фоконьє та М. Тернера є альтернативою дводоменній моделі (*two-domain model*) Дж. Лакоффа та М. Джонсона: комбінація вхідних просторів й родового простору разом з фоновими знаннями адресата породжує новий незалежний змішаний ментальний простір або бленд, який несе концептуальний продукт інтеграції [33, р. 47].

Бленди не тотожні жодному з вхідних просторів та не зводяться до суми їхніх елементів. Не всі елементи та відношення проектуються зі вхідних просторів у бленд. Останній переймає зі вхідного простору лише частину структури, тобто здійснюється вибіркова проекція. У змішаному просторі формується нова або емергентна структура шляхом інтеграції концептуального матеріалу вхідних просторів. Родовий простір містить атрибути концептів, які беруть участь у процесі реконструкції нового ментального простору та присутні в обох вхідних просторах. За рахунок цих атрибутів відбувається структурне вирівнювання елементів обох вхідних просторів. Між останніми існує міжпросторове мапування (*cross-space mapping*), тобто пошук можливих точок перетину сутностей, що співвідносяться, шляхом поєднання подібних елементів і прототипів (*counterparts*) [34, р. 308].

Когнітивні операції, які виникають у свідомості людини, спрямовані на поєднання мови та мислення шляхом різних видів

мапування: проєкційного, прагматично-функціонального та схематичного. В основі реалізації проєкційного мапування лежить метафора, що ґрунтується на переході з царини джерела до царини мети. Парадигматично-функціональне мапування базується на метонімії та синекдосі шляхом співвідношення з двома категоріями об'єкта, об'єднаними парадигматичною функцією. Схематичне мапування актуалізується у випадку використання схем чи фреймів як формату репрезентації певної ситуації в контексті [35, р. 9–11].

У процесі інтеграції ментальних просторів кожен з атрибутів вхідних просторів вносить свій вклад у бленд, тобто відбувається «розпакування знань» [36, р. 288] з опорою на фонові знання адресата, що приводить до створення додаткової структури з емергентним значенням, від чого залежить загальний смисл словесного образу. Кількість ментальних просторів у мережі підпорядкована ідейному наповненню словесного образу і може варіюватися.

Таким чином, залучення концептуального аналізу семантики словесних образів, локалізованих у художній текстах, уможлиблює реконструкцію концептуальних метафор й метонімії, емергентних структур у бленді, які реструктурують знання та досвід про відповідний художній образ, актуалізований в образних та прямих номінаціях. Однак для визначення концептуального виміру цього художнього образу положень концептуальної метафори, метонімії та бленду не достатньо. Відтак необхідним є залучення фреймів й світів.

Когнітивно-комунікативний підхід

Спільним поняттям, що лежить в основі провідних напрямів американської школи когнітивної лінгвістики в аспекті теорій концептуальної метафори (G. Lakoff, M. Johnson), концептуальних мереж та інтеграції (G. Fauconnier, M. Turner), схем (G. Cook, E. Semino), фреймової семантики (Ch. Fillmore), текстових світів (P. Werth, J. Gavins), вигаданих світів (C. Emmott), можливих світів (R. Adams, M. Ryan) та дейктичного зсуву (E. Segal, L. Talmy) є концепція *ментальних просторів* – динамічних когнітивних структур, що виникають у свідомості людини як засіб осмислення семантичного простору художнього тексту.

Теорія текстових світів, розвинута у працях П. Верта [37; 38], Є. Семіно [39], Дж. Гавінс [40; 41], Л. Хідальго Даунінг [42], П. Стоквелла [43] та ін., уможливила виявлення концептуального

простору текстів різних жанрів, базуючись на лінгвістичному аналізі контекстуальних факторів.

Залучення теорії текстових світів до опису концептуального виміру певного художнього образу дозволяє виявити когнітивно-прагматичні властивості цього художнього образу, який виражений у текстах не лише образними, а й прямими номінаціями.

У світлі теорії текстових світів ментальний простір трактують як **текстовий світ** або **сценарій**, що виникає в людській свідомості при взаємодії з художнім текстом [44, р. 7; 39, р. 1; 38, р. 180]. Взаємодія при цьому як результат реальної чи художньої комунікації є динамічним процесом, адже смисл, що постійно оновлюється у свідомості адресата, зумовлює активну реконструкцію нових текстових світів. Необхідною умовою існування текстового світу є наявність хоча б одного адресанта (*addresser*) та адресата (*addressee*) [43, р. 136], сумарну діяльність яких у побудові ментального простору визначаємо, слідом за П. Вертом, як *дискурсивну ситуацію* [38, р. 51]. З огляду на те, що **дискурсивний світ** за письмової комунікації завжди є «розщепленим» [41, р. 26], учасниками художньої комунікації завжди є автор та читач. Останні активно конструюють у свідомості текстові світи або сценарії завдяки взаємодії інформації художнього тексту зі знаннями учасників про навколишній світ [39, р. 1] та їх особистим культурно-детермінованим досвідом [42, р. 85], тобто їх когнітивною базою.

Третім структуром теорії текстових світів за П. Вертом є **підсвіт** (*sub-world*), котрий створюється в результаті певного відсторонення від параметрів базового текстового світу [38, р. 212]. На нашу думку, префікс *sub* дещо видозмінює семантику терміна та надає йому негативної конотації: виникає уявлення, що кожний новий текстовий світ підпорядковується базовому, але це не завжди так. Дж. Гавінс вважає більш прийнятним використання терміну «перемикання світу» (*world-switching*) [41]. Іншими словами, читач перемикається з одного світу на інший, що містить деякі зміни установлених параметрів, але не називає нового концептуального простору. У контексті дослідження використовуємо термін «похідний світ», адже таке формулювання акцентує увагу на текстовому світі, створеному від базового світу.

Отже, похідні світи, актуалізовані в художніх текстах, за принципами кумулятивності й цілісності утворюють у свідомості

читача єдиний гештальт – базовий текстовий світ. Відтак зміст **художнього образу** породжується глобальною ментальною репрезентацією – **базовим текстовим світом**, за умови існування якого існує і сам художній образ.

Концептуальним каркасом текстового світу є *світотвірні елементи* (*worlds-building elements*) та *функціонально-прогресивні пропозиції* (*function-advancing elements*) [43, р. 137], які актуалізують когнітивні механізми – фрейми та схеми – відповідальні за обробку та збереження інформації.

Функціонально-прогресивні пропозиції, на відміну від світотвірних елементів, яким властива статичність, передбачають розвиток та просування подій, сцен чи аргументів усередині текстового світу та реалізуються на рівні дієслівних фраз (*passed by the house, went away quickly, said desperately, went in on tiptoe*) [41, р. 60; 43, р. 137; 38, р. 191].

Світотвірні (дейктичні та референційні) елементи вказують на місцезнаходження та ідентифікують об'єкти, явища, процеси, до яких застосовується референція відповідно до просторово-часового контексту [38, р. 180].

Дейксис трактуємо як лінгвістичне поняття, що вживається для позначення функцій особових та вказівних займенників, граматичного часу та інших граматичних й лексичних ознак, які проєктують просторово-часові координати й особові характеристики на прямі й образні номінації [45, р. 636–637]. У межах референції на адресанта вирази типу *now, here* або *you* несуть додатковий смисл, тобто інтенціонально насичену інформацію, обтяжену різними конотаціями [46, р. 115]. Традиційно їх позначають як дейктичні маркери або елементи.

У розумінні зарубіжних учених світотвірними є всі лінгвістичні засоби, що здійснюють референцію на складові елементи ситуаційного контексту, в якому має місце комунікація [39, р. 31]. Текстовий світ складається з таких структурних компонентів [47, р. 129–155] або параметрів [41, р. 36; 37, р. 183–184], як *простір* (*spatial structure*), *час* (*temporal structure*), *дійові особи* (*narrative's participant structure*) й *об'єкту* (*object structure*).

Просторові межі, дійсні чи уявні, можуть бути вербалізовані різними мовними засобами. Дж. Гавінс та П. Стоквелл виділяють серед просторових дейктиків локативи (*at Coney Island, in a little district, upstairs*) та просторові прислівники (*there, thither, thence*,

here, hither, hence, far away), вказівні займенники або демонстративи (*this, these, that, those*), дієслова руху (*come back, go away, run*) [41, р. 36; 43, р. 45–46].

До засобів, що утворюють **часові параметри**, відносяться локативи (*in the first Spring morning, on weekends, at midnight*), прислівники часу (*yesterday, today, tomorrow*) та варіювання граматичним часом (*I'm still feeling nervous now, although I gave up the situation three hours ago*). До дейктичного (*deictic*) або абсолютного (*absolute tense*) часу належать Past Simple, Present Simple, Future Simple. Відносний час (*relative tense*) складають Past Perfect, Future Continuous, Present Perfect Continuous та ін. [41, р. 36–37; 43, р. 46].

Більш детальну інформацію, крім просторово-часових параметрів, надають **дійові особи** та **об'єкти**, що населяють текстовий світ. Вони репрезентовані власними іменами, іменниками й займенниками (*Della, wife, she*) [41, р. 37]. До дейктичних елементів також відносяться визначений артикль та певна референція в цілому (*the queen, Sheba*).

Усі ці дейктичні категорії (*person, space, time*) з позиції теорії дейктичного зсуву утворюються й осмислюються відповідно до **дейктичного центру** (*deictic center*) [48], відомого також під термінами *origo* [49], *center* [50] *center of orientation* [51].

З позиції когнітивної психології під дейктичним центром розуміється особисте «Я» кожної людини, згідно з яким людина осмислює свої стосунки з усіма елементами, що входять до складу її оточення, та взаємозв'язки між цими елементами. Дейктичний центр не є стабільним та змінюється разом зі зміною мовця (*narrator – character, character – character*) (*person deixis*), часовими (*time deixis*) і просторовими (*space deixis*) змінами в художньому тексті [43, р. 47]. Для більш наочного розуміння доцільним є звернення до наступної ситуації: уявіть, що ви на безлюдному острові і знаходите на березі пляшку з посланням *“Meet me here a week from now with a stick about this big”* [48, р. 55]. Цей приклад ілюструє пряму залежність особових, часових та просторових дейктичних елементів від контексту.

Текстовий світ характеризується наявністю первинного (*primary origo*) та вторинного (*secondary origo*) дейктичних центрів, різниця між якими полягає в опозиції значень *I* та *you*, визначених семантичними особливостями належності (*origo-inclusive*) або неналежності (*origo-exclusive*) до дейктичного центру [52, р. 212] (Рис. 1).

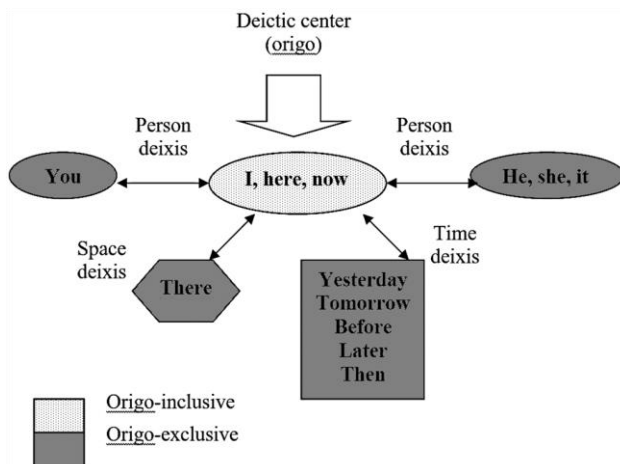


Рис. 1. Координати дейктичного центру

Так, *I* відноситься до дейктичного центру і виконує роль мовця (адресанта). *You* приймає роль мовця як адресат і знаходиться поза межами дейктичного центру. Отже, перша особа (*I*) використовується з метою референції як на адресанта, так і на дійову особу в межах текстового світу, друга особа (*you*) є апеляцією до численних адресатів або дійових осіб, а третя особа (*he, she, it*) слугує референцією на об'єкти чи дійових осіб, що не беруть участі в дискурсивній ситуації, проте можуть бути присутніми чи несутніми, встановленими чи невстановленими в текстовому світі [53, р. 155]. Референція в художньому тексті може бути двох видів: екзофоричною (*exophoric*) та ендофоричною (*endophoric*). Екзофорична референція виходить за межі тексту та є фразою, якій характерне специфічне значення в межах контексту (*the Queen Sheba*). Ендофорична референція є посиланням усередині тексту, що може бути анафоричним (*anaphoric*) – до зазначеної інформації (*Susan dropped the plate. It shattered loudly*) та катафоричним (*cataphoric*) – до наступної порції інформації (*He was very cold. David promptly put on his coat*) [54, с. 84].

Слідом за Дж. Юлем [46, р. 115], вважаємо, що дейктичні маркери типу *this/that, now/then, here/there*, як референція до адресата, використовуються автором задля досягнення перлокутивної мети

комунікативної інтенції, а їх смисл може бути декодованим лише з урахуванням намірів адресанта.

Зв'язок між мовою та контекстом відображено у структурі самої мови не лише за допомогою дейктичних маркерів й референційних елементів, але й через залучення операторів модальності. Останні займають домінуючу позицію в актуалізації текстових світів.

З огляду на те, що вибір адресантом варіанта мовних і мовленнєвих одиниць для словесної тканини художнього тексту відбувається відповідно до його оцінки ситуації художньої комунікації та передбачуваної оцінки адресата, слідом за Дж. Гавінс, вважаємо за доцільне використання терміна *модальний світ (modal world)* [40, р. 87], адже цей світ є актуалізованим певним типом модальності та покликаним досягти перлокутивного ефекту впливу на читача в межах тексту. Остання є навмисною дією, за допомогою якої адресант використовує лінгвістичні форми, щоб уможливити ідентифікацію та оцінювання адресатом прагматично релевантної ситуації в контексті образних та прямих номінацій.

Категорія модальності трактується вітчизняними лінгвістами [55, с. 36; 56, с. 383] як функціонально-семантична категорія, що реалізується у двох видових значеннях: об'єктивно-модальному та суб'єктивно-модальному. На сьогоднішній день у фокусі уваги дослідників знаходиться не протиставлення об'єктивного й суб'єктивного аспектів модальності, а її комунікативний модус – модус оцінки, знання, думки. З огляду на це модальність осмислюється як монолітна неподільна категорія, зміст якої складають суб'єктивні відношення, що асоціюються з адресантом. До того ж, проектуючи модальність на художній текст, можливим є використання лише поняття *суб'єктивна модальність*, адже принцип реальності/нереальності зображених світів, характерний для об'єктивної модальності, не діє в художніх текстах: вони виражають лише суб'єктивне відношення до дійсності, переломлене крізь призму авторської свідомості.

Авторська модальність знаходиться у видовому положенні за відношенням до суб'єктивної модальності, а суб'єктом тексту виступає автор. З цієї позиції, слідом за І.В. Смуцинською, визначаємо авторську модальність як різновид текстової категорії, що відображає суб'єктивно-оцінне ставлення адресанта до предмета художньої комунікації, його ціннісні орієнтири [57, с. 40]. Відповідно до вказаної дефініції незаперечним є зв'язок авторської

модальності з категорією інтенціональності, тобто комунікативно-прагматичною спрямованістю семантики художнього тексту, що залежить від комунікативних настанов автора, його емоційно-етичної сфери. Саме цим пояснюється вибір необхідних лексичних, граматичних, фразеологічних, синтаксичних або стилістичних засобів вираження намірів адресанта. Так, авторська модальність постає як вияв когнітивно-аксіологічних процесів у свідомості адресанта, його відношення до інформаційного складника текстів та як певний комунікативний «сигнал» для адресата [58, с. 195]. Це положення є дуже актуальним для нашого дослідження, адже залучення адресантом певних модальних засобів зумовлено його особистісними настановами, немовленневими завданнями, виявлення яких уможливить виведення складного прагматичного смислу, необхідного для реконструкції модальних світів, максимально наближених до авторських.

Засновником концепції модальності в західноєвропейській лінгвістиці традиційно вважається Ш. Баллі, на думку якого будь-яке висловлювання містить основний зміст (диктум) та його модальну частину (модус) як відображення емоційного-оцінного чи вольового судження адресанта за відношенням до диктуму [59, с. 44], адже не існує цілком об'єктивного тексту [60, р. 76]. Концепція Ш. Баллі була розвинута у працях Н. Решера [61], Дж. Лайона [45], Дж. Коутса [62], К. Хенгевельда [63], Ф. Палмера [64], П. Сімпсона [65] шляхом виділення різних типів модальності відповідно до функціонально-семантичного розмежування її модусів. Загалом, поняття *модальності* пов'язують з відношенням адресанта до пропозиції, утіленої у прямих та образних номінаціях [45, р. 456; 65, р. 47].

У руслі теорії текстових світів та в контексті нашого дослідження спираємося на класифікацію П. Сімпсона [65], який диференціює усі емоційно-оцінні ознаки мови за трьома категоріями модальності – деонтичною (*deontic*), булістичною (*boulomaic*) та епістемічною (*epistemic*), – кожна з яких слугує засобом відображення авторських інтенцій. Іntenція, на думку Г. Грайса, є наміром адресанта донести свою думку, її суб'єктивний смисл до адресата [66, р. 378].

Так, деонтична модальність пов'язана з поняттям дозволу та почуттям обов'язку [45, р. 823; 65, р. 47], виражаючи необхідне, доцільне або дозволене відповідно до соціальних, моральних, юридичних та інших принципів. Будучи спрямованим на дію, цей тип модальності не прогнозує її реалізацію, а лише передає заклик

до виконання дії. Крім цього, деонтична модальність може відображати пораду чи рекомендацію, виконуючи, таким чином, функцію соціальної взаємодії.

Буїлистичну модальність трактують як ступінь схвалення або несхвалення адресантом дійсного стану справ [67, р. 12], відображеного в дієгетичній реальності, шляхом вираження його бажань, намірів та сподівань [61, р. 24; 65, р. 48]. К. Хенгевельд виділяє буїлистичну модальність як підтип суб'єктивної модальності, яка визначає орієнтацію адресанта стосовно ступеня бажання чи сподівання в межах його епістемологічної системи [63, р. 139]. У роботі, слідом за І.В. Смуцинською [68], уживаємо термін «авторська модальність», який, на нашу думку, краще відображає суб'єктивність відношення до дійсності в художньому тексті.

Епістемічна модальність виражає впевненість або невпевненість адресанта у правдивості вислову [62, р. 18; 65, р. 48] через репрезентацію його знань, думок, припущень відповідно до окремих фактів [45, р. 793]. Уживання епістемічної модальності в художньому тексті закладає епістемічний модальний світ, котрий репрезентує ситуацію, що не може бути реалізованою в тих часових й просторових межах, які цю ситуацію породжують [41, р. 110], проте є можливою або неможливою в майбутньому. Відзначена ситуація кваліфікується *гіпотетичною (hypothetical)* або *віддаленою (remote)* [64]. Модальні світи, актуалізовані будь-якою формою епістемічної модальності, відрізняються від деонтичних та буїлистичних світів тим фактом, що епістемічні модальні світи завжди мають додатковий відтінок нереальності, що робить їх найвіддаленішими від базового текстового світу.

Якщо деонтична модальність виражає обов'язок, буїлистична або авторська передає бажання й оцінку, то епістемічна модальність сигналізує про рівень знань адресанта щодо дійсності певного вислову [41, р. 112]. Загалом, графічне відображення місця модальності в передачі авторських інтенцій та реконструкції модальних світів графічно відображене в рис. 2.

Реконструкція модальних світів уможливорює комплексну інтерпретацію адресатом тексту як цілісного утворення, враховуючи інформацію, яка може бути вилучена на всіх рівнях організації тексту.

З метою привернення уваги адресата будь-яка мовна одиниця може зазнати образних й емоційних трансформацій, тобто

одержати в межах художнього контексту статус маркера суб'єктивної модальності. Заміна хоча б одного модального індикатора приводить до утворення нового модального смислу. Проте значну роль у відображенні суб'єктивного відношення адресанта до реальності відіграють стилістичні засоби та прийоми, які слугують матеріалом для побудови словесних образів та можуть бути задіяні одразу на декількох рівнях тексту для підвищення загальної образності або втілення одразу декількох ідей.

Таким чином, у межах семантики художніх текстів словесні образи більше, ніж прямі номінації, реалізують «інший» смисл, адже тропеїчне мовлення, що лежить в основі їх (образів) утворення, висловлює «понадреальний» зміст через уживання ненормативних засобів й специфічних зворотів [69, с. 33]. Відповідно до нашого дослідження у фокусі аналізу знаходяться ті словесні образи, у семантиці яких через певний тип модальності (деонтичної, авторської чи епістемічної) виражена певна оцінка чи актуалізовані релевантні ознаки концептуальної іпостасі відповідного художнього образу.

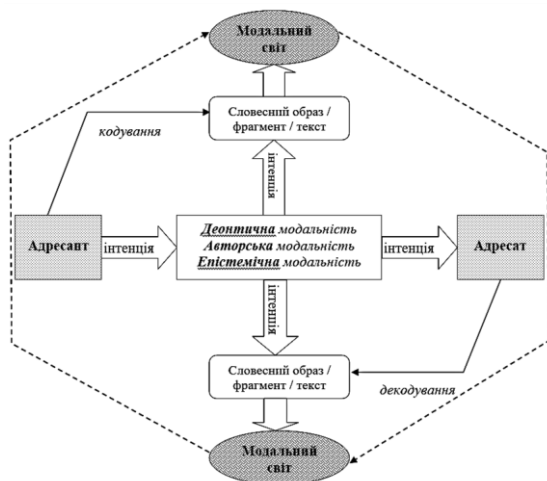


Рис. 2. Схема реконструкції модальних світів з позиції когнітивно-прагматичного аспекту

Доходимо висновку, що текстовий світ спочатку окреслюється дійсними, референційними елементами та операторами модальності, установленими в тексті, а вже потім розширюється завдяки знанням, структурованим фреймами та схемами.

Використання нами *фреймового підходу* для моделювання концептуальної іпостасі художнього образу обумовлено центральною функцією фреймів, в основі якої лежить психологічна концепція пам'яті та особливості свідомості людини, – оцінювання й прогнозування нової ситуації шляхом зіставлення її з попередньо сформованими знаннями, досвідом [70, р. 16–17; 71, р. 37–39] та пов'язаною з ним інформацією [72, р. 198]. У системі художньої комунікації адресант – текст – адресат останній інтерпретує зміст отриманих знань відповідно до певної стереотипної ситуації (інтерації) [73, р. 27] як частини когнітивного фону, який відповідає за динамічність розгортання текстового світу [42, р. 117].

На рівні тексту фрейм постає стереотипною ситуацією з попередньої текстової традиції, яка є актуалізованою у конкретному художньому мовленні. Доцільність використання саме фреймового моделювання для виявлення концептуальної іпостасі художнього образу зумовлена такими ознаками фреймів, як відображення різномірних знань, ієрархічна структура, часткове заміщення один одного, осмислення й оцінювання нової інформації [38, р. 106–107].

Як «пакети інформації» [74, р. 29], що активуються в художньому мовленні, фрейми структуруються певною кількістю доменів та постають у вигляді пропозицій [75, с. 178]. *Домен* визначається як когнітивна царина, сфера або контекст [76, р. 3], який лежить в основі ключової репрезентанти концепту та забезпечує його розуміння [77, с. 88]. Сукупність доменів, які одночасно активуються певним концептом (*профілем*), є його *концептуальною матрицею* або *базою* [78, р. 147, 183]. У контексті профілювання П. Стоквелл та Дж. Тайлер трактують ці поняття як *фігуру (профіль)* та *фон (база)* [43]. Слідом за С.А. Жаботинською та Р. Ленекером, трактуємо домен як зв'язну область концептуалізації, відносно якої встановлюється значення мовного знаку [78, р. 488].

Підсумовуючи зазначене, вважаємо, що будь-який художній образ формується паралельно до розгортання базового текстового світу або концептуального сценарію, що інкорпорує похідні світи, актуалізовані в семантиці текстів дійсними й референційними

елементами, операторами суб'єктивної модальності, утіленими у прямих та образних номінаціях.

Комунікативно-прагматичний підхід

У річищі комунікативної парадигми основна увага надається комунікативній діяльності та впливу на цю діяльність контексту її реалізації, способам вираження інтенцій та настанов учасників комунікації.

Художня комунікація визначається як інтеракція, у процесі якої виникає трансляція та осмислення культурних смислів, взаємовплив її учасників – автора й читача. З огляду на те, що прагматика автора базується на відношеннях *автор – текст*, а прагматика читача – *текст – читач* [79, с. 120], поняття смислу має подвійну природу: з точки зору автора смисл є інтенціональною, ілокутивною складовою, тоді як для читача смисл постає психокогнітивною реакцією на інтенції адресанта [58, с. 18].

Особливістю художньої комунікації як непрямого типу комунікації є її обтяженість імпліцитними смислами вербалізованих прямих й образних номінацій, що свідомо закладаються автором, розраховуючи не лише на їх декодування читачем, а й на досягнення ними перлокутивного ефекту. Останній трактують як посткомунікативний ефект, який спричиняє прямі або побічні зміни у свідомості адресата та оцінюється на основі тих наслідків, котрі він зумовлює [80, с. 56].

З позиції теорії мовленнєвих актів [81; 82] основною одиницею комунікації є не речення чи вислів, а виконання певної дії, реалізованої в питанні, ствердженні, проханні, тощо, що дістало назву мовленнєвих актів. В основі прямого мовленнєвого акту лежить одна ілокутивна сила (інтенціональне значення), виражене граматичними й лексичними засобами. У непрямому акті присутня більше, ніж одна ілокутивна сила, тобто на фоні експлікованої (яскраво вираженої мовними засобами) ілокутивної сили з'являється інша, що приводить до утворення додаткового смислу в мовленнєвому акті [83, с. 7–11].

З позиції цього підходу художній текст трактується багатьма вітчизняними науковцями як аналог мовленнєвого акту, що володіє такими прагматичними параметрами, як адресант або автор художнього мовлення, його комунікативна настанова (інтенція), адресат або «масовий читач» і пов'язаний з ним перлокутивний ефект [84, с. 118–119].

Художній комунікації, як і реальній, властивий діалогічний характер, а мовленнєві акти в художньому тексті також знаходять свою реалізацію. Відповідно до непрямого способу передачі інформації мовленнєвою одиницею художньої комунікації є непрямий мовленнєвий акт, декодування смислу якого вимагає додаткових зусиль інтерпретації з боку читача. У контексті дослідження вважаємо, що *непрямий мовленнєвий акт* є тотожним такій образній номінації в художньому тексті, як *словесний образ*, адже має спільну з ним функцію – непряме вираження інтенції, бажання адресанта уникнути прямого ствердження ілюктивної мети в межах вислову. З огляду на те, що непряме інформування адресата вимагає звернення до різноманітних форм непрямої передачі інформації [58, с. 225], засобами втілення непрямих мовленнєвих актів, як і словесних образів, у тексті є тропи. Отже, в умовах опосередкованої комунікації досягнення необхідного комунікативного ефекту можливе лише шляхом особливої організації макроструктури тексту на всіх його рівнях.

Стилістичні фігури та прийоми є об'єктом вивчення прагматистики, у фокусі аналізу якої знаходяться такі ключові положення:

1) вплив інтенцій, стратегій і тактик адресанта/автора тексту на вибір образних засобів мови;

2) взаємодія інтенції, стратегії та тактики мовця й стилю його мовлення;

3) авторські інтенції, стратегії та тактики як основа формування індивідуально-художнього стилю письменника [85, с. 9–10].

Взаємодія лінгвальних факторів з екстралінгвальними відбувається через прагматику цілого тексту або низки текстів, у зв'язку з чим прагматичним аспектом словесних образів як непрямих мовленнєвих актів є відношення між мовленнєвими знаками та учасниками художньої комунікації. Успішність декодування імпліцитних смислів залежить більшою мірою від екстралінгвістичної компетенції адресата, адже семантичні прирощення у непрямих мовленнєвих актах є прагматично релевантними для нього [80, с. 57–58].

Предметом аналізу лінгвопрагматики в межах художнього тексту постають інтенції, немовленнєві завдання та наміри автора, опредметнені у словесній тканині прямих й образних номінацій; імпліцитні смисли, які можуть стояти як за окремими лексичними

одинацями, так і за цілими макроконтекстами; стратегії і тактики як перспектива відбору й адаптації адресантом інформації, що віднаходить у тексті художньо-естетичне осмислення.

На сучасному етапі розвитку мовознавчої науки лінгвопрагматика синтезувала в собі теорію мовленнєвих актів, теорію референції й релевантності, ключові положення прагматики, розширивши таким чином свій методологічний апарат, який дозволяє аналізувати смисли та виявляти функції впливу, інтеракції таких одиниць, що раніше були поза фокусом її уваги: дейктичні та референційні маркери, вигуки, частки, сполучники та ін. Нарівні зі словесними образами ці номінативні одиниці є не менш прагматично релевантними в побудові художнього образу.

Отже, актуальним положенням у вивченні комунікативно-прагматичного аспекту художнього образу є розкриття механізму не стільки мовленнєвої діяльності, скільки мовленнєвого впливу адресанта на адресата через прямі й образні номінації, що уможливить установаження комунікативно-прагматичних властивостей певного художнього образу.

Основним компонентом мовленнєвої діяльності в межах художньої комунікації є паралінгвістичний компонент, який забезпечує мотиваційний момент, момент інтенції [80, с. 50]. *Інтенції* формують психологічний зміст мовлення особистості і можуть бути глибоко прихованими. На виявлення інтенцій спрямований інтенс-аналіз, який спирається на проникнення в експліцитні й імпліцитні комунікативні смисли непрямих мовленнєвих актів [58, с. 41]. З огляду на те, що в межах художнього тексту виділяють два види комунікації – вертикальну (між автором й читачем) та горизонтальну (між персонажами), необхідним є розмежування двох видів інтенцій художнього твору – авторських інтенцій та інтенцій персонажів. Останні є завжди підпорядкованими авторським інтенціям, які реалізуються для досягнення комунікативної мети. Комунікативна мета завжди є імпліцитно вираженою та інкорпорує весь прагматичний смисл тексту шляхом реалізації низки комунікативних стратегій [86, с. 121].

У світлі лінгвопрагматики *стратегію* інтерпретують як вибір адресантом способу комунікації [87, с. 15], як оптимальний засіб досягнення комунікативної мети за рахунок певних мовленнєвих дій адресанта [88, с. 50]. Такі дії трактують як комунікативні *тактики* або *прийоми* реалізації стратегії, спрямовані на вирішення

одного комунікативного завдання в межах однієї стратегічної мети [86, с. 278]. При цьому комунікативна тактика, на відміну від комунікативної стратегії, є співвіднесеною не з комунікативною метою, а з інтенціями адресанта як з практичними засобами руху до відповідної комунікативної мети [89, с. 11].

З позиції художньої комунікації доцільним є використання терміну «комунікативна стратегія», замість «мовленнєва стратегія». Останнє поняття є більш вужчим, адже до складу мовленнєвої стратегії не входять екстралінгвістичні компоненти комунікативної взаємодії, характерні комунікативній стратегії. На виявлення стратегій і тактик спрямований прагмасемантичний аналіз, що полягає у вивченні людських вимірів комунікації, спираючись на засоби мовного коду [58, с. 41].

Відтак в аспекті комунікативно-прагматичного підходу головним фактором формування художнього образу є прагматика мовця (автора, оповідача, персонажа), тобто настанова на використання тих чи інших прямих й образних номінації (тропів й стилістичних фігур) в межах комунікативних стратегій, підпорядкованих кінцевій комунікативній меті.

Комунікативно-нарративний підхід

Єдність комунікативної та нарративної парадигм мовлення ставить у фокус уваги дослідників адресованість художнього мовлення, адже головною характеристикою будь-якого твору є його звернення [90, с. 279]. Це положення підтверджує, що сучасна лінгвістика відійшла від тенденції досліджувати художні тексти лише з позиції адресанта і почала аналізувати їх з боку адресата як об'єкта сприйняття.

Адресованість до співрозмовника, орієнтація на його потенційну реакцію, бажаний психологічний ефект є обов'язковою умовою досягнення перлокутивного ефекту повідомлення. О.П. Воробйова трактує «адресованість» як орієнтацію на гіпотетичного адресата, що постає «згустком» суспільних стосунків, іншою щодо автора особистістю, яка задає конкретну модель інтерпретації дискурсу та слугує семантичною базою для сприйняття тексту [91, с. 79]. На наш погляд, термін «гіпотетичний адресат» не є коректним у ролі нарративної інстанції саме художньої комунікації і потребує уточнення з позиції комунікативно-нарративного підходу.

У руслі комунікативно-нарративного аспекту художньої комунікації властиві такі самі прагматичні параметри, як і реальній комунікації: автор/адресант мовлення, його прагматична мета, читач/адресат і пов'язаний з ним перлокутивний ефект. Посередниками художньої комунікації в межах художнього тексту є наратор і персонаж, яким і належить будь-яке висловлювання в тексті [92, с. 68].

Однак художня комунікація відзначається складною структурою, що включає в себе нарративну та авторську комунікації. У межах художнього тексту відбуваються одночасно два комунікативні процеси – внутрішній та зовнішній: оповідь історії (наратором) та реалізація мовленнєвого акту (автором) [93, с. 34]. При цьому авторська комунікація є ширшою і включає в себе нарративну комунікацію як складову дієгетичної реальності.

Зовнішня або авторська система комунікації містить такі нарративні інстанції, як «конкретний автор» – «конкретний читач», «абстрактний/ імпліцитний автор» – «абстрактний/ імпліцитний читач».

Конкретний автор є реальною історичною особою, яка існує незалежно від художнього тексту. *Конкретний читач* також існує окремо і незалежно від тексту [93, с. 41]. Під конкретним читачем розуміємо нескінченну множину реальних людей, для позначення яких доцільніше використовувати термін «масовий читач» [94, с. 66].

Імпліцитний автор є складною нарративною інстанцією, що свідомо обирає та застосовує комунікативні стратегії, тактики й прийоми, створює наратора і персонажів у тексті [95, с. 46], тобто створює імпліцитну версію самого себе. *Імпліцитний* [96] або *абстрактний читач* [93] постає іпостасю уявлень конкретного автора щодо свого читача [93, с. 57], єдність попередніх спрямувань автора, репрезентованих у художньому тексті [96, с. 60]. Імпліцитний читач виконує дві функції: передбачуваного адресата, до якого спрямовані всі мовні коди й мовленнєві підказки, ідеологічні норми й естетичні уявлення, та ідеального реципієнта, який переймає смислову позицію тексту [93, с. 61]. За цією ж функцією У. Еко використовує термін *ідеальний читач* [97, р. 92], під яким розуміє активного до співпраці адресата, здатного повністю відтворити потенційний смисл тексту. На відміну від реального читача, ідеальний читач є завжди абстрактним поняттям.

У нашому дослідженні використовуємо термін «ідеального читача» як комунікативно-нарративної інстанції, до якої спрямовані

усі непрямі мовленнєві акти в межах художньої комунікації, репрезентовані в тексті словесними образами. Відповідно реконструкція текстового світу, який лежить в основі розгортання будь-якого художнього образу і є максимально наближеним до авторського, здійснюється саме ідеальним читачем.

Внутрішня або наративна комунікація охоплює такі ключові інстанції, як «антропоморфний наратор» / «неантропоморфний наратор», «експліцитний наратор» – «імпліцитний наратор», «дієгетичний наратор» / «недієгетичний наратор». Сам термін «наратор» трактуємо як синтезувальну текстову категорію, що є епіцентром тексту, індивідуальною мовленнєвою структурою, яка пронизує всю архітектуру / композицію художнього тексту й визначає кореляцію всіх його складників [98, с. 55].

Антропоморфність/неантропоморфність наратора визначається його репрезентацією в дієгетичній реальності художнього тексту з позиції людини або будь-якої іншої істоти.

Експліцитний наратор об'єктивує себе в тексті, називаючи своє ім'я, змальовуючи свою зовнішність тощо. Реалізація *імпліцитного наратора* у словесній тканині тексту досягається через добір наративного матеріалу та деталізацію його елементів, оцінку, роздуми та коментарі [93, с. 19–23].

Дихотомія *дієгетичний/недієгетичний наратор* характеризує присутність наратора в дієгезисі (план історії, що оповідається) та екзегезисі (плані оповіді) [99, р. 157]. Так, дієгетичний наратор оповідає про самого себе як фігуру в дієгезисі, знаходячись і в плані оповідання як його суб'єкт, і в історії, яка оповідається, як її об'єкт. Недієгетичний наратор фігурує лише в екзегезисі [93, с. 81]. Крім цього, опозиція дієгетичний/недієгетичний наратор репрезентована в тексті оповіддю від 1 або 3 особи. Засобами вираження суб'єктивно-мовленнєвої складової недієгетичного наратора є регулярне використання форм теперішнього часу, особливо в контексті ретроспективи, актуалізація біблійних чи міфологічних мотивів, стилістично зниженої лексики тощо.

Отже, в межах внутрішньої комунікації наратор може бути вираженим експліцитно чи імпліцитно, бути наділеним якостями людини, бути об'єктом та суб'єктом історії, яка оповідається, або об'єктивною інстанцією, голосом ззовні.

Актуалізація в художньому тексті різних планів нарації пов'язана з різними ознаками художнього мовлення. Вирізнити

суб'єктивно-мовленнєві ознаки оповіді можливо за допомогою окремих лінгвістичних й стилістичних маркерів: форм займенників, граматичного часу, особових форм дієслова, семантично дифузних лексем тощо.

Однак використання навіть таких дрібних дейктичних одиниць, як морфеми, не лише впливає на прагматичний смисл окремих словесних образів, задіяних у побудові художнього образу, але і є підпорядкованим загальній комунікативній меті художнього тексту.

З огляду на те, що інформація в художньому тексті репрезентована опосередковано, крізь призму, фокус чи точку зору наратора (експліцитного й імпліцитного) або персонажа, при реконструкції текстового світу, необхідним є звернення до поняття **фокалізації** (*focalization*) – вибору наративної інформації за відношенням до авторського «всезнання» [99, р. 49]. Фокалізація структурує об'єкти та події дієгетичної реальності в такий спосіб, що у процесі інтерпретації тексту вони постають як результат відбиття певної точки зору та системи контекстуальних координат [100, р. 301–303]. Слідом за Ж. Женетт [99], вважаємо доцільним використання терміну «фокалізація» на відміну від «точка зору», адже першому властиві радше абстрактні конотації, ніж візуальні [99, р. 79–82], включаючи когнітивну, емотивну та ідеологічну специфіку [101, р. 71].

Явище фокалізації не є вербалізованим, проте реалізується воно в художньому тексті саме через мовлення персонажа й наратора [102, р. 198–199, 205, 218]. Відповідно до зазначеного фокалізація може бути внутрішньою (*internal*), зовнішньою (*external*) або нульовою (*zero*).

Внутрішня фокалізація репрезентована з позиції персонажа, який виступає наратором [103, р. 45]. При цьому у фокусі наратора знаходиться те, що «бачить» персонаж. Проблематичним є визначення дистанції між наратором та абстрактним автором, що обумовлено зниженою емоційністю тексту. Якщо позиція персонажа не є уособленою (*імпліцитний наратор*), вона насичена його психологічними вадами настільки, що достатньо лише когнітивно «оформити» у першій особі, щоб дійти висновку: предметом фокалізації виступає персонаж. Цей тип фокалізації (рис. 3.) обумовлює особливості реконструкції базового текстового світу художнього образу, який буде складатись з похідних світів, доступних персонажам (*character-accessible worlds*), тобто таких, що

мають подвійне кодування (накладання когнітивної бази автора на когнітивну базу персонажа).

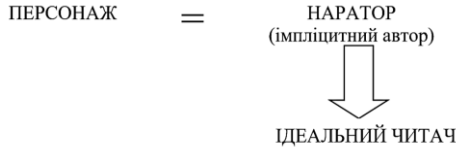


Рис. 3. Внутрішня фокалізація

При **зовнішній фокалізації** має місце «погляд ззовні»: художня інформація репрезентована з точки зору об'єктивного наратора, позбавленого доступу до свідомості персонажа [93, с. 113], тобто «наратор знає менше, ніж персонаж» [102, р. 204]. Таким чином, у фокусі наратора знаходиться сам персонаж. Відповідно до цього типу фокалізації (рис. 4.) базовий текстовий світ буде складатися з похідних світів, доступних учасникам художньої комунікації (задіяна когнітивна база автора).

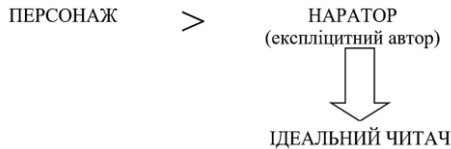


Рис. 4. Зовнішня фокалізація

За **нульової фокалізації** психологічна й темпоральна дистанції між наратором та персонажем є мінімальними, тобто дійсний центр постійно переходить від наратора до персонажа. Проте більша й значуща частина інформації в художньому тексті репрезентована саме через мовлення наратора: «наратор володіє більш ґрунтовним знанням, ніж персонаж» [102, р. 204], тобто є всезнаючим й всюдисущим. Такий тип фокалізації (рис. 5.) визначає відмінності в реконструкції базового текстового світу художнього образу, який буде складатися з похідних світів, доступних і персонажам, і учасникам художньої комунікації.

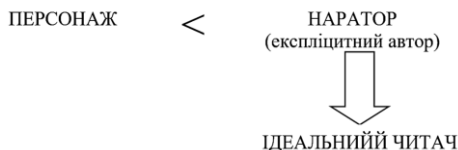


Рис. 5. Нульова фокалізація

Фокалізація уможлиблює художню комунікацію як таку, що реалізована у глибині проникнення читача в текстовий світ автора.

У контексті нашого дослідження залучення фокалізації до визначення різних планів нарації у художніх текстах дозволить виявити комунікативні стратегії не лише як відповідні перспективи «прочитання» тексту, тобто декодування його прагматичного смислу, а й як комунікативно-прагматичні механізми формування будь-якого художнього образу.

Висновки

Критичний аналіз наукової літератури з теорії художнього образу засвідчив, що поняття образу є достатньо вивченим з позиції різних парадигм сучасної лінгвістики, проте деякі його положення виявляють перспективу до подальших досліджень.

На підставі аналітичного огляду доробків щодо вивчення художнього образу трактуємо це поняття як індивідуально-авторську форму відображення дійсності крізь призму конкретно-чуттєвої даності предметного зображення, що постає як форма узагальненого й суб'єктивно-емоційного вираження певної ідеї, думки.

У річищі *когнітивної парадигми* основним здобутком для когнітивної теорії образу стали положення про концептуальну метафору й метонімію, концептуальну інтеграцію або бленд, що уможливили виявлення лінгвокогнітивних механізмів формування словесних образів. У руслі *комунікативної парадигми* вирішальним для концепції мовленнєвих актів стало положення про непрямі мовленнєві акти, яке в нашому дослідженні застосовується відповідно до художньої комунікації наступним чином: непрямі мовленнєві акти співвідносимо з образними номінаціями або словесними образами за спільною функцією непрямого вираження інтенції, бажання уникнути прямого ствердження ілюквативної мети в художньому тексті. У фокусі *когнітивно-комунікативного підходу*,

який об'єднує лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти дослідження художнього образу, знаходиться положення про текстові світи, що дозволяє реконструювати концептуальний простір текстів різних жанрів, базуючись на лінгвокогнітивному аналізі контекстуальної інформації. Охоплюючи ключові положення *лінгвопрагматики* про інтенції й немовленнєві завдання автора, стратегії й тактики, підпорядковані кінцевій комунікативній меті, та *наратології* щодо фокалізації як засобу визначення різних планів нарації в художньому тексті, залучення теорії текстових світів у контексті нашої роботи уможливорює виявлення когнітивно-прагматичних властивостей художнього образу.

Список використаних джерел:

1. Кант И. Всеобщая естественная история и теория неба : в 6-ти т. Москва : Мысль, 1963. Т. 1. С. 115–262.
2. Гегель Г. Эстетика : в 4-х т. Москва : Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.
3. Galperin I. R. Stylistics. – Moscow : Higher School, 1977. 332 p.
4. Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков : Типография Мирный труд, 1913. 225 с.
5. Потебня А.А. Слово и миф. Москва : Правда, 1989. 623 с.
6. Виноградов В.В. О теории художественной речи. Москва : Высшая школа, 1971. 240 с.
7. Арутюнова Н.Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры. *Филологические исследования. Памяти академика Г.В. Степанова*. 1990. С. 71–88.
8. Белехова Л. І. Інтегративна модель інтерпретації поетичного тексту (на матеріалі американської поезії). *Науковий Вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету*. 2001. №. 3. С. 193–199.
9. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка. Київ : Вища школа, 1991. 272 с.
10. Назарець В. М. Літературно-художній образ. *Теорія літератури*. 2001. С. 96–176.
11. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2002. 476 с.
12. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва : Высш. шк., 2002. 511 с.
13. Волков И. Ф. Теория литературы. Москва : Просвещение, 1995. 256 с.

14. Рудяков Н. А. Поэтика. Стилистический анализ художественного произведения. Симферополь: Таврия, 1993. 144 с.
15. Кухаренко В. А. Кумулятивный образ и связность текста. *Вісник КНЛУ*. 2011. № 1. С. 59–69.
16. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова Книга, 2004. 272 с.
17. Галич О. А. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 455 с.
18. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2002. 34 с.
19. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. *Metaphor and Thought*. 1993. – P. 202–251.
20. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind. Chicago : The University of Chicago Press, 1987. 614 p.
21. Grady J. Frame-Internal Relations and the Distinction between Metaphor and Metonymy. *6th International Cognitive Linguistics Conference* : Stockholm, Sweden 10–16 July, 1999. Stockholm: Stockholm Un-ty Press, 1999. P. 59–60.
22. Kövecses Z. Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View. *Cognitive Linguistics*. 1998. № 9 (1). P. 37–77.
23. Уфимцева Н. В. Семантика слова. *Аспекты семантических исследований*. 1980. С. 5–80.
24. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago : Chicago University Press, 1980. 242 p.
25. Langacker R. *Foundations of Cognitive Grammar. Descriptive Application*. Stanford, CA : Stanford University Press, 1991. – 395 p.
26. Freeman M. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature. *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. 2000. P. 253–283.
27. Searle J. R. Metaphor. *Metaphor and Thought*. 1993. P. 83–111.
28. Gibbs R. W. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 527 p.
29. Kövecses Z. *Metaphor. A practical introduction*. Oxford University press, 2002. 285 p.
30. Присяжнюк Л. Ф. СВІЙ/ЧУЖИЙ в образній системі романів Г.Гріна: семантико-когнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2007. 243 с.
31. Semino E. Schema theory and the analysis of text worlds in poetry. *Language and Literature*. 1995. № 2. P. 79–107.

32. Croft W., Cruse D. *Cognitive Linguistics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 356 p.
33. Fauconnier G., Turner M. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York : Basic Books, 2002. 440 p.
34. Fauconnier G., Turner M. Mental spaces: conceptual integration networks. *Cognitive linguistics: basic readings*. 2006. P. 303–371.
35. Fauconnier G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 190 p.
36. Turner M., Fauconnier J. Conceptual integration and counterfactuals. *Discourse and Cognition. Bridging the Gap*. 1998. P. 285–296.
37. Werth P. How to build a world (in a loss than six days and using only what's in your head). *In New Essays on Deixis: Discourse, Narrative, Literature*. 1995. P. 49–80.
38. Werth P. *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. London : Longman, 1999. 390 p.
39. Semino E. *Language and world creation in poems and other texts*. – London : Longman and New York, 1997. 288 p.
40. Gavins J. (Re) thinking Modality: A Text-world Perspective. *Journal of Literary Semantics*. 2005. №. 34(2). P. 79–93.
41. Gavins J. *Text World Theory*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. 193 p.
42. Hidalgo Downing L. *Negation, Text Worlds and Discourse: The Pragmatics of Fiction*. Stanford : Ablex, 2000. 291 p.
43. Stockwell P. *Cognitive Poetics. An introduction*. London and New York, 2002. 208 p.
44. Enkvist N. E. Discourse type, text-type and cross-cultural rhetoric. *Empirical research in translation and intercultural studies*. 1991. P. 5–16.
45. Lyons J. *Semantics*. Cambridge : Cambridge University Press, 1977. 897 p.
46. Yule G. *The Study of Language*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2006. 273 p.
47. Zubin D. A., Lynne E. H. The deictic center: A theory of deixis in narrative. *Deixis in narrative: a cognitive science perspective*. 1995. P. 129–155.
48. Levinson S.C. *Pragmatics*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1983. 420 p.
49. Bühler K. The deictic field of language and deictic words. *Speech, place and action: Studies in deixis and related topics*. 1982. – P. 9–30.

50. Fillmore C. J. *Toward a Theory of Deixis*. University of Hawaii, Working Papers in Linguistics. 1971. № 3/4. P. 219–242.
51. Rauh G. *Aspects of Deixis. Essays on Deixis*. 1983. P. 9–60.
52. Diewald G. M. *Deixis und Textsorten im Deutschen*. Tübingen : Niemeyer, 1991. 435 p.
53. Cook G. *The discourse of advertising*. London : Routledge, 1992. 272 p.
54. Кухаренко В. А. *Інтерпретація тексту*. Одеса : Латстар, 2002. 292 с.
55. Гальперин И. Р. *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва : Наука, 1981. 139 с.
56. Селіванова О. О. *Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія*. Полтава : Довкілля, 2006. 716 с.
57. Смуцинська І. В. *Суб'єктивна модальність французької прози*. Київ, 2001. 255 с.
58. Бацевич Ф. С. *Нариси з лінгвістичної прагматики: монографія*. Львів: ПАІС, 2010. 336 с.
59. Балли Ш. *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. Москва : Изд-во лит. на иностр. яз., 1955. 416 с.
60. Fowler R. *Linguistics and the Novel*. London : Methuen, 1977. 141 p.
61. Rescher N. *Topics in philosophical logic*. Dordrecht: Reidel Publishing Co., 1968. 347 p.
62. Coates J. *The Semantics of Modal Auxiliaries*. London: Croom Helm, 1983. 259 p.
63. Hengeveld K. *Layers and operators in functional grammar*. *Journal of linguistics*, 1989. №. 25. P. 127–157.
64. Palmer F. R. *Modality and the English Modals*. London; New York : Longman, 1979. 196 p.
65. Simpson P. *Language, Ideology and Point of View*. London : Routledge, 1993. 198 p.
66. Grice H.P. *Meaning*. *Philosophical Review*. 1957. № 66. P. 377–388.
67. Nuyts J. *Modality: Overview and linguistic issues*. *The Expression of modality*. 2006. P. 1–26.
68. Смуцинська І. В. *Модальність французького художнього тексту: типи та засоби вираження : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.05*. Київ, 2003. 39 с.
69. Маріна О. С. *Контрастивні тропи і фігури в американській поезії модернізму: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04*. Київ, 2004. 202 с.

70. Tannen D. *Framing in Discourse*. New York : Oxford University Press, 1993. 263 p.
71. Rumelhart D. Schemata: The building blocks of cognition. *Exploration in Language, Literature and Culture Poetics*. 1980. P. 33–58.
72. Werth P. «World Enough, and Time». *Deictic Space and the Interpretation of Prose. Twentieth Century Fiction: From Text to Context*. 1995. P. 181–205.
73. Dijk van T.A. *Text and context: Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman, 1977. 282 p.
74. Barsalou L. Frames, concepts, and conceptual fields. *Frames, fields, and contrasts: New essays in semantic and lexical organization*. 1992. P. 21–74.
75. Жаботинська С. А. Посесивна конструкція і концептуальні трансформи. *Мова. Людина. Світ: 36. наук. ст.: До 70-річчя проф. М.П. Кочергана*. 2006. С. 178–192.
76. Langacker R. *Concept, Image and Symbol, the Cognitive Basis of Grammar*. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1990. 546 p.
77. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: фреймные сети. *Мова. Науково-теоретичний часопис із мовознавства. Проблеми прикладної лінгвістики*. 2004. № 9. С. 81–92.
78. Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*. Stanford : Stanford University Press, 1987. 516 p.
79. Дридзе Т. М. *Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. Проблемы семиосоциопсихологии: монография*. Москва : Наука, 1984. 232 с.
80. Приходько Г. І. *Оцінка і комунікація : посіб. для студентів та аспірантів*. Вінниця : Нова Книга, 2013. 168 с.
81. Austin J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge / Mass.: Harvard Univ. Press, 1962. 166 p.
82. Grice H. P. *Logic and Conversation. Syntax and Semantics volume 3: Speech Acts*. 1975. № 3. P. 41–58.
83. Гак В. Г. *Прагматика, узус и грамматика речи. Иностранные языки в школе*. 1982. № 5. С. 7–11.
84. Карасик В. И. *Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография*. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
85. Безугла Л. Р. *До питання розмежування прагматики, стилістики та прагмастилістики. Дискурсологія: семантика і прагматика*. 2014. С. 6–10.
86. Почепцов Г. Г. *Аспекты коммуникативно-прагматического анализа текста в свете теории речевого воздействия. Материалы*

VIII Всесоюзного симпозиума по психолінгвістике и теории коммуникации : тез. докл. 1985. С. 121–122.

87. Heusinger S. *Pragmalinguistik: Texterzeugung, Textanalyse; Stilgestaltung und Stilwirkungen in der sprachlichen Kommunikation: ein Lehr- und Übungsbuch.* Frankfurt am Main : Haag und Herchen, 1995. 162 s.

88. Корольова А. В. Стратегії і тактики комунікативної поведінки учасників спілкування в ситуаціях конфлікту. *Studia Linguistica.* Збірник наукових праць. 2008. № 1. С. 48–53.

89. Ключев Е. В. *Речевая коммуникация.* Москва : ПРИОР, 1998. 320 с.

90. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества.* Москва : Искусство, 1979. 423 с.

91. Воробьева О. П. *Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязычная коммуникация)* : дис. ... д-ра филол. Наук : 10.02.19. Москва, 1993. 382 с.

92. Колегаева И. М. *Текст как единица научной и художественной коммуникации.* Одесса : Изд-во ОГУ им. И.И. Мечникова, 1991. 120 с.

93. Шмид В. *Нарратология.* Москва : Яз. слав. культуры, 2003. 312 с.

94. Булыгина Т. В. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики).* Москва : Шк. "Языки русской культуры", 1997. 574 с.

95. Ильин И. П. *Имплицитный автор. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник.* 1999. С. 46–48.

96. Iser W. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung.* München, 1976. 357 s.

97. Eco U. *The role of the reader: explorations in the semiotics of the text.* Bloomington : Indiana University Press, 1984. 273 p.

98. Палійчук А. Л. *Наративний код інтимізації (на матеріалі англомовного художнього дискурсу)* : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Луцьк, 2011. 253 с.

99. Genette G. *Nouveau discours du récit.* Paris : Seuil, 1983. 178 p.

100. Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative.* University of Nebraska Press, 2002. 478 p.

101. Rimmon-Kenan S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London, 1983. 173 p.

102. Genette G. *Narrative Discourse. An Essay in Method.* Ithaca: Cornell University Press, 1980. 288 p.

103. Prince G. *A Dictionary of Narratology.* Lincoln : University of Nebraska Press, 1987. 202 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-10>

Шелепкова І. М.,

*старший викладач кафедри українознавства
і мовної підготовки іноземних громадян
Харківського національного економічного університету
імені Семена Кузнеця,
м. Харків*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9431-4868>

ВІД ТЕРМІНА ДО ЕКОНОМІЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Анотація. *Интерес до терміна та економічної термінології став однією з прикмет сучасної дійсності. Про це, зокрема, свідчить той факт, що економічна тематика посідає важливе місце не тільки під час ділової комунікації, але і в повсякденному житті пересічної людини.*

Слід зазначити, що економічні проблеми розглядаються і аналізуються не тільки у виданнях, розрахованих на фахівців, але і у виданнях, орієнтованих на масового читача, що і спричинило широке використання економічної термінології поза професійної сфери. Отже, можна говорити про процес актуалізації економічної термінології в сучасній українській мові, а тому метою дослідження є системний аспект економічної термінології із більш детальним аналізом закономірностей формування та шляхів і способів розвитку.

У зв'язку з означеним можна визначити й основну проблематику такого дослідження: установлення основних чинників, що сприяють змінам у термінології; з'ясування рівнів, на яких відбуваються найпомітніші зміни (семантичні, словотвірні, стилістичні, морфологічні тощо), а також дослідження основних шляхів становлення економічної термінології і входження її до наявних систем тощо.

Вибір теми даного дослідження також є вправданим, оскільки глибоке дослідження економічної термінології дозволить провести роботу із уніфікації даної термінології. І як результат даної діяльності – дослідження процесів, що відбуваються в сучасній українській мові, а саме: процес активізації вживання іношомовних слів та запозичень, коли терміни набувають нового значення, розширення, звуження чи переосмислення значення; висвітлення питань формування української економічної термінології; з'ясування шляхів

появи економічних термінів у термінологічній системі; визначення фонду економічної термінології і її місця у словниковому складі.

Вступ

Вивчення проблем термінології, визначення її місця у структурі мови є одним із актуальних завдань сучасної науки. Термінологія кожної окремої галузі засвідчує її досягнення на певному етапі історії народу і відображає перспективи подальшого розвитку.

Необхідність подальшого детального вивчення термінології української мови зумовлено, з одного боку, активним розвитком української термінології, що в повному обсязі ще не досліджено, а з іншого – потребою багатоаспектного вивчення всіх складників системи української мови, виявлення особливостей їх структури і функціонування, закономірностей їх взаємозв'язків.

Серед пріоритетних проблем сучасної української лінгвістики вбачається проблема економічної термінології. Сьогодні з'являються численні актуальні видання з економіки, менеджменту і маркетингу, лізингу і консалтингу, бухобліку і аудиту. Економічні терміни зазвучали в усній мові на радіо і телебаченні. Більшість ключових економічних термінів опинилися «на слуху» біля значної частини суспільства. У цих умовах не могло не виникнути підвищеної уваги до того, що активно формується економічною терміносистемою, що обумовлює, як нам здається, актуальність вибраної теми.

Мета роботи – досліджувати системні зв'язки в даній термінологічній сфері, представити економічну лексику у впорядкованому вигляді, виявити закономірності формування та шляхи і способи розвитку економічної термінології, визначити особливості системної організації економічних термінів.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

- 1) розглянути діахронічний аспект формування економічної термінології;
- 2) описати словотворення в процесі формування української економічної термінології;
- 3) виявити й проаналізувати шляхи і способи формування економічної термінології на сучасному етапі;
- 4) дати структурно-семантичну характеристику даної терміносистеми;
- 5) виявити і дослідити сучасну найбільш уживану економічну термінологію;

6) показати активні процеси в лексиці і словотворенні економічних термінів;

7) описати сфери функціонування економічної термінології.

На наш погляд, наукова новизна полягає в спробі комплексного аналізу даної групи термінологічної лексики, у тому обсязі і наповненні, який виявлений нами. Терміни, що аналізуються в роботі, взяті із сучасних видань словниково-довідкового характеру, а також засоби масової інформації.

1. Історичні умови розвитку економічної термінології

Термінологія як спеціальна галузь знання привертає значну увагу дослідників. Це пояснюється міжнародним характером сучасних наукових знань, що викликані процесами інтеграції і, як наслідок, прагненням до уніфікації термінів, подолання мовних перешкод у різних сферах соціально-економічної діяльності.

У процесі переходу до ринкових засад функціонування економіки в нашому лексиконі з'являється все більше нових, незвичних слів. Деякі ж відомі терміни, що часто вживаються, набувають нового значення. На початку 90-х років ХХ ст. українська мова набуває державного статусу – у зв'язку з чим виникає нагальна потреба подальшого розвитку власне української термінології.

Термінологія є важливою частиною лексики літературної мови. У сучасному мовознавстві значно посилився інтерес до вивчення питань термінологічної науки, насамперед до становлення і формування окремих терміносистем, особливостей функціонування термінів у літературній мові, їх стандартизація.

Галузева термінологія виникає переважно на основі живої народної мови, використовуючи її словотворчі можливості. Зокрема, особливості формування українських галузевих терміносистем зумовлюються структурно-граматичною специфікою національної мови. Водночас термінотворення породжує свої специфічні мовні моделі, що, проникаючи у загальнолітературну лексику, розширюють її словотвірний потенціал.

Необхідність детального вивчення української термінології зумовлюється тим, що, по-перше, сучасна термінологія є ще не досить глибоко досліджена, по-друге, існує потреба багатоаспектного аналізу всіх складників лексичної системи української мови, дослідження особливостей їх структури, взаємозв'язків і функціонування.

В українських писемних пам'ятках XIV – XV ст. відбито значну кількість спеціальних понять сфери економіки. Фіксуються, зокрема, такі лексичні одиниці: *вага* (прилад для зважування, право стягати податок від зважування товару); *встягати* (вимагати сплати, притягати до відповідальності, переслідувати судом); *выраховувати* (віддати готівкою); *личба* (рахунок, фінансовий звіт, грошовий курс, сума, кількість); *мито*; *мытник*; *набыте* (набуте, придбане, куплене за гроші); *ринокъ* (торгова площа, ринок); *складъ* (місце зберігання товару); *скупити* (перекупити раніше придбане); *товаръ* (предмет купівлі-продажу, худоба, майно); *тръгъ* (місце, де відбувається торг, торгівля, угода про купівлю-продаж, товар, крам); *цина* (грошова вартість товару) [17].

Привертають увагу назви з виразною спеціалізацією. Так, наприклад, слово *отмънити* фіксується із значенням «відшкодувати, компенсувати».

Приход – у пам'ятках часто зустрічається із значенням «прибуток, доход, приход», тобто набуває значення «прибуток».

Із такою ж спеціалізацією виступають й інші слова, наприклад: *сужитокъ* (прибуток, приріст); *пожиток* (користь, вигода, зиск).

Названі лексеми становлять ядро формованої протягом наступних століть спеціальної економічної лексики. Значення і функціонування частини з них зберігається протягом тривалого часу, інших – розширюється в подальшому шляхом утворення лексичних гнізд, коли навколо одного кореня групується ціла низка слів. Наприклад: *продавати*, *продажа*, *проданіє* (суч. продаж), *проданъ*; *продавець*; *торговецъ*, *торговський*, *торговля*, *торговати* (суч. торговець) [17].

Досліджуючи в діяхронічному аспекті спеціальну лексику на позначення ринкових відносин, переконаємося, що така лексика представлена головним чином у записах текстів виробничого й торговельного змісту.

Щодо ділової сфери, то торговельна лексика закріплюється у судових актах, супліках-скаргах, купчих і дарчих записах, духовницях, описах і реєстрах майна тощо, а також у приватних листах.

Виробнича лексика була пов'язана з живим мовленням і сприяла збагаченню словникового складу: «виробнича лексика, поряд з успадкованими словами, що характеризують людську працю взагалі, її основний поділ тощо, поповнювалася в староукраїнській період, особливо в XVI – XVIII ст., численними новими словами. Це було викликано інтенсивним розвитком і диференціацією різних

видів робіт, виникненням нових професій, особливо міських, ускладненням майнових стосунків. Лексика виробничої сфери, активно вживана, переважно конкретна, мала, за деякими винятками, живомовний характер» [15, с. 72].

Таким чином, виробничі і торговельні терміни у значній кількості органічно входять до складу спеціальної лексики.

Спеціальні поняття на позначення ринкових відносин (на цьому діахронічному зрізі переважно торгівлі) постають у вигляді окремих слів, функція яких подвійна, тобто загальноновживана і спеціальна.

Серед загальноновживаних слів, що активно входять до фахового словника, здебільшого виділяються слова, широко відомі в практичній діяльності людини. Однак, як вже зазначалося, виробнича лексика краще, ніж терміни, зберігає побутову виразність: *вимелокъ* (оплата за помел зерна); *кишковарка* (торговка, що продає на базарі харчі); *купилище* (місце торгівлі); *купцювати* (вести торгівлю, бути купцем); *перепродуха* (дрібна торговка, яка продає на торгу їстівне).

Досліджуючи особливості термінів, що утворилися за рахунок переосмислення загальнонародних слів, відомих ще з періоду Київської Русі, вчені відзначають, що і в сучасній українській мові відповідні слова можуть уживатися як у термінологічному, так і в не термінологічному значенні.

Це такі, наприклад, терміни: *гроші, купівля, продаж, ринок, товар, ціна*.

Так, первісне значення східнослов'янського терміна *товар* – рогата худоба. Шляхом навантаження цього слова новим лексичним значенням утворився його омонім: *товар* (для позначення різних предметів, що є об'єктами купівлі-продажу); *товар* (матеріальний виріб, що пропонується на ринку з метою його придбання, використання або споживання).

При утворенні терміна *товар* на основі відповідного загальноновживаного слова як показника предметів купівлі-продажу конкретне значення цього слова поступилося перед вищим ступенем узагальнення, тобто термінологічне значення слова *товар* є одним із його лексико-семантичних варіантів, а тотожність даного слова при утворенні відповідного терміна не порушується.

Відомі сучасні терміни торгівлі *гроші, ринок, сума, торгівля*, як і розглянутий вище термін *товар*, перш ніж набути термінологічного значення, спиралися на загальноновживане значення слова, тому маємо справу з утворенням нового лексико-семантичного варіанта.

Відомо, що одним із широко розповсюджених шляхів утворення термінів є утворення семантичним способом, суть якого полягає в тому, що змінюються значення слів, які вже існують у мові [11, с. 37 – 61].

Українська мова, як і в цілому слов'янські, розвивалась у контактах з іншими європейськими мовами.

Так, пам'ятки XIV – XV ст. фіксують слово *крамъ* на позначення роздрібної торгівлі; воно було запозичене з німецької мови, можливо, частково за польським посередництвом.

У тому разі, коли термін запозичується, він стає основою для творення похідних термінів засобами, властивими українському словотвору: *крамъ* → *крамниця* → *крамар*.

Коштъ – ціна; слово було запозичене через польське посередництво з німецької мови. Це запозичення стало основою для створення інших слів, які функціонують в українській мові: *коштовний*, *кошторис*, *коштувати*. Відповідна група слів органічно входить як у спеціальну лексику, так і в загальномовний словниковий фонд.

Беручи до уваги подане вище, можна погодитись із думкою В. Передрієнка, висловленою щодо економічної лексики XVIII ст. Дослідник пише, що саме економічний словник зазнав найбільш значних змін.

«Більш відкритий для книжних впливів, зокрема іншомовних, він, проте, перебував у постійному активному вжитку, в процесі якого виробився стійкий народно-розмовний лексичний шар» [15, с. 74].

У цьому шарі, активно чи пасивно засвоєному, автор виділяє назви, які характеризують майновий стан, економічні, торговельні та ділові стосунки: *взялъ билъ в за(с)таву; дает(ъ) что на боргъ; далъ в позику*.

Поява запозичених слів, очевидно, сприяла роботі над словниками, у яких простежуються перші спроби дати тлумачення терміна.

У словнику В. Доманицького [9] знаходимо тлумачення до таких номінацій досліджуваної сфери: *аванс, банкир, відсоток, дебет, імпорт, квота, патент*.

Лексичні одиниці *імпорт, реклама*, зокрема, фіксуються із такими значеннями: *імпорт* (так само, як *імміграція*, тільки прикладається не до людей, що виселяються, а до краму чи товару, що ввозять: *експорт* – що вивозять, *імпорт* – що ввозять); *реклама* (оповістка про щось по газетах та журналах, в якій вихвалюється те, про що оповіщається).

Такі тлумачення могли стати основою для подальшого наукового визначення терміна.

Зважаючи на викладене вище, запозичення зумовлюються певними історичними причинами і характеризуються сферою вживання. Неприятливі політичні обставини в Україні ставали перепорою до вільного розвитку національної спеціальної лексики, основна частина українського народу стояла осторонь від усякого прогресивного руху в процесі ведення ринкового механізму господарювання. Торгівля з часом «русифікувалася».

Наявність російських слів у мові «торговців» Г. К. Данилов пояснює тим, що «торговцям» за родом їхньої діяльності увесь час доводиться виходити за межі своєї місцевості: у місто купувати продукти на заводі; перевозити їх залізницею тощо, де переважає російська мова [7, с. 184]. Без сумніву, причини такого явища мають більш глибокий зміст.

Поняття української економіки не було сформоване аж до ХХ ст. Досліджуючи цю проблему в контексті наукової і громадської думки ХІХ – ХХ ст., О. Оглоблин справедливо зазначає, що «поняття української економіки ще й поднесь не усталене ні в науковій літературі, ні в широких колах громадянства. Довгі століття свого історичного життя Україна перебувала під чужими економічними та політичними впливами, що, безумовно, відбилося й на українській економічній думці» [12, с. 165].

Отже, проблема створення української наукової термінології, зокрема економічного спрямування, чекала і в першій третині ХХ ст. на своє розв'язання.

Термінологічною працею на сучасному етапі займається дуже багато вчених у різних країнах світу: в Австрії (О. Вюстер), у Німеччині (Гофман), Англії (Сейнер), Америці (А. Вовк), Польщі (Гайда, З. Стобески), Латвії (Р. Грабіс), Росії (В. Даниленко) та інші.

Термінологи обирають і працюють над одним або декількома напрямками в термінології. Так, термінологи Англії працюють над проблемою термінології та інженерії, польські вчені створили міжнародний орган уніфікації термінологічних неологізмів. У Німеччині розглядають зв'язок терміна з мовою для спеціальних призначень, в Австрії у центрі уваги – логічні аспекти термінології та міжнародні стандарти.

У Росії існує кілька термінологічних центрів, розташованих у Москві, Нижньому-Новгороді, Пензі, Омську, Воронежі. Московський центр (В. Лейчик, В. Гриньов, А. Герд) займається

термінологічною лексикою та стандартизацією, проникає в структуру наукового тексту. У Нижньому-Новгороді розглядається проблема терміна і слова (В. Немченко, Ю. Кобрин), у Воронежі (Є. Анушкін) приділяється увага лінгвістичній статистиці.

Праці українських вчених розглядають загальну картину розвитку української термінології, пояснюють специфічні процеси, характерні для термінології окремих наук.

У сучасному українському термінознавстві є дослідження, присвячені природничій термінології (Л. Симоненко), юридичній (О. Сербенська), суспільно-політичній (Т. Панько), математичній (А. Крейтор), фізичній (В. Пілецький), радіотехнічній (І. Кочан), соціально-економічній (Т. Панько, А. Бурячок), сільсько-господарській (П. Гриценко, Б. Стасевський), географічній (П. Чучка), образотворчій (Б. Михайлишин), театральній (А. Костюк), спортивній (М. Паночко) та ін.

Технічну та виробничу термінологію української мови досліджували Л. Симоненко, А. Крижанівська. Чимало термінологічних систем залишилося ще поза увагою дослідників.

Над проблемою «Термін і загальноживане слово» працювали Н. Непийвода, Г. Мацюк.

Загальнонауковій термінології та її особливостям присвячене монографічне дослідження А. Коваль. Питання структури і системної організації українських термінів розглядалося в колективній праці (А. Крижанівська, Т. Панько, Л. Симоненко та ін.) «Склад і структура термінологічної лексики української мови».

Загальний огляд термінологічної роботи в Україні знаходимо у бібліографічному покажчику, укладеному А. Лагутіною та М. Богуцькою, «Термінознавство на Україні».

У сучасному термінознавстві спостерігається відхід від традиційного розуміння терміна як канонізованої та несуперечливої мовної одиниці. Особлива увага приділяється розгляду таких його категорій, як поліфункціональність, динамізм, відкритість.

Тенденції і проблематика майбутніх українознавчих досліджень термінології визначаються у працях окремих авторів [«Деякі міркування про шляхи і манівці розвитку української наукової термінології» (Кочерга, 1994), «Теоретичні засади українського термінотворення» (Панько, 1992), «Про засади відродження та розвитку української науково-технічної мови» (Перхач, 1993), «Українська мова в себе вдома сьогодні й завтра»

(Шевельов, 1986)], а також у збірниках [«Науково-технічний прогрес і проблеми термінології» (1980), «Проблеми української науково-технічної термінології» (1992, 1993, 1994), «Проблемы языков для специальных целей, научной и профессиональной коммуникации» (1992) та інших].

Отже, маємо на сьогодні спроби опису термінологічних систем різних галузей знань, де, зокрема, визначаються риси та особливості спеціальної лексики.

Економічна термінологія, що є об'єктом нашого дослідження, пройшла довгий шлях розвитку, але процес творення понять у ній відзначався певною стихійністю. Такий перебіг подій зумовлювався низкою як лінгвістичних (розвиток мови, міжмовні процеси, зникнення певних понять – і відповідно перехід економічних термінів до розряду історизмів, архаїзмів, появи нових понять – неологізмів), так і екстралінгвальних чинників (розвиток економіки, вплив терміносистеми мови тієї країни, з якою співпрацювала Україна – німецької мови на початку ХХ ст. або англійської на його кінець, перехід від однієї системи господарювання до іншої тощо).

Сучасна українська економічна термінологія почала формуватися ще в період Київської Русі з розвитком торговельних відносин, пройшовши шлях від понять ремесел до одиниць сучасних міжнародних економічних відносин.

Загальновідомо, що справжній розквіт української лексикографії розпочався у 20-30-ті рр. ХХ ст. Видані в цей період перекладні (російсько-українські) словники були першими в розбудові лексикографічної роботи в Україні.

На сьогодні словники ділової мови 20-30-х рр. є раритетними. Пропонуємо їхній перелік (скорочений), спираючись на покажчик Віктора Кубайчука:

Буряк Володимир. Словарь русско-украинский. – Одесса, б/р. – 397 с. (з Додатком 1 – Слова пропущені або неповні переложені, 2 – Канцелярський словник); *Левицький М.* Як писати службові папери українською мовою. – Черкаси: Сіяч, 1917. – 27 с.; *Падалка Л.* Російсько-український діловодний словник. Педагогічне Бюро Полтавського Губ. Земства. Полтава, 1918, 3 + 106 с.; *Лебідь Д.* Українська мова. Російсько-український словник та зразки паперів українською мовою. – Чернігів, 1918. – 254 с.; *Бузинний О., Щепотьєв В.* Короткий російсько-український словник // Практичний підручник діловодства. – К.: Книгоспілка, 1924. – С. 43 – 83.; *Російсько-український словник банкового діловодства / За*

редагуванням В.І. Орловського та І.М. Шелудька. – К.: Вид. Київської філії Промбанку, 1925. – 61 с.; *Практичний російсько-український словник ділової мови (конторської та рахівничої)* / Склали Є. Зінкевич, Б. Михайлович, П. Скрипник і І. Степаненко, за ред. М. Гладкого і К. Туркала. – К.: Час, 1926; К.: Книгоспілка, 1926; К.: ДВУ, 1926. –134 с.; *Осипів М.* Російсько-український словник щонайпотрібніших у діловодстві слів (Практичний порадник). – Харків-Полтава, 1926. – 83 с.; *Словник ділової мови.* Термінологія та фразеологія (Проект) / Дорошенко М., Станіславський М., Страшкевич В. – Х.-К.: Держвидав України, 1930. – 260 с.

Словники, видані у 20-30-рр. ХХ ст., певною мірою задовольняли нагальну потребу в питанні культури української мови. Вони відіграли значну роль у нормалізації сучасної української літературної мови, поширенні мовних норм та їх кодифікації, у піднесенні української мовної культури початку ХХ ст.

Лексикографічні праці періоду 50–60-х років ХХ ст. сприяли уніфікації тогочасної термінології. Серед них слід виділити «Російсько-український словник соціально-економічної лексики» С. Воробйової та Т. Молодід. Оскільки українську мову на той час вживалася обмежено (в освітніх закладах та державних установах переважала мова російська), словник подає переклад іншомовних лексем без власне українських відповідників.

Починаючи з 90-х років ХХ ст., українська термінографія переживає новий етап свого розвитку: видається ряд тлумачних та перекладних словників у різних галузях науки і техніки.

Однією з найбільш ґрунтовних праць у цей час є виданий 1994 р. Комітетом наукової термінології та Інститутом мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України «Російсько-український словник наукової термінології. Суспільні науки».

Серед значної кількості галузевих економічних праць найбільш ґрунтовними перекладними словниками, що характеризуються чіткістю й унормованістю словникових статей, сприяють систематизації та стандартизації економічної термінології, правильному, свідомому використанню галузевих термінологічних одиниць, є «Українсько-російський і російсько-український словник: Сфера ділового і професійного спілкування» Віктора Бріцина та Олександра Тараненка, що вийшов друком у Києві 2011 року.

Поряд з великою кількістю перекладних словників наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. було видано й низку тлумачних економічних словників, таких, наприклад, як «Економічний словник-довідник»

за редакцією доктора економічних наук С. Мочерного (1995). Валерій Коломойцев створює «Універсальний словник економічних термінів: інвестування, конкуренція, менеджмент, маркетинг, підприємництво» (2000).

2002 року виходить друком четверте видання «Фінансового словника» Анатолія Загороднього, Геннадія Вознюка та Тамари Смовженко, що містить визначення й тлумачення понад 5000 понять і термінів, які охоплюють такі теми: фінансова система держави, місцеві фінанси, фінанси підприємств, фінансування і кредитування підприємницької діяльності, цінні папери і фондовий ринок тощо.

Найбільшим за обсягом охоплених термінів і за детальністю тлумачення понять є цикл наукових праць «Економічна енциклопедія» у трьох томах (2000 – 2002) та «Економічний енциклопедичний словник» у двох томах (2005 – 2006). У виданнях максимально точно подано характеристику економічних категорій, понять, теорій та концепцій економічної науки.

Незважаючи на низку праць про економічну термінологію (в основному це дисертаційні роботи, присвячені таким питанням, як закономірності формування та сучасного розвитку термінології ринкових відносин (О. Покровська); характеристика структурно-семантичних параметрів аналітичних номінацій економічної терміносистеми української мови (О. Чуешкова); дослідження новітньої економічної термінологіки у плані комунікативно-стилістичного функціонування у текстах періодичних видань (Г. Чорновол) та ін.), сьогодні потребують свого дослідження такі аспекти у вивченні економічної термінології, як:

- висвітлення питань формування української економічної термінології;
- з'ясування шляхів появи економічних термінів у термінологічній системі;
- визначення фонду економічної термінології та її місця у словниковому складі;
- розмежування економічного терміна і загальноживаного слова;
- диференціювання термінів за ступенем семантичної цілісності;
- дослідження й системний аналіз економічних термінів і простеження впливу на них таких процесів, як тяглість і зрушення.

2. Основні способи формування української економічної термінології

2.1. Словотворення як спосіб формування української економічної термінології

Як відомо, твірна здатність основ термінів сприяє розширенню бази найменувань, а також спеціалізації самих термінів. Важливість принципів термінотворення набирає особливого значення, оскільки чіткість і прозорість словотвірних моделей прямо пов'язана як із внутрішньою формою, мотивованістю терміна, так і з конкретністю, виразністю його семантики.

Необхідно також урахувати, що «вдалі терміни можуть сприяти розвитку науки, а невдалі – гальмують розвиток наукових знань» [4, с. 6].

Чільне місце в економічній терміносистемі посідає морфологічний спосіб творення термінів, що полягає у поєднанні афіксальних морфем із мотивованою основою слова. Морфологічному способові термінотворення економічних понять властиві загальні закономірності, характерні для української мови в цілому.

2.2. Суфіксальний спосіб формування української економічної термінології

Для досліджуваної технології поширеним є *суфіксальний спосіб* словотворення. Він полягає у тому, що шляхом приєднання переважно до іменних основ суфіксів утворюються терміни на позначення певних понять або явищ об'єктивної дійсності.

Зважаючи на те, що основну масу економічних термінів становлять іменники, зазначимо, що предметом нашого дослідження у даному випадку стали однослівні найменування. Терміни-іменники, утворені суфіксальним способом, поділяються на деривати, мотивовані основами іменників, дієслів і прикметників.

Значною продуктивністю при творенні економічних термінів, які означають абстрактні назви предметної дії, відзначаються словотвірні типи з суфіксами *-анн(-я)*, *-енн(-я)*, *-інн(-я)*, рідше *-к(а)*.

Як показує фактичний матеріал, у терміносистемі ринку назви абстрактної дії частіше виражаються віддієслівними іменниками, ніж дієсловами.

Процесуальність, яка є в дієслові категоріальною ознакою, у віддієслівних іменниках виступає як лексичне значення. Самі

суфікси, за допомогою яких утворюються віддієслівні іменники, мають чітке словотвірне значення.

Утворення словотвірного типу з суфіксом *-анн(-я)*, *-енн(-я)*, *-інн(-я)* представлені в таких номінаціях: *авансування*, *акредитування*, *затоварювання*, *експортування*, *асигнування*, *імпортування*, *подорожчання*, *знецінювання*, *компенсування*, *відшкодування*, *депонування*, *дисконтування*, *інкасування*, *коливання*, *конвертування*, *перевезення*, *котирування*, *оподаткування*, *сплачування*, *оприбуткування*, *пропонування*, *збереження*, *інвестування*, *тезаверування*, *фрахтування* тощо.

Як уже зазначалося, малопродуктивним при творенні української термінологіки ринку є словотвірний тип із суфіксом *-к(а)* у значенні предметної дії. Утворення цього типу представлені кількома термінами: *покупка*, *затримка*, *поставка*, *упаковка*.

У творенні економічних термінів значне місце належить поліфункціональному суфіксу *-ик(-ік)* з похідними *-ник*, *-овик*.

У сучасній українській мові суфікс *-ик* у відіменникових утвореннях не відзначається продуктивністю.

Тип дериватів із суфіксом *-ник* представлений у економічній термінології назвами осіб за характером і сферою їх діяльності: *вкладник*, *кошторисник*, *платник*, *заставник*, *закупник*, *замовник*, *представник*, *фасувальник*, *виробник*, *перекупник*, *відрядник*, *боржник*, *приватник* та ін.

Похідний від *-ник* суфікс *-льник* приєднується до основ інфінітивів на *-а*, *-ува (-юва)*. Головне словотвірне значення цього суфікса – особа як виконавець дії, названої дієсловом.

Так, деривати: *позичальник*, *постачальник*, *приймальник*, *таксувальник*, *страхувальник*, *нормувальник*, *комплектувальник* мотивовані відповідно дієсловами: *позичати*, *постачати*, *приймати*, *таксувати*, *страхувати*, *нормувати*, *комплектувати*.

Незначну частину іменників утворено за допомогою словотвірного типу з суфіксом *-овик*. Утворення відбулося шляхом перерозкладу суфікса відносних прикметників *-ов -ий + ик*, наприклад: *оптовий* – *оптовик*; *плановий* – *плановик*; *біржовий* – *біржовик*; *пайовий* – *пайовик*; *харчовий* – *харчовик*; *страховий* – *страховик*.

Утворені номінації означають осіб як спеціалістів, що займаються тією чи іншою діяльністю, або як членів певного колективу. Необхідно також зазначити, що в дериватологічній системі сучасної української

економічної термінології словотвірний тип на *-овик* не набув значного поширення і не позначився суттєвою активністю.

Для словотвірного типу з суфіксом *-ств(о)* та його аломорфа *-цтв(о)* характерним є утворення номінацій від мотивованого іменника-назви особи-діяча, а також абстрактних назв (утворені назви функціонують як у вузькогалузевій сфері, так і задовольняють потреби загальнонаукового вжитку): *агент – агентств*о; *підприємець – підприємств*о; *комісіонер – комісіонерств*о; *фактор – факторств*о; *банкрут – банкрутств*о та ін.

Малопродуктивним в економічній термінології є словотвірний тип із суфіксом *-ант (-янт)* на позначення особи: *спекулянт*т; *контрактант*т; *конкурсант*т; *трасант*т; *індосант*т.

На базі запозичених основ утворилися терміни з суфіксом *-аж* на означення кількості будь-чого, дії, збірник понять, наприклад: *амбалаж*ж; *кулаж*ж; *куртаж*ж.

Словотвірний тип із суфіксом *-ер (-єр)*, *-ар (-яр)*, *-ор* бере участь у творенні іменників на позначення професії, відношення до організації, характеру діяльності у сфері економіки, наприклад: *дистриб'ютор*р; *акціонер*р; *аудитор*р; *інвестор*р; *комівояжер*р; *ліцензіар*р; *орендар*р; *франчайзер*р; *менеджер*р; *інкасатор*р; *дисконтер*р; *імпортер*р, *експортер*р, *тендер*р та ін.

Значне місце в економічній термінології посідають номінації, що оформлюються за допомогою суфікса *-ість*. Виражені іменником, терміни з суфіксом *-ість* творяться від мотивованих якісних і відносних прикметників із суфіксами *-н-*, *-ов-*, *-ив-*, *-ев-*, *-єв-*, *-ільн-*, вони означають якість, властивість, процес, величину: *ліквідність*ь; *вартість*ь; *економічність*ь; *прибутковість*ь; *оборотність*ь; *заборгованість*ь; *платність*ь; *лімітність*ь; *збитковість*ь; *рентабельність*ь; *товарність*ь тощо.

Менш продуктивними при творенні економічних термінів є словотвірний тип із суфіксом *-ець*, терміни в окремих випадках мотивовані складними іменниками і позначають осіб: *продавець*ь, *векселедавець*ь, *покупець*ь, *товарознавець*ь та ін.

Українська економічна термінологія містить значну частину термінів на означення дії безвідносно до часу, утворених за допомогою продуктивного в термінології суфікса *-ація(-я)*, такі утворення мотивовані основами дієслів на *-уват (-юват)*: *приватизація*я; *інфляція*я; *конфіскація*я; *інкасація*я; *нотифікація*я; *тарифікація*я; *стагнація*я; *реалізація*я та ін.

Нерідко зустрічаються і субстантиви із суфіксом *-изм (-їзм)*, які визначають абстрактні якості. Суфікс *-изм (-їзм)* приєднується переважно до основ іншомовного походження: *абсентеїзм; монополізм; монетаризм; фордизм* тощо.

Проведений аналіз дозволив виявити специфічність словотвірних дериватів у процесі творення економічної термінології.

Досліджувані терміни дають підставу зробити висновок про те, що похідною основою переважно виступають іменники, меншою мірою дієслова, прикметники, роль форманта виконують суфікси.

Серед суфіксальних дериватів переважає категорія назв із опредметненою дією, назви осіб за відношенням до предмета або за характером діяльності у сфері економіки.

Суфіксальний спосіб словотворення становить собою найбільш розгалужену й активну частину словотвірної системи української економічної термінології, яка визначає її структурну однорідність.

2.3. Префіксальний та префіксально-суфіксальний способи формування української економічної термінології

Творення нових номінацій сфери економіки характеризується як однобічним ускладненням основи (за допомогою тільки префікса), так і подвійною її мотивацією (за допомогою префікса і суфікса). Це і зумовило об'єднання аналізованого мовного матеріалу (префіксального і префіксально-суфіксального способів).

При утворенні економічних термінів використовують як власне українські префікси: *без-, над-, понад-, під-, проти-, пів-, напів-*, так і префікси іншомовного походження: *гіпер-, екстра-, суб-, анти-, де-* тощо.

Найбільшою продуктивністю відзначається префікс *без-*, що означає відсутність певної ознаки чи якості, мотивованою основою: *безконтрольний; безпатентний; безплатний; безмитний; безкошторисний; беззвітний; безтарифний; безтоварний; беззбитковий* тощо.

Префікси *над-, понад-* беруть участь у творенні як термінів-іменників, так і термінів-прикметників сфери економіки: *надподаток; понадлімітний; надмонополія; надплановий; понадплановий; надприбуток; надкошторисний; надвартість* тощо.

Творення термінів для позначення нових понять таким способом є досить поширеним у сучасній ринковій термінології.

Значно рідше у творенні економічних термінів беруть участь іншомовні префікси *гіпер-, екстра-*, що також виражають найвищий

ступінь виявлення кількісної та якісної ознаки, названої мотивуючою основою: *гіперінфляція*; *екстраполяція* та ін.

Незначна кількість номінацій утворилася за допомогою префіксів *проти-* *анти-*: *анти*монопольний; *анти*кризовий; *анти*інфляційний; *проти*інфляційний; *анти*демпінговий.

Префікс *де-* вживається у номінаціях із значенням ліквідація, знищення: *десеґрегація*; *делімітація*; *деномінація*; *демонетизація* та ін.

Таким чином, ми з'ясували морфемно-словотвірні та семантичні особливості економічних термінів у сучасній українській мові. Наведені вище спостереження свідчать про те, що для творення економічних термінів префіксальним та префіксально-суфіксальним способом використовуються ті ж самі засоби, що і для творення загальномовних слів.

Найактивнішим є суфіксальний і префіксальний чи префіксально-суфіксальний способи творення економічних термінів, значно менш продуктивним є спосіб скорочення слів. Проведений аналіз дає можливість оцінити наявні терміни досліджуваної сфери і відібрати ті, що задовольняють виробленим вимогам.

Морфологічний спосіб утворення термінів ринку залишається одним із найбагатших джерел поповнення сучасної української економічної термінології.

2.4. Синтаксичний спосіб формування української економічної термінології

Економічна терміносистема відзначається досить високою продуктивністю творення нових термінів синтаксичним способом. Відомо, що словосполучення, які складають важливу частину термінологічного фонду будь-якої мови, становлять гостру проблему лінгвістичного термінознавства:

- не з'ясовано їх статус, межі, сутність, типи й властивості;
- не вироблено чіткі критерії розрізнення їх і вільних сполучень термінів;
- відсутня єдність способів уявлення словосполучень у термінологічних словниках і відбору їх у словники різних типів.

За своїм кількісним складом терміни-словосполуки посідають в економічній термінології одне з перших місць, треба відзначити, що ці деривати є характерними й для інших галузей знань.

Таке мовне явище В. Даниленко пояснює тим, що терміни словосполучення «здатні з найбільшою повнотою відобразити необхідні відмітні риси поняття, яке називається. Термінами-

словосполученнями легше, ніж іншими словотворчими способами (афіксальними, наприклад), передати належність до класифікаційного ряду, ґрунтованого на родо-видовому співвідношенні понять» [5, с. 132].

Отже, цей тип дериватів відображає родо-видову ієрархію понять, дає можливість установити місце певного терміна в низці однорідних і виділити з цієї низки зі зазначенням його характерних особливостей: *активи вільні; активи грошові; активи ліквідні; активи матеріальні; активи не матеріальні; активи поточні*.

Терміни-словосполучення, що виражають цілісні поняття сфери економіки, мають різний ступінь смислової розкладності. З погляду семантики можна виділити два їх різновиди:

– номінації з частковою або втраченою мотивацією (такі терміни ґрунтуються на переносно-образному вживанні одного з його членів чи всього словосполучення): *валютний кошик; зняття вершків; ножиці цін; втеча від грошей; доларовий голод; гарячі гроші; ведмежий ринок* тощо;

– номінації, мотивація яких зрозуміла: *асортимент продукції; нецінова конкуренція; простоювання товару*.

Терміни-словосполучення, як показує фактичний матеріал, утворюють переважно модель підрядної залежності компонентів – узгодження та керування: *стійка ціна; зниження ціни*.

В економічній термінології частіше використовуються моделі, побудовані на узгодженні складових частин: *гарантія надійна; заборгованість ліквідна; кредит дешевий; пропозиція комерційна; ревізія внутрішня; якість гарантована*.

У наведених номінаціях означуване слово називає родове поняття, а означення дає видову характеристику.

Узгоджуване слово здебільшого прикметник: *борг короткостроковий; відомість шахматна; інвестиція реальна; операція венчурна; продукція ліцензована*.

Терміни-словосполучення, побудовані за моделлю керування, становлять здебільшого безприйменникові форми компонентів: *страхування вантажу; викуп акцій; обслуговування населення; послуги комерційних банків; фінансування торгівлі*.

У системі української економічної термінології спостерігається і сурядний зв'язок компонентів. Зокрема такий зв'язок виявляємо в термінах, виражених іменником у називному відмінку з узгодженою або неузгодженою прикладкою: *соло-вексель; країна-кредитор*;

країна-боржник; банк-гарант; виставка-продаж; купівля-продаж; ноу-хау; холдинг-компанія; виставка-ярмарок.

Цей тип номінацій може утворювати і більш складну форму структурної організацій, компоненти у такому разі об'єднуються як сурядним, так і підрядним зв'язком: *ноу-хау незапатентоване; ноу-хау технічне; купівля-продаж цінних паперів.*

Серед економічних термінів-словосполучень виділяють такі структурні моделі:

- іменник + іменник (*покриття витрат; стягнення податку*);
- прикметник + іменник (*нецінова конкуренція; інформативна реклама*);
- іменник + прикметник + іменник (*місткість товарного ринку; вибір маркетингових засобів*);
- іменник + іменник + іменник (*поліпшення якості товарів; закон підвищення потреб*).

Зустрічаються також термінологічні сполучення, що становлять приименникові форми компонентів: *акцент із застереженням; внесок до бюджету; конкуренція у сфері ліцензійної діяльності; реклама на сферу торгівлі.*

За походженням компонентів двоскладові словосполучення можна поділити на групи, кожна з яких утворює певну модель:

- національне + національне слово (*покриття попереднє; грошові нагромадження*);
- національне + іншомовне слово (*тривалість кредиту; фінансові показники*);
- іншомовне + іншомовне слово (*наблік рилейшнз; блю-чип; соло-вексель; ноу-хау*).

Фактичний матеріал показує, що в українській економічній термінології чимало багатоконпонентних термінів, які не можна назвати вдалими. Очевидно, це пов'язано із прагненням відтворити складну внутрішню форму закладеного у термінологічну номінацію наукового поняття: *кредитування простого і спеціального і позичкового рахунку; норми використання готівки з виручки; податок за грошові перекази за кордон.*

Сучасна економічна термінологія української літературної мови – результат історичного розвитку української мови. У процесі еволюції терміносистеми змінювалися способи номінації спеціальних понять економічної семантичної сфери: від, переважно, лексико-семантичного способу творення термінологічних одиниць, продуктивного у староукраїнський період XIV – XVIII ст. (судові акти, супліки-

скарги, купчі і дарчі записки, духівниці, описи і реєстр майна, приватне листування), до утворення складних термінів на сучасному етапі розвитку української мови, тобто термінологізації тією або іншою мірою піддається значна частина лексики офіційно-ділових текстів.

Справа не тільки в прагненні тих, що створюють ці тексти, до точності й адекватності позначень, але і в тому, що у розпорядженні того, хто складає діловий документ, вже є набір вироблених засобів вираження, відхилення від яких було б непотрібним і не виправданим не тільки і не стільки тому, що воно призвело б до порушення стилістичної тональності тексту, але і у багатьох випадках тому, що заважало б «семантичній адаптації» того, що повідомляється, його співвідношенню з даним і відомим.

Уміння правильно скласти діловий документ, який буде бездоганний із граматичної точки зору і спрямований на якнайкраще мовне втілення основних стилістичних рис ділового мовлення, вирішить специфічні завдання комунікації. Тому при роботі з термінами необхідно звертати увагу на точність дефініції, що приводиться, і правильний вибір тієї або іншої одиниці при побудові тексту ділового документа.

2.5. Економічні терміни у засобах масової комунікації

У наші дні економічна термінологія вийшла далеко за межі сфери професійного спілкування. Її вживання актуалізується в широкому спектрі комунікативних ситуацій і відповідних до них типів і жанрів мови.

Чинником, що об'єднує всі різновиди економічної мови, є чинник теми, тобто це економіка у всіх її іпостасях. Тема, фрагмент дійсності, що стоїть за текстом, і визначає наявність у нього економічної термінології.

Інші параметри можуть варіюватися: форма мови (письмова / усна); тип спілкування (віч-на-віч / публічно, безпосередньо / опосередковано, офіційне / неофіційне); характер заповнення позицій той, що говорить / адресат (залежно від комунікації соціальної ролі, що реалізовується в акті, від кількісних показників – один / багато і якісного наповнення цих показників); комунікативні інтенції партнерів, багато в чому визначають характер мовного жанру (жанри інформативного, аналітичного, полемічного, спонукального характеру і ін.). Поєднання названих параметрів може давати різні типи текстів, в яких представлена економічна термінологія.

Природно, центральною зоною функціонування економічної лексики є спеціальна мова (у писемній / усній формі).

У цьому випадку партнери комунікації виступають як носії однієї соціальної ролі (це мова професіоналів для професіоналів).

Заміщення позиції адресата «неспеціалістами» дає різні типи науково-популярної мови. Розмова на економічні теми в побутовому спілкуванні – типова прикмета часу. У подібних випадках партнери комунікації – неспеціалісти, «економісти мимоволі», в активний словниковий запас яких потрапляють економічні терміни (*ваучер, приватизація, крупні купюри, курс долара* тощо).

Неперсоніфікований масовий адресат характерний для засобів масової комунікації, при цьому одні видання (передачі) розраховані на фахівців, інші – на широкого читача (глядача, слухача).

Масового адресата мають і деякі жанри міської мови – вивіски, оголошення (*купівля-продаж, найм, обмін, послуги* і ін.), усна вулична реклама та ін.

Засоби масової інформації в даний час є основним інструментом впровадження економічної лексики і економічних знань. Велика частка економічної тематики на телебаченні чи в інтернеті – це інформаційний жанр: новини, економічні шоу чи покупка за замовленням рекламованого товару в інтернеті.

Інтернет-реклама активно входить у повсякденне життя, розходиться в цитатах. Нагадаємо лише деякі з них: *«Ну дуже смішні ціни!»*; *«Ми сидимо, а гроші йдуть!»*, *«Це більше, ніж стипендія. Це краще, ніж стипендія. І це тільки початок»*.

Своєрідним ретранслятором реклами стає преса чи інтернет-видання. Репліки інтернет-реклами дають назви рубрикам. Проте основний масив рекламних оголошень становлять спеціалізовані письмові видання – журнали, газети, популярні газети рекламних оголошень.

У порівнянні з інтернет-рекламою, де значна частина рекламного простору відводиться «вихвалянню» товару і спонуканню до його придбання (зі стандартним набором аргументів), то реклама в газетах має суто інформативний характер.

Популяризація економічних знань стала однією з прикмет сучасної преси. Типові статті, присвячені новим типам економічних ситуацій і відносин, новим професіям тощо.

Засоби масової інформації стають не тільки популяризаторами економічних знань, вони намагаються впливати на читача,

рекомендуючи моделі поведінки в новій економічній дійсності (куди вкласти кошти, кому довірити гроші і ін.).

Жанр рекомендацій і застережень є одним із популярних.

Наприклад, характерні заголовки: «Якби путівку вибирав я...»; «Декілька рекомендацій професіонала»; «Як не стати жертвою шахрая» тощо.

2.6. Набуття словом нового значення (розширення, звуження, переосмислення) як спосіб формування української економічної термінології

Поява чогось нового в житті суспільства, точно так, як і пізнання нових предметів і явищ, викликає необхідність номінації, що спричиняє за собою утворення в мові нових слів і виразів або появу нових значень. Але в той же час розвиток лексики визначається внутрішньомовними чинниками, пов'язаними з системним характером мови.

Так основними способами створення економічних термінів залишилися в мові ті, що були раніше: словотворення, словоскладання, утворення складених найменувань, запозичення. Усі ці способи активно використовуються при позначенні нових реалій.

Істотними, що впливають на утворення лексичних неологізмів, стають, зокрема, міжнародні економічні зв'язки, що все більше розширюються, сприяючи збільшенню фонду лексичної системи.

Хоча економічні реформи не спричиняють створення принципово нової мови, проте значно збільшують термінологічний фонд, який, у свою чергу, збагачує загальнолітературний словник шляхом детермінологізації, де важливою умовою для життєздатності є системні якості, що сприяють виробленню доцільних і зручних засобів вираження.

Представлені процеси в сучасній лексиці ілюструють активність соціальних чинників в економічній термінології – і в сфері семантики, і в стилістичних зрушеннях, і в активізації іншомовних запозичень. Сучасна лексика відображає час становлення нової економіки. У мові зафіксовано поверненням старих слів в активний словник ужитку – приватизація; комерція: «*Приватизація – процес передачі об'єктів державної або муніципальної власності у колективну або особисту власність.*

Приватизація державного житлового фонду – відчуження квартир (будинків) та належних до них господарських споруд і

приміщень з державного фонду на користь громадян» [2, с. 1110].
«Комерція – торгівля й пов'язані з нею справи» [2, с. 559].

Наявна актуалізація економічних термінів: *прибуток*; *депозит*.
«Прибуток. Абсолютний (чистий) прибуток – прибуток, що дорівнює доходу, який отримав продавець від усіх товарів за вирахуванням витрат, сплати податків.

Базовий прибуток – очікуваний прибуток звітного року, що використовується для розрахунку базової рентабельності.

Балансовий прибуток – загальна сума прибутку підприємства за всіма видами виробничої діяльності, відображена у його балансі.

Біржовий прибуток – дохід від торгівлі цінними паперами на фондовій біржі та масовими товарами на товарній біржі.

Емісійний прибуток – різниця між ринковою вартістю цінних паперів, за якою їх реалізують, та емісійною ціною, за якою їх випущено.

Залишковий прибуток – частина прибутку, яка залишається в розпорядженні підприємства після виплати обов'язкових платежів – відрахувань до державного бюджету, процентів за банківські кредити і т. ін.

Чистий прибуток – те саме, що абсолютний прибуток» [2, с. 1110]

«Депозит. Гарантійний депозит – кошти, що їх банк-кредитор із метою захисту від ризику переводить на депозитний рахунок.

Депозит до запитання – кошти, що їх власник банківського депозиту може зняти без попереднього повідомлення банку.

Депозит-овернайт – депозит банку на термін не більше одного дня» [2, с. 285].

Розгляд специфіки словотворчих процесів економічних термінів виявив помітну інтенсивність їх протікання. Не дивлячись на стабільність і традиційність основних способів словотворення, результати словотворчих процесів за кількістю отриманих економічних новоутворень є значними. Особливо активним є утворення абстрактних іменників, диференційованих за родом діяльності: *ріелтер*, *аудитор*, *менеджер*.

Активними як база словотворення є слова, пов'язані з розвитком ринкових стосунків: *бізнес*, *банк*, *підприємець*.

Високу продуктивність виявляють словотворчі елементи іншомовного походження.

Вживання економічної термінології актуалізується в широкому спектрі комутативних ситуацій і жанрах мови. Центральна зона функціонування економічної лексики є спеціальна мова в письмовій

і усній формі. Причому економічні терміни вживають і економісти, і неспеціалісти, в активний запас яких вони потрапляють.

Зміни у сфері економіки призвели до зміни тлумачення слів у цій сфері. Дуже часто це пов'язано зі зникненням в них деякого визначення. Так, в словарній статті, присвяченій слову «банк», опущена частина тлумачення, пов'язана з коментарем про роль банків при капіталізмі і при соціалізмі; у словарній статті до слова «біржа» прибрана частина «в капіталістичних країнах»: точніше сформульовано слово «брокер».

Так, сьогодні ми можемо читати таке тлумачення слова «банк» у сучасних словниках:

«Банк – кредитно-фінансова установа, яка зосереджує кошти і капіталовкладення, надає кредити, здійснює грошові розрахунки між підприємствами або приватними особами, регулює грошовий обіг у країні, в тому числі випуск (емісію) нових грошей.

Акціонерний банк – банк, статутний капітал якого формується внаслідок емісії та продажу акцій.

Валютний банк – банк, якому надано право купівлі та продажу іноземної валюти.

Депозитний банк – поширений вид банків, які здійснюють операції в основному за рахунок залучених депозитів.

Інвестиційний банк – спеціалізована кредитна установа, яка залучає довготермінові кредити і надає їх у розпорядження позичальникам (підприємствам і державі) шляхом випуску облігацій та інших видів боргових зобов'язань.

Іпотечний банк – банк, який надає довготермінові кредити під заставу нерухомості.

Квазідержавний банк – недержавний, приватний банк, що його контролює держава.

Національні банки – центральні банки країн або комерційні банки (США), діяльність яких регулюється державою.

Ощадний банк – кредитна установа, основна функція якої – залучати грошові заощадження та тимчасово вільні кошти населення» [2, с. 60].

Лексема «маркетинг» тлумачиться не як «здійснювана крупними капіталістичними компаніями система заходів щодо вивчення ринку», а «комплексний підхід до управління виробництва і реалізацією продукції».

Аналогічні зміни відбулися з визначенням значення слова «менеджмент» – «управління виробництвом, що вживалося в США і ін. капкраїнах», а в сучасному словнику мовиться, що «менеджмент –

1) Сукупність принципів, методів, засобів і форм управління виробництвом з метою підвищення його ефективності, збільшення прибутків.

Кредитний менеджмент – процес управління дебіторською заборгованістю підприємства, метою якого є забезпечення своєчасної інкасації боргу.

Фінансовий менеджмент – система, принципів, методів і форм організації грошових відносин.

2) Керівництво підприємства, фірми; керівний орган» [2, с. 658].

Подібним же чином знімається негативна конотація в тлумаченні лексеми «рента – дохід з капіталу, землі або майна, що його власники одержують регулярно, не займаючись підприємницькою діяльністю.

Абсолютна рента – форма земельної ренти, одержувана землевласниками незалежно від родючості і місця розташування земельних ділянок.

Довічна рента – умовна рента, при якій платежі припиняються у разі смерті певної особи (або осіб), зазвичай ануїтента.

Натуральна рента – рентна плата у вигляді частини врожаю орендаря, що передається землевласнику» [2, с. 1213].

Можна говорити навіть про появу в тлумаченні ряду подібних лексем позитивної конотації.

У даний час налічується понад тисячі фінансово-економічних понять, які увійшли до ужитку останніми роками і були вміщені до словника.

Сучасна економічна термінологія з погляду джерел формування розподіляється на цілий ряд груп.

Можна виділити значний пласт лексичних одиниць, що є деяким постійним фондом економічної термінології (незалежно від типу економіки).

Дані слова виражають базові загальноекономічні поняття і категорії, наприклад: *виробництво, споживання, виробничі стосунки, виробничі сили, капітал, базис, надбудова, попит, пропозиція, товар, товарообіг, вартість, ціна, гроші, додатковий продукт, бюджет, національний дохід, експорт, імпорт* і ін.

Численну групу, яка на сьогоднішній день є відкритим рядом, складають іншомовні запозичення (переважно з англійської мови,

американізму). Вони відображають перш за все тенденцію до інтернаціоналізації економічної термінології, що істотно стимулюється наявністю прямих і безпосередніх контактів з іноземними партнерами.

Семантичні перетворення в лексиці, разом з номінацією нових реалій, сприяють розширенню і збагаченню словарного складу.

Набуття словом нового значення може призвести до народження нового слова, підсиливши тим самим мовну омонімію. Серед семантичних процесів виділяються три основних: розширення значення; звуження значення; переосмислення.

Одним із найбільш живих і соціально значущих процесів, що відбуваються в сучасній українській мові, – процес активізації вживання іншомовних слів. Треба говорити про активізацію вживання цих слів, а не тільки про нові запозичення, оскільки разом із появою неологізмів спостерігається розширення сфер використання економічної термінології.

Умовою запозичення ми також будемо вважати двомовність, тобто результат територіального контакту двох народів. Сюди відносяться також такі види мовної діяльності, як читання, переклад, коментування іноземної преси, участь в міжнародних конференціях, конгресах.

Міжнародні відносини із західним світом зумовили запозичення численних фінансових і комерційних термінів: *бартер, ваучер, дилер, дистриб'ютор, інвестор, кліринг, лізинг, ф'ючерсні кредити*.

Це запозичення відбулося завдяки орієнтації на західну економічну і банківську систему і залученню українських фінансистів до інтернаціональної термінології. А зважаючи на гостру суспільну актуальність самі терміни виходять за межі професійного слововживання і широко використовуються у пресі, на радіо і телебаченні.

Слово «спонсор», що так з'явилося в середині 80-х років, влилося в ряд за походженням найменувань, що мають схоже значення: *меценат – імпресаріо – антрепренер – продюсер*. Порівняймо ці значення:

«Спонсор: 1) Поручитель, гарант (напр., гарант позики). 2) Особа чи організація, які матеріально підтримують будь-яку діяльність без одержання від неї прибутку з метою популяризації винятково свого імені (назви), торгової марки. Спонсор телепередачі. // Замовник, організатор, улаштовувач; підрядчик. // Замовник

реклами, рекламодавець. 3) Той, хто надає кому-небудь допомогу (матеріальну, грошову і т. ін.) [2, с. 1374].

«Меценат – багатий покровитель наук і мистецтв, а також їх представників» [2, с. 665].

«Антрепренер – підприємець, який організовує культурно-видовищні заходи. // Театральний підприємець; власник, орендатор, утримувач театру, цирку і т. ін.» [2, с. 35].

«Продюсер: 1) Довірена особа кінокомпанії, що здійснює ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль над постановкою фільму; особа, яка організує, фінансує постановку фільму, вистави і т. ін. 2) Адміністративно-фінансовий організатор діяльності зі здійснення якого-небудь комерційного проекту (різних шоу, концертів, телепрограм, запису альбомів, дисків, відеокліпів і т. ін.)» [2, с. 1152].

Отже, «спонсором» спочатку позначали особу або організацію, які подають фінансову підтримку творчої діяльності артистів, музикантів, художників, потім об'єкт спонсорської діяльності почав розумітися ширше, але компонент «подає фінансову підтримку» зберігся.

Проте на цій хвилі задоволення потреб мови з'явилося багато словесного непотребу, що засмічує мову. Іноземне слово стало престижним. У такому разі вибірковість у застосуванні іншомовної лексики починає втрачатися. Перемагає загальний настрій, мода. Ось деякі лексичні паралелі, що свідчать про відсутність необхідності в запозиченні, оскільки існують лексичні еквіваленти: конверсія (істотне перетворення, зміна умов, заміна одних об'єктів виробництва іншими або одних фінансових інструментів на інші) – перетворення;

консенсус (відсутність у сторін, що домовляються, заперечень проти пропозицій, висунутих під час переговорів) – згода;

реклама – пабліситі (реклама, рекламування, пропаганда; популярність, відомість).

Про надмірну тягу до «чужого» слова свідчить сучасна тенденція до використання замість українського слова іншомовного.

Звичайний магазин змінив назви: супермаркет, міні-маркет, активно представлено назву «бутик», яке в українському вживанні «підвищилося в ранзі» на позначення модного, елітного салону-магазину, де пропонуються дорогі товари: «Бутик: 1) Невеликий магазин, де продаються модний фірмовий одяг і різні аксесуари. 2) Невелика вузькоспеціалізована брокерська фірма з обмеженим колом клієнтів» [2, с. 104].

При більш диференційованому підході до визначення причин запозичення виділяють наступне:

- потреба в найменуванні нових явищ, понять: *інфляція, бізнес, приватизація*;
- необхідність у спеціалізації понять: *маркетинг (ринок), менеджмент (управління), аудит (ревізія)*;
- прагнення до модного, сучаснішого слова. На загальному фоні широкого запозичення «заморське слово» виявляється престижним, що звучить красиво. Наприклад: *офіс (контора), аудитор (ревізор), франчайза (угода)*.

Висновки

Терміни і термінології є необхідним інструментарієм формування наукових теорій, законів, положень і розглядаються як невід'ємний компонент науки та техніки. Оволодіння термінологією є основним кроком в оволодінні будь-яким спеціалізованим знанням, оскільки термінологічні одиниці відіграють важливу роль в професійній і науковій комунікації.

У сучасному українському житті явища економіки превалюють над іншими, диктують свої умови, є визначальними в багатьох сферах буття нації і держави. Вони стали (чи стають) стрижнем, навколо якого відбуваються основні зміни й інновації.

Така центричність економічних явищ безумовно й наполегливо вимагає їхнього номінування, до того ж не тільки на рівні загального, а й деталей. Означене підсилюється й значним обсягом нового в економіці, яке необхідно усвідомити.

І, як бачиться, важливими серед них є висвітлення явищ сталих і явищ, що є виявом зрушень і змін, та особливостей розвитку в контексті загальнотермінологічному. Маємо добрі початки у працях І. Кочан (присвячених динаміці і кодифікації термінів із міжнародними компонентами в сучасній українській мові) [10] і Л. Струганець (присвячених динаміці лексичних норм української літературної мови ХХ століття) [18], це добрі, але все ще тільки початки. Важливість означеного дослідження бачиться й у зв'язку з визначенням перспектив розвитку української економічної терміносистеми.

У зв'язку з означеним було вирішено завдання нашого дослідження:

- установлення основних чинників, що сприяють змінам у термінології;
- з'ясування рівнів, на яких відбуваються найпомітніші зміни (семантичні, словотвірні, стилістичні, морфологічні тощо);

– основні шляхи становлення економічної термінології і принатурення її до наявних систем тощо.

У цьому важливими можуть стати методи мовознавчого дослідження як загально застосовувані (описовий, порівняльний, експериментальний), так і специфічні (метод моделей, метод опозицій, метод дистрибуцій).

Аналіз досліджуваного матеріалу показує, що основним способом поповнення економічної термінології є семантична і словотворча деривація.

Морфологічний спосіб термінотворення позначається неоднаковою продуктивністю, більш продуктивним є суфіксальний і префіксально-суфіксальний способи творення економічних термінів.

Економічній термінології властиві значущі процеси, що відбуваються в сучасній українській мові, а саме: процес активізації вживання іншомовних слів та запозичень, коли терміни набувають нового значення, розширення, звуження чи переосмислення значення.

Необхідність подальшого детального вивчення економічної термінології української мови зумовлено, з одного боку, активним розвитком української термінології, що в повному обсязі ще не досліджено, а з іншого – потребою багатоаспектного вивчення всіх складників системи української мови, виявлення особливостей їх структури і функціонування, закономірностей їх взаємозв'язків.

Список використаних джерел:

1. Безпояско О.К., Городецька К. П. Морфеміка української мови. Київ, 1987. 211 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. на CD) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ : Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.: іл. – ISBN 966-569-013-2.
3. Винокур Г.О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии. *Труды Моск. ин-та ист., фил. и лит-ры* : сб. статей по языкознанию. Москва, 1939. Т. I. С. 12 – 14.
4. Гринев С. В. Терминоведение : итоги и перспективы. *Терминоведение*. Москва : Московский лицей, 1993. Вып. 3. С. 5 – 13.
5. Даниленко В.П. Русская терминология: опыт лингвистического описания. Москва : Наука, 1977. 247 с.
6. Даниленко В.П. О терминологическом словообразовании. *Вопросы языкознания*. 1973. № 4. С. 76 – 85.

7. Данилов Г.Л. Язык общественного класса (по данным говора села Белки Полтавского округа). *Ученые записки ин-та языка и литературы (лингвистическая секция)*. Москва, 1928. Т. 3. С. 163 – 194.
8. Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. (матеріали сотенних канцелярій і ратуш Лівобережної України) / Підготував до видання В. А. Передрієнко. Київ : Наукова думка, 1976. 416 с.
9. Доманицький В. Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів. Київ : Друк. Борисова, 1906. 128 с.
10. Кочан І.М. Динаміка і кодифікація термінів з міжнародними компонентами в сучасній українській мові. Львів : Вид-ий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. 520 с.
11. Лотте Д. С. Основы построения научно-технической терминологии. Москва : Изд-во АН СССР, 1961. 158 с.
12. Оглоблин О. Проблема української економіки в науковій і громадській думці XIX – XX в. *Червоний шлях*. 1928. № 9 – 10. С. 165 – 179.
13. Панько Т.І. Від терміна до системи. Львів : Вища школа. Вид-во при Львівському університеті, 1979. 146 с.
14. Панько Т.І., Кочан І.М., Мацюк Г.П. Українське термінознавство. Львів : Світ, 1994. 216 с.
15. Передрієнко В.А. Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі. Київ : Наукова думка, 1979. 144 с.
16. Скороходько Є.Ф. Про нормалізацію термінології (словотворчі моделі українських науково-технічних термінів). *Про культуру мови*. Київ : Наукова думка, 1964. С. 261 – 270.
17. Словник староукраїнської мови : XIV – XV ст. : у 2-х томах. Київ. : Наукова думка, 1978.
18. Струганець Л. Динамічні процеси в лексико-семантичній системі української літературної мови XX ст. Тернопіль, 2002. 352 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-11>

Yulinetska Yu. V.,
PhD in Philology, Associate Professor
National University "Odesa Academy of Law",
Odesa

LINGUISTIC AND PRAGMATIC FEATURES OF INTERNATIONAL NORMATIVE LEGAL ACT

Summary. *The proposed study defines the features of international normative legal acts (INLA) as a type of official business text. Attention is paid to the pragmatic and functional approach. The compositional and speech characteristics of INLAs are given. The principles of the linguistic and textual structure are stated. The idea of verbal actualization of the receptive-interpretative (information-interpretative) field of the INLA text is put forward and developed. Such a text is considered as a combination of all the potential meanings inherent in the text corpus, derived as a result of the interpretation. The research determines the components of such receptive-interpretative field. The author explores the relationship between the addresser and addressee factor, and the addresser and addressee information-interpretative fields, respectively. Summarizing the study the role of the category of interactivity to ensure the adequacy of understanding the source text is emphasized.*

Introduction

The increasing need of linguistic research of various international normative documents, in connection with the Ukraine's policy towards the European Union, the desire of our state to become a full member of various international organizations determines the relevance of this work.

Complex linguistic research of the principles and mechanisms of coding and decoding of the text of international normative legal acts (INLA) in their English version, determining the correct interpretation of the original provisions, are the focus of the proposed research. For the first time an attempt is made to systematize those linguistic and extra linguistic means, which allow to correctly interpret the main provisions of the document. In this case, the category of interactivity is considered as the main factor in ensuring the informative-interpretative adequacy of the text at the "output" and "input" of the communication channel. Much

attention is paid to the mechanisms of coding and primary, i.e. addresser's interpretation of the international normative legal text, as well as to the processes of its perception, understanding and interpretation by the addressee. A significant place in the research is given to specific verbal forms of interpretation, their written fixation in the document itself in the form of various definitions and other interpretive forms – references, analogues, etc.

It is commonly known that the issues of codification and interpretation of various types of text are actively studied within the framework of various philological disciplines, primarily within the framework of general linguistics (or theory) of text, as well as a narrower direction, – text interpretation. The authors of those exclusively stylistic works cannot avoid considering this aspect. Therefore I. V. Arnold's famous book "Stylistics of Modern English" is subtitled "Stylistics of Decoding" [1]. The main tasks and principles of interpretation are formulated in the fundamental works of V. A. Kukharenko, K. A. Dolinin, A. I. Valgina; Van Dijk. A considerable number of publications raise issues of codification and interpretation of specific types of text, in particular scientific and fiction ones [2; 3]. The studies of N. D. Arutyunova [4], O. P. Vorobyeva [5] and other researchers are devoted to a comprehensive study of addresser-addressee correlations.

It should be noted that the theory of interpretation is often identified with hermeneutics: "Hermeneutics, that is the theory (more precisely – the process) of interpretation..." [6]. However, as our observations show, the authors of hermeneutic works focus mainly not on linguistic and pragmatic, but on philosophical, political and sociological aspects of text interpretation. [7]. This direction of the study of interpretive processes goes back to the works of F. Schleiermacher, E. Husserl and M. Heidegger [8]. Nevertheless, in this case as well, one cannot do without referring to the linguistic matter itself, which is subjected to analysis with the involvement of the tools of various scientific disciplines.

A study of codification and interpretation issues can therefore be conducted on the basis of already available theoretical provisions and a sufficiently developed terminological system.

However, it should be noted that the focus of most researchers still remains the issues of codification and interpretation of fiction texts. As for official and business texts, only their general features are described in sufficient detail [9]. Of the specific varieties of official and business texts, however, only the texts of some types of military documents, in particular

orders, have been subjected to a more or less thorough analysis [10]. But even in these works the main attention is paid to structural peculiarities rather than to questions of codification and interpretation correlations. The international normative legal act as one of the types of official and business text was practically not subjected to linguistic and pragmatic analysis. The issues of its interpretation, if considered, were exclusively within the framework of legal research.

Compositional and verbal organization of international normative legal act

The role of international treaties and agreements in the modern world is difficult to overestimate. Of particular importance is their correct linguistic interpretation, indispensable for achieving mutual understanding between different countries and their representatives and for achieving correct legal interpretative decisions. In the present study, we have tried to fill the gap associated with the lack of comprehensive fundamental linguistic studies of certain types of official and business texts, namely international normative legal acts, by focusing on their codification and interpretation aspects, taking into account the particular importance of their pragmatic component.

The international normative legal act is "an unequivocal agreement between two or more States or other subjects of international law concerning the establishment, modification or termination of their mutual rights and obligations" [11]. The INLA is a typical, most common legal form of establishing cooperation between subjects of international law and can regulate a wide variety of relations between them.

Given the importance of international normative legal acts, or international treaties, as the main source of international law, the UN International Law Commission, even at its first sessions, began to codify the rules relating to international treaties.

Based on the work accomplished by the Commission, the UN Conference on the Law of Treaties was held in Vienna from 1968 to 1969, resulting in the codification of the rules of international law relating to treaties. The Conference elaborated the Vienna Convention on the Law of Treaties [12], which addressed a wide range of treaty law issues. It also provided guidance on how the text of the Vienna Convention on the Law of Treaties should be drafted.

The 1986 version of the Vienna Convention on the Law of Treaties has been subsequently revised and clarified a number of times and is now used to internationally regulate a wide range of issues [13].

There are no rules in international law regarding mandatory forms of representation of international treaties. In particular, the 1986 Vienna Convention on the Law of Treaties assumes that both written and oral agreements are possible.

However, the written form should be considered typical and is usually used by states when concluding treaties. We will focus our attention in this research on written normative legal acts, as well as on legislative acts that regulate international relations. There are different terms for international normative legal acts: agreement, arrangement, convention, treaty, pact, treatise, protocol, declaration, final act and the like. However, as jurists have pointed out "these distinctions in name have no significant legal significance" [11, p. 202]. This is explained by the fact that the practice of international treaty relations has not developed a general clear criterion for the application of the above terms. The question of naming is decided by the parties to an international treaty.

There is no generally accepted criterion for the classification of international treaties by type [11, p. 202].

In connection with the above, we will not focus on the differences between the individual normative acts, but focus on the general linguistic and content features, which will allow us to identify and outline the main features of the information-interpretive space of this type of text, the text of the international normative legal act.

The INLA is a document designed for long-term use. It is prescriptive and belongs to the category of non-spontaneous, carefully prepared written texts. It is a text with a specific content. Unlike a fictional text, the international normative legal act reflects the real existing reference space, deals with the issues of international legal relations. The text of the INLA can be referred to as neutral message, devoid of emotionality. It is an impartial, detached document based on a clear system of logical constructions, although some of its provisions may be axiological, but this evaluation is rational, rather than emotional.

The mentioned text has a rather rigid internal structure. Despite the absence of a clearly defined volume, the text of the international normative legal act is usually quite an observable document, which facilitates the conditions of work with it for practical purposes.

The addressee and the addresser of an international legal act are dissociated in space. The transmitting and perceiving the information of such a document are also time separated, which, however, is characteristic of any written text. The international legal act is a result of collective authorship though it is signed by particular persons who are formal addressers of the document, that is completely stipulated within the limits of the existing legal fictions. The text of the international legal act does not have a personal addressee. It is a text intended for all interested parties, which are the signatory states represented by their representatives. However, its specificity lies in the existence of double addressing. In case of disagreements, the relevant issues are to be considered by arbitration (arbitration) courts. In this case the information and interpretation channel becomes more complicated: the ultimate addressee-executor turns from the final interpreter into the intermediate interpreter, and the role of the final interpreter is performed by the representatives of the corresponding arbitration institutions. In the texts of the international normative legal acts, the role of this possible addressee, who, if necessary, must give the final interpretation, is usually stipulated directly in the text of the document:

19. Law and Arbitration

(a) This Charter Party shall be governed by and construed in accordance with English law and any dispute arising out of this Charter Party shall be referred to arbitration in London in accordance with the Arbitration Acts 1950 and 1979 or any statutory modification or re-enactment thereof for the time being in force [14, p. 19].

The pragmatic meaning, the illocutionary power (IP) of the international legal act message implies the existence of a prescription, obligatory for all the signatory parties to comply with it. The mentioned IP is transmitted by various linguistic and pragmatic means, though above all by various actualizers of the category of imperativeness, which is an inherent feature of any prescriptive document.

First of all, these include various forms of imperative: the infinitive and infinitive constructions, as well as the modal verb absolute imperative *shall* (93% of all cases of imperative constructions in the analyzed international legal acts), used with pronouns and nouns in singular and plural in all three persons:

(1) Article 6. Misuse of Devices

<...>

2. This article shall not be interpreted as imposing criminal liability where the production, <...> making available or possession referent to in paragraph 1 of this article is not for the purpose of committing an offence established in accordance with Article 2 [15, p. 4].

(2) Article 5

Each State Party shall take such measures as may be necessary to establish its jurisdiction over any of the offences set forth in article 1 <...> [16, p. 2].

In the case where categoricity gives way to permissibility, the permissive *may* is used:

(5) The Tribunal may at any time, on the application of a party to the proceedings or of its own motion, order that the proceedings should be heard and in that event may give directions for the disposal of the proceedings in accordance with these Rules.

[17, p. 2].

The imperative has not only a direct, immediate mode of expression, but may also be conveyed indirectly. In particular, the verbs of the present tense group in the international legal acts actually acquire the function of a present injunction, losing their literal temporal determinacy. They occur most often in conditional hypotactic adjectival structures, where the main sentence is a deontic statement.

The forms of the future tense, as we have already noted, also acquire modal connotations of oughtness and prescription, which allows us, by analogy with the present prescription, to include them in the group of "future prescriptions:

Article 14

The present convention shall take effect, in the case of the States which have taken part in the first deposit of ratification, one year after the date of the protocol recording such deposit. [18, p. 16].

The Past Indefinite Tense is very rare in the international legal acts (there are, on average, no more than two uses of the Past Tense per 100 sentences). The Past Indefinite Tense can be referred to as the "past of emphasized statement," as is done for strict and semi-strict types of text, when there is an explicit fixation of what is being reported in the written form.

Law is meant to regulate relations between people, institutions, and countries. Linguistic ways of expressing the will and speech realization of the regulatory function of law turn out to be specific stylistic and text-forming features. Official and business speech and, accordingly, legal documents bear the connotation of deontiousness, obligation: "Official-

business style is characterized by imperative, non-personal character, the tone of prescription and obligation" [19, p. 198].

Thus, let us emphasize once again that the prescriptive and obligatory (imperative) meaning is an immanent feature of any international legal act. The dominant actualizer of deontivity is the verb *shall*. Often linguists focus their attention on the illocutionary component of the communicative act [20]. We mean to emphasize that for texts such as international legal acts, the perlocutionary component is equally extremely important. An international treaty provides for the fulfillment of treaty obligations – otherwise the document has no pragmatic meaning whatsoever. International treaties oblige states that have entered into or have joined them to comply with those agreements.

The principle of compliance with international treaties is formulated in international law as *pacta sunt servanda*, "the treaty must be complied with". This principle is enshrined in the already mentioned Vienna Convention: "Every treaty in force is binding upon the parties to it and must be performed in good faith" [11, p. 216]. The failure to comply with this principle is considered in modern international law as an international delict (offence). The principle of *pacta sunt servanda* does not apply to international treaties contrary to a so-called imperative norm of international law, i.e. such a norm "which is accepted and recognized by the international community of states as a norm, from which no deviation is permitted and which can be amended only by a subsequent norm of general international law of the same nature" (principle of *jus cogens*, p. 53 of the Vienna Convention). [11, p. 216].

The expressiveness of the international treaty, as of any official and business text, is characterized by peculiarity. It does not manifest itself in the presence of emotional and expressive means, but is aimed at the best linguistic realization of the main stylistic features of business speech.

Due to the prescriptive nature of the text of the INLA, it is characterized by a special way of presentation. Linguists usually note the reduction of "modes of presentation" [21] or "functional and semantic types of speech" [22], known in other spheres, to almost nothing in official and business texts. Here it is also impossible to distinguish such, characteristic for the fiction text, compositional and speech forms as narration, argumentation, and description. However, we believe that it would be more accurate to speak about the fact that they are refracted in the international treaties in forms specific to the latter, rather than about the complete absence of these compositional and speech forms. Narration

corresponds to complexes of statements, argumentation to complexes of arguments. The difference between argumentatives and arguments is the clarity and rigidity of the logically verified constructions of the former, while the formal and logical structure is interspersed with emotional-expressive and axiological elements in fiction text's reasoning.

It should be emphasized once again that the argumentatives in the international treaty, just as in any other official and business text, are built exclusively on formal-logical principles, with a very limited use of axiological means or markers.

The statements (or confirmativas) are also without evaluative and emotive connotations. That is how they are principally distinguished from narrative structures in the fiction text. At the same time, the statements in the international treaty are accompanied by a large number of conditional sentences, which specify and often limit the scope and application of the corresponding propositional clauses.

The main sphere of application of statements is in the so-called affirmative parts of the document. The constatives are almost devoid of implicative potential. They are usually completely open, explicit propositions that do not require any complex operations to extract meanings. For example:

Article 1 – Protection of property.

Every natural or legal person is entitled to the peaceful enjoyment of his possessions.

[22, p. 1].

or

Article 3

The High Contracting Parties undertake to hold free elections at reasonable intervals by secret ballots, under conditions which will ensure the free expression of the opinion of the people in the choice of the legislature [22].

The fragments similar to descriptive contexts appear in the international treaty in a special prescriptive-constitutive way of presentation. These are mainly definitions and other components of interpretative units.

At the same time, it can be argued that there are fragments in the international treaty, which contribute to talking about a special, specific to any INLA compositional and speech form, associated with the implementation of the main pragmatic function of these documents – the prescriptive-obligatory one.

The analysis of the texts reveals that there are grounds to distinguish in the structure of international treaty the imperative-prescriptive compositional speech form, which is represented by imperatives, permissives and prohibitives. Moreover, these are not individual instances, but predominantly entire text units, numbering up to 50-60 sentences.

For example, in the established "Hague Rules" (International Convention for the Unification of Certain Rules Relating to Bills of Lading, Brussels, 25 August 1924), we find that almost all articles, from the second to the sixteenth, are represented by the said compositional speech form. All the provisions are strung on the pivot of the modal verb shall.

We have already emphasized on other occasions the prescriptive and obligatory nature of the international treaty. Therefore, the most important linguistic and stylistic feature of such a text is the predominant number of sentences used to achieve maximum transparency and the most precise fixation of meaning.

The accuracy of the wording of legal norms and the need for absolute adequacy of their understanding by the addressee is the ultimate goal to which the authors of international treaty must tend. The regulatory function of the international legal act is ensured by this precision alone. On the contrary, "the vagueness of these formulations, the assumption of ambiguous interpretations prevent the implementation of the basic function of law, destroy its immutability and authority" [21]. Accuracy, which does not allow ambiguity, is manifested primarily in the use of special terminology, as well as in the unambiguity and impersonality of non-terminological vocabulary. The search for accuracy limits the possibilities of synonymic substitutions in acts, since the latter usually cause changes in the nuances of meaning. Therefore, an inherent feature of this type of text is the high repetition of the same words, which is manifested in the indicators of their frequency: the key words of the document are repeated between 20 and 48 times. Accuracy is facilitated by various clarifications and reservations, leading to the widespread use of colloquialisms, especially participatory ones, as well as the use of adjectives, especially conditional sentences, and the predominance of conjunctions over non-conjunctions. These features can be demonstrated by the following:

1. A party may, within the limits of its domestic law and without prior request, forward to another Party information/ obtained within the framework of its own investigation /when it considers/ that the disclosure of such information might assist the receiving Party in initiating or carrying out investigations or proceedings concerning criminal offences established

in accordance with this Convention or might lead to a request for cooperation by that Party under this chapter. [15, p. 14].

As we note, this clause from Article 26 is a complex syntactic construction with two conditional and additional subordinate clauses, two participial clauses (the main word of the first is obtained, the second is established), and an explicit conjunction between both sentences (when, that) and homogeneous members of a sentence (and, or). The conditional structures may have a framework character:

Article 4

If any such goods shipped with such knowledge and consent shall become a danger to the ship or cargo, they may in like manner be landed at any place, or destroyed or rendered innocuous by the carrier without liability on the part of the carrier except to general average, if any. [18, p. 13].

The correlation of conjunctive and non-conjunctive structures, as our figures have shown, is 3.5:1 in favor of the former. In general, the multiplicity of restrictive and concretizing means leads to a significant increase in the size of the sentence, including the simple one, up to several hundred word uses (50 – 200 words). For example, in the Congenbill of lading (1978), some articles are represented by a single extended sentence of more than 100 words. Thus, Article 6 of this document contains 146 words. Certain paragraphs of the articles are represented by a single extended sentence. Thus, paragraph 7 of Article 3 of the same agreement consists of 139 words. The average length of a sentence in the international treaty, as the analysis revealed, is 17.6 words. Regulation and relative strictness of the construction is manifested in the fact that there are a number of rules or principles of presentation for the texts of normative legal acts, which are generally referred to as the technique of presentation of legal norms. In particular these include:

- sequence of presentation;
- narration simplicity (a principle which is not followed in practice because there is a demand for a maximum explication of the meaning);
- thematic homogeneity of the content;
- avoidance of contradictions;
- correspondence of the content of the law to its denomination;
- exclusion of occasional "blanks", i.e. provisions left without interpretation or explanation, the use of referential articles to this end.

In general, the text of an international legal act often contains rather complex legal concepts. Therefore, the addressee, while pursuing maximum precision and accuracy in the use of legal terms, simultaneously

seeks to be understandable, simple, and clear in its presentation. Nevertheless, to achieve this, he sometimes has to overcome some conservative rules providing for the use of archaic and clerical vocabulary, which introduces ambiguity or semantic confusion into the text.

Hence, the peculiarities of the legal sublanguage are clarity, conciseness, certainty and accuracy of the message, the imperative nature of the statement, the wide use of special terminology and clichéd expressions.

Since in legal relations everything is regulated and communication is carried out according to certain standards that facilitate this communication, then a speech standard, a pattern appears here inevitable, necessary, reasonable and justified. As N.S. Valgina observes correctly, "the standard form is the most important detail of the literary appearance of a given type of writing" [19, p. 197].

Category of interactivity and particularities of its actualization in international normative legal act

The final text of international legal act can be considered the published version of the text, i.e. the text, which has passed both initialing (preliminary signing) and promulgation.

The official addresser of the international treaty are considered first and foremost the states represented by their heads, though the functions of the official addresser can be delegated to the representatives of other state structures or institutes as well.

However, the official signatories of the international treaty are legally fictitious authors. In reality, the document is prepared by special bodies, committees and commissions, employees of sectoral institutions, etc. This specificity of the addresser is also reflected in the linguistic sphere itself. The message in the form of the international treaty comes from the addresser, a figure of a particularly generalized, abstract character. In the text, this causes a grammatical weakening of the forms of the person, which is expressed in the meanings and functioning of the corresponding linguistic units – primarily the verb and personal pronouns. Thus, another feature of this type of text is its impersonal or limitedly personal nature. The signatories of the international treaty usually speak about themselves in the 3rd person, emphasizing the most objective nature of the provisions presented. For example:

The Member States of the Council of Europe, signatories of this Convention, <...>

Have agreed as follows: <...> [16, p. 2].

The specificity of the addresser factor in the international treaty is that the addresser is not an ordinary producer of information, which must be interpreted by the addressee, i.e. its recipient, but acts in two hypostases: he is both the sender of information and its primary interpreter. Thus, the text creates a single information-interpretative field of the addresser (IIFa1), the informative elements of which are closely integrated with the elements of interpretative potential.

It is worth noting that in linguistic works, the concept of the interpretive component appears only when considering the addressee's module (or factor). In fact, the interpretive component is an immanent feature of the addresser's module as well.

We introduce the qualifier of the interpretive component in order to emphasize that one of the components of this space is the interpretive component. In our opinion, the term "information-interpretative field" is more accurate than the term "information field". There are a considerable number of elements in a single IIFa1 that can be called interpretive reference points, which help the addressee to perform the correct interpretive operations. At the same time, they are integrated completely into the informative array itself, being its ingredient component.

The international legal acts also include special interpretative propositions or provisions, which are combined into entire interpretative units, the main function of which is to provide the author's interpretation and thereby relieve the addressee from performing numerous formal and logical operations to draw the necessary meanings. In this case, the addressee is presented with ready interpretations, which he has to understand and then correctly formalize and record in the corresponding interpretive documents. Despite their relative autonomy, they are nevertheless closely related to the information parts that these units are meant to explain. This coherence is actualized through the repetition of key terms, which are interpreted in the interpretive parts and then become the semantic support of the proper factual part of the document.

At the same time the interpretational layer does not completely cover the entire content-factual sphere of the message – there are always certain areas in the text of the international treaty, which remain within the discretion of the addressee, who performs the role of the secondary interpreter of the international legal act text.

Thus, the information-interpretative field of the addressee (IIFa2) can also be distinguished in the text of the international treaty: this field, however, has a powerful extralinguistic component, which is

extrapolated to the texts that represent the written record of interpretative decisions, such as judicial decisions. Verbal fixation of the results of the recipient's thought operations is obtained verbally or in other documents only, in which the relevant interpretative decisions become the basis for the decisions of international tribunals, courts, etc., which in this case are the final collective addressee and interpreter of the information of the international treaty.

In this regard, we should emphasize a particular role of the perlocutionary power of texts of this type. Indeed, the intended recipients of such documents are specific executors – representatives of all the signatories of the international treaty: various institutions, bodies that are directly affected by the provisions of the document, i.e. the so-called "persons concerned". Provided there are no legal conflicts, they are the addressees-executors, the main and final interpreters of the source information. The indirect addressees are international tribunals, courts, and arbitration bodies, which, in the event of legal conflicts, take on the functions of the final interpreter and make decisions on contentious issues, while the direct executors play the role of an intermediate interpreter.

The misinterpretation of the source text of the international treaty, as we know, leads to judicial mistakes that can affect the fate of both individuals and entire states, so the perlocutionary component is of particular importance here.

At the first stage, the addressee performs mental operations, engaging in inductive and deductive procedures. Then the results of this work are reflected in secondary documents, where they become the starting point for the corresponding particular legal actions.

Therefore, the coincidence of the maximum number of areas of information-interpretation fields of the addresser and the addressee is especially important for the interpretative and semantic adequacy on the "output" and "input" of the information-interpretation channel. Obviously, their boundaries cannot coincide completely in reality, but a considerable degree of convergence and extensive overlapping is quite achievable, especially when the number of interpretation sections or units proper is large.

The addresser of the international treaty encodes information, and this is done in as explicit a form as possible. Moreover, as we have already noted, he largely "frees" the addressee from the need to conduct complex operations of information decoding, introducing into the text interpretative linguistic-compositional guidelines and ready

interpretative propositions. Accordingly, the addressee has a reduced number of possible interpretations of the presented information. The area of his independent interpretive decisions is significantly reduced due to the extensive and very active addresser's component. However, this non-self-sufficiency of the addressee can be considered a strong point of the information-interpretation space of the international legal act: it allows to minimize the differences at the "output" and at the "input" of the IEC message, which is the text of the international treaty.

The direct addressee is the performer of instructions and prescriptions of the addresser, who sets the vector of interpretation. The author of the fiction text, codifying the information, leaves to the addressee a large degree of choice, allowing him to give his own interpretations and even to find in the subtext what the author did not mean, but which he does not object to at all.

In the case of the international treaty, such freedom of interpretation would lead to the failure of the main pragmatic function of the document: the addressee, interpreting the information presented incorrectly, may perform legal actions not expected of him, i.e. it is likely to deviate from the originally intended perlocutionary effect, which, in turn, may lead, as we have noted, to the aggravation of international controversies and complication of the international situation in general.

In order for the addressee to interpret the relevant information correctly, it is necessary to find points of agreement of a cognitive-psychological nature between the addresser and the addressee. That is why the category of interactivity is so important for achieving the adequacy of addresser (primary) and addressee (secondary) interpretation. What is the essence of the principle of interactivity?

"Interactivity as a textual-discursive category is represented by the subject-object-subject interaction of communicants <...>. The psychological basis of interactivity is the desire to be understood and to understand the other <...>. The cognitive basis is a certain commonness of the spheres of consciousness, <...> thesauruses of the communicants, the mechanisms of association. The linguistic basis of interactivity is the speech system, the purpose of which is the realization of communication". [8, p. 234].

Within the framework of communicative activity, the text-forming action of the author is always stimulated and guided by a clearly expressed attitude towards the maximum possible complete

communication of the author's intention to the recipient, in order to achieve the maximum degree of its understanding by the recipient.

A natural consequence of such an attitude is the author's intention to use such content and structure of the intended text, as well as such means of language for their expression, which in combination would be accessible to the understanding of the recipient, to whom the text is addressed.

The recipient's conceptual system (CS) [23] determines the amount and content of knowledge the recipient has about the actual or possible world. In the absence of sufficient "overlap" of the recipient's knowledge and new information, the latter will be rejected. On the other hand, if all the information the text carries is already contained in the recipient's CS, then such a text is not interesting for him, – it does not stimulate the recipient to perceive the text.

If the author believes that some information should be known to the recipient, it can only be named or labeled.

The addresser's cumulative representation of the recipient's CS, his knowledge, on the one hand, and the complexity/simplicity of the content to be represented determines the text structure and the nomenclature of the elements that provide intratextual connections. The structure of the text should ideally be in "inverse" dependence on the complexity for the recipient of the content model objectified in the text.

Accordingly, interactivity involves the presence of a common background of knowledge, perceptions, which makes it possible to find points of agreement between the addresser and the addressee, providing conditions for communicative interaction to take place. Through interactivity, the addressee can relate linguistic expressions to the same images and objects as the speaker.

Interactivity is closely related to referencing, i.e. "the attribution of actualized names, nominal expressions or their equivalents to the objects of reality" [22, p. 121]. In order to ensure that the addressee understands the source message adequately, it is necessary for the addresser and the addressee to define the referential relation of objects and concepts in the same or almost the same way.

If the objects of reference remain unknown for the addressee, i.e. interactivity is not reached, then the adequacy of the addressed understanding and the addressed interpretation is not provided. That is the reason why it becomes so important to bring the referential bases of the addresser and the addressee to a common denominator in order to preserve interactivity. In the international legal act this is usually done,

as we have already noted, by expanding the area of elements of the author's interpretive potential. In the case of the international treaty the area of intersection of conceptual fields, on which the corresponding information-interpretive fields of the addresser and the intended addressee are constructed, is large enough due to the fact that both are mostly specialists in the field of political and juridical sciences.

The information-interpretative field is defined as a combination of all explicit and implicit meanings, which provide in a textual array a sphere of discretion of an addresser or an addressee.

The universal textual information-interpretative field is represented by the information-interpretative fields of the addresser and the addressee.

Consequently, the information-interpretive field of the addresser and the information-interpretive field of the addressee represent in their integrity and interaction the common information-interpretive space (IISp) of the explicit text of the international treaty and its implicatures. However, this ratio is not the same in different texts. Whereas for a fiction text the bias towards implicatures is quite justified and to a certain extent testifies to the skill of the author, in official and business texts, including INLAs, explicatures must dominate, otherwise the success of the main pragmatic task remains questionable. A technical definition of "explicitness" is suggested by Sperber and Wilson: "the content communicated by an I statement is explicit, if only it is a manifestation and development of the logical form expressed in I by means of a linguistic code" [24, p. 182]. Explicatures provide formal-logical inferences, i.e., simple semantic consequences.

Implicature implies probabilistic inferences, the mechanism of formation of which has not yet been fully explored. As J. Fodor notes, there is as yet no psychologically adequate theory of this complex process [22, p. 127].

Levinson also writes about these difficulties: "Implicatures are not logical inferences and cannot be modelled in terms of semantic relations" [19, p. 115-116].

Implicatures, according to Grice [25], are intended to contribute to a better description of the non-letter aspects of meaning and meaning that are not directly determined by the conventional structure of language expressions, that is, what is implied, what is alluded to.

In international treaties, explicatures are of primary importance, and conditions for the emergence of implicatures are sometimes deliberately created so that the addresser can interpret the propositions on his or her behalf. Generally, they are possible when interpreting those provisions that

are deliberately left to the addressee's discretion. However, in general, implicatures have a limited scope of application in the international treaties. This is due to the fact that the implicature is not conventional – it is not calculated, as we have already emphasized, directly from linguistic realities, it is not given in a particular form and has a very indefinite nature, which deprives the message of the necessary perlocutionary force.

Obviously, we should agree with the following point of view: "since we do not know the speaker's intentions, the degree of his interest and sincerity, any inference of implicatures from a fragment of communication gets the epistemic status of introspective interpretations. In this case, even metaphorically, it is at least not correct to talk about the calculation of implicatures" [22, p. 131].

Nevertheless, the interpretation of the text of the international treaty and the interpretation of lexical meanings are not only limited to the recognition of explicatures, but also involves the analysis of implicit meanings.

We should emphasize again that in different types of text the ratio between explicatures and implicatures varies. In the texts of normative legal acts, including international treaties, this ratio is characterized by a significant predominance of the former over the latter, which is confirmed by the so-called "Golden Rule of Interpretation," which provides for interpretation based on literal meanings, unless it leads to absurdity, to the violation of some basic logical laws and postulates [12].

Peculiarities of presupposition in international normative legal act

Two approaches to the interpretation of any text can be discussed. Interpretation can be understood as: 1) a process, certain procedures, the extraction of presuppositional meanings, which involves carrying out various logical operations, the extraction of implication, various types of deductive and inductive inference; 2) a result of logical order operations, the fixation of the result of this process in the form of completed propositions and definitions.

We will examine interpretation in more detail as a process and, above all, as the extraction of presuppositional meanings.

The term "presupposition" was proposed by Frege as early as 1892 [26]. As a semantic and pragmatic term, presupposition is interpreted in different ways. Sometimes it is mixed up with explicature disclosure operations, sometimes with semantic implicature. From the textocentric point of view, presupposition is treated as a special case of inference – as a conclusion deduced from a given statement according to the rules of truth or relevance.

The communicatocentric approach implies the treatment of presupposition as a precondition for the realization of the statement.

We believe, following Makarov, that presupposition is a semantic component of a statement, the truth of which is necessary so that the given statement a) is not semantically anomalous (semantic presupposition); b) is appropriate in a given context (pragmatic presupposition) [22, p.133].

Semantic presupposition is a special kind of semantic consequence. Statement P is considered to be a semantic presupposition of statement S if it follows from both the truth and the falsity of S that P is true. Thus, if there is a statement *The jury returned the verdict*, then one of the semantic presuppositions is *The jury exists*. The statement remains true even in the case of negation: *The jury didn't return the verdict*.

Semantic presupposition is not affected by epistemic and modal operators.

Semantic presuppositions are not overwhelmed by context, they have the feature of non-defeasability and are conventional in the sense that they are assigned to linguistic units out of their actualization.

There are centential operators that let all presuppositions through – the so-called holes, those that do not let them through – plugs, and filters, sometimes letting the original presuppositions through, sometimes not.

Thus, presuppositions appear to be connected in a sentence with certain words or some elements of syntactic structure, which gives grounds for distinguishing lexical and structural presuppositions, while these linguistic means themselves are called presupposition activators (presupposition-triggers) [27, p. 179].

Pragmatic presupposition in its broadest sense is understood as the relation between the addresser and the appropriateness of a statement in context [27] according to the formula: P is a pragmatic presupposition of a statement S if whenever the statement S is communicatively appropriate, the author of statement S believes that P is true and believes that its addressee also believes that P is true [27, p. 387].

In this definition, as one can see, the interactive component of presuppositional constructions is sufficiently clear.

In other words, the presuppositional field is that area in which there is a minimum amount of divergence between the primary (addressed) interpretation and the recipient's interpretation of information.

Indeed, for the success of communication, understanding and correct interpretation the common cognitive fund of the addresser and

addressee is necessary, i.e. "participants in the phenomenological field should have a common set of context propositions – a common presuppositional fund, otherwise their joint activity of discourse generation and understanding is difficult or simply impossible due to interactivity violation" [22, p. 137].

Pragmatic presupposition can be understood as a number of propositions assumed by the addressee as to what the addressee is inclined to accept on faith, i.e., without objection. Grice calls sentences of this nature "non-contradictory information" [25, p. 190].

In psychological terms, this corresponds to a complex set of attitudes, expectations and anticipations. Anticipation refers to the addresser's psychological attitude to the recipient's reaction, while explication refers to the addressee's psychological attitude, his or her readiness to accept information without objections or doubts (without challenge).

The most important feature of normative acts, including international treaties, is that many of their presuppositions are explicit, which further narrows the possibilities of divergences in the understanding and interpretation of the addresser and the addressee.

Indeed, in the sentence "The jury formed returned the verdict" the word *formed* is clearly redundant – it is easily inferred from the situation: if there is a jury (jury trial), then it must have been formed at a previous stage.

Nevertheless, there are quite a few such redundancies in English legal documents. In this form, they tangibly help the recipient, who has any failures in the mechanisms of logical information processing. A peculiar system of double presuppositional "protection" is created, when the presupposition is verbalized and introduced into the context. It is as if the author insures the addressee-interpreter, prevents him from deviating from the course set by the addressee.

A specific feature of the international treaties, as well as of all normative acts, is the existence of the so-called legal fictions in them. In fact, these are artificial presuppositions, created in a conventional way, i.e., on the basis of a special agreement.

Thus, the specificity of legal texts is that along with natural presumptions there are also conventional presumptions, known as legal fictions.

Legal fictions are conventionally accepted provisions, assumptions about the existence of something that does not exist in reality:

"fiction [is] an assumption that something is true irrespective of whether it is really true or not".

Thus, for example, legal fictions are so-called legal persons. Indeed, a legal entity is regarded as an independent and actually existing subject of law. It is considered that the existence of a legal entity and the actions performed by it do not depend on real people (or physical persons). But it is clear that without people themselves legal persons cannot exist and act. Thus, the existence of legal persons is a conventional presumption: background knowledge conditioned not by the real experience of communicants, but by their agreement, in this case prompted by professional considerations.

Hence, "legal fictions in law provide an opportunity to consciously take as really existing such actions or events which in fact did not exist, do not exist, and could not be" [28, p. 88].

The use of legal fictions allows using conventional forms of interpretation, i.e. forms recognized by the parties after specific agreements are reached.

An exemplary legal fiction, as we have already noted, is the meaning of the word *person*, when it becomes a designation of a legal entity, i.e. not only an individual, but also an entire organization or institution acting as a subject of legal relations: "person" includes (in addition to an individual) any body of persons corporate or unincorporated.

The legal fiction is represented by the meaning of the word "party," which can actualize not only the concept of "community", but also the concept of "individual".

Therefore, such seemingly illogical expressions as *in case of this party's death* become possible in the international treaty, as well as in other legal documents. It is absolutely clear that only an individual can die, and not a "party" in the case, nevertheless the wording is legally valid.

The addresser does not need to specify each time the meaning of the word *party* in the international treaty, since any professional lawyer understands what he is talking about – for such an addressee everything comes down to the extraction of purely presumptive meanings, which are known to him by virtue of a once-existing agreement between different representatives of the legal profession.

We shall consider the logical and verbal specifiers in the international normative legal act as a considerable number of ways of specifying normative provisions are available in INLAs. In particular, restrictive structures are widely used. Those restrictive constructions have various structural and syntactic models of actualization. Most of them are conditional clauses, introduced by conditional conjunctives *if, provided,*

unless, etc: The Vessel to be delivered not before the date indicated in Box 14 unless with the Charterer's consent [29, p.11]. These also include exclusion structures with the indicators *exclude, excepting, except*: "Goods" includes goods, wares, merchandise, and articles of every kind whatsoever except life animals and cargo which by the contract of carriage is stated as being carried on deck and is so carried [18]. The logical and verbal means of specification, which provide a significant narrowing of the number of options for interpretation and focus the interpretive activity in the right direction, also include expansive constructions of inclusion with the indicators *include, including*: "Carrier" includes the owner or the charterer who enters into a contract of carriage with a shipper [18].

Therefore, various logical and verbal qualifiers are instrumental in understanding the normative clause properly. The large number of different clauses leads to a significant number of conditional constructions (up to 43% of all hypotactic structures in the INLAs).

The need to specify the scope of a concept and the scope of a normative provision leads to an increase in the number of inclusion and exclusion constructions. The specification of subjects and objects is carried out with the help of determinative clauses (32% of all hypotactic structures), as well as various descriptive clauses.

Conclusions

1. International normative legal act (INLA) is a text of medium-strict type: it is structured according to rather rigid regulations and rules, deviations from which may lead to its qualification as a legally void document.

2. The mentioned rules are predetermined by the pragmatic focus of the INLA: it is a text of prescriptive nature, that determines its leading illocutionary function – to influence the addressee in order to perform certain legal actions by the latter. This is a document, based on the imperative, which determines its main pragmatic message as a directive instrument. The perlocutionary effect is achieved when the addressee begins to follow the instructions and indications which are initiated by the addresser.

3. The illocutionary function of the INLA is also determined by the specificity of the information coding: it should be presented in a maximum explicit form, and the ambiguity is qualified as a disadvantage of this type of text. It is the unambiguity and transparency of the wording that allows specifying the vector of interpretation, which leads to the only appropriate reaction of the addressee and makes him comply with the instructions prescribed by the addresser. In other words, the elimination

of ambiguity is the only way to achieve full compliance of perlocution and illocution, otherwise the practical sense of any decision-making document, including the international normative legal act, is lost.

4. Information adequacy on "output" and "input" of the information-interpretation channel is possible as long as there is a considerable vast area of overlapping of the addresser's and addressee's information-interpretation fields, which is formed as a result of the increasing role of the addresser's component and its explicit representation.

5. The distinctive feature of the INLA text is that the author of the INLA is both the sender of information and its primary interpreter, who sets a clear interpretative vector for the addressee.

6. The addresser encodes the information in the INLA text in such a way as to introduce the maximum possible number of interpretative reference points or indicators, which help the addressee in decoding the text and extracting the meanings embedded in it.

7. The mentioned indicators include, in particular, regulating textual delimitation indicators (demarcators or volume-pragmatic division markers), which contribute to structure the text correctly in order to accelerate the process of perception and understanding of the INLA information by the addressee.

8. Numerous connectors perform an important orientation role, allowing to indicate the correlation of various provisions of the document, to establish their correlation and interdependence, to build them into a clear hierarchical sequence with varying degrees of detail. The most frequent ones include the additive connector *and*, the disjunctive *or* and the contradictive element *but*, which in the INLA text acquire greater semantic capacity than in other types of text, and are distinguished by significant recurrence within a single sentence, contributing to the discrete representation of correlated objects or phenomena, providing the necessary level of detail of the relevant fragments of reality.

9. The specific nature of the INLA is the existence of extensive units of interpretation, that are usually not present in the texts of the fiction type, which allows the author to remove the undesirable ambiguity and uncertainty of the information presented, specifying the content and factual component of the INLA to the utmost.

10. The impact of the addresser's powerful information-interpretative field significantly narrows the addressee's interpretative component, thus the addressee is able to manifest his creative interpretive independence exclusively within the limits strictly specified by the addresser.

References:

1. Арнольд І. В. Стилистика. Современный английский язык. Москва, 2016. 384 с.
2. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. Одесса, 1991. 121 с.
3. Мизецкая В. Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста: на материале англоязычных пьес XVI – XX вв. Одесса, 1992. 501 с.
4. Арутюнова Н. Д. Дискурс. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва, 1990. С. 136-137.
5. Воробьева О. П. О таксономии адресата художественного текста. Текст и его категориальные признаки. Киев, 1989. С. 39-46.
6. Квіт С. Основи герменевтики. Київ, 2003. 192 с.
7. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. Москва, 1995. 416 с.
8. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Київ, 2002. 336 с.
9. Валгина Н. С. Теория текста. Москва, 2004. 280 с.
10. Нелюбин Л.Л. Перевод боевых документов армии США. Москва, 1971. 335 с.
11. Большой англо-русский словарь: в 2 т. / под рук. И. Р. Гальперина. Москва, 1972. Т. 1. 822 с., Т. 2. 863 с.
12. Vienna Convention on the Law of Treaties between States and International Organizations or between International Organizations. 34 p. URL: <http://fletcher.tufts.edu/multi/texts/BH883.txt>
13. Protocols to Vienna Convention on the Law of Treaties between States and International Organizations or between International Organizations. 34 p. URL: <http://fletcher.tufts.edu/multi/texts/BH883.txt>
14. Charter "Gencon". 24 p. URL: <https://www.bimco.org/contracts-and-clauses/bimco-contracts/gencon-2021>
15. Convention on Cybercrime. 24p. URL: <http://www.inter.criminology.org.ua/jetspeed.eng/materials/english/laws/cibercryme.ht>
16. International Convention Against the Taking of Hostages. G.A. Res. 146 (34), U.N.GAOR, Supp.№ 46, at 245, U.N.Doc. A/34/46. 2019. 22 p. URL: http://www.undoc.org/undoc/terrorism_convention_hostages.html
17. The Lands Tribunal Rules. Parts 1-4. 57 p. URL: <http://www.hms.o.gov.uk/si/si/1996/Uksi20061022en1-9.htm>

18. Bill of Lading. Code name: "Congenbill", edition 2016. URL: <https://www.bimco.org/contracts-and-clauses/bimco-contracts/congenbill-2016> 26p.
19. Валгина Н. С. Теория текста. Москва, 2004. 280 с.
20. Шевченко И. С., Морозова Е. И. Дискурс как мысле-коммуникативное образование. Вісник ХНУ. 2003. № 586. С. 33-38.
21. Кожина М. Н. Стилистика русского языка. Москва, 1977. 223 с.
22. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. Москва, 2003. 280 с.
23. Каменская О. А. Текст и коммуникация. Москва, 1990. 152 с.
24. Wilson D., Sperber Inference and Implicature. Meaning and Interpretation. Oxford, 2006. P. 43-75.
25. Grice H. P. Logic and Conversation . Syntax and Semantics. Speech Acts. New York, 1975. P. 41-58.
26. Фреге Текст и коммуникация. Москва, 1990. 152 с.
27. Levinson S. Pragmatik. Tübingen, 2000. 476 p.
28. Романов А. К. Правовая система Англии. Москва, 2002. 344 с.
29. The Helsinki Convention on the Protection of the Marine Environment of the Baltic Sea Area (entered into force in 2000). 13 p. <http://www/helcom.fi/print/helcom/convention.html>

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-12>

Бондарева О. Є.,
доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник
Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ

КРИТЕРІЇ ФОРМУВАННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ АНТОЛОГІЙ В УКРАЇНІ

Анотація. Розглянуто загальну тенденцію до антологізації сучасного українського літературного процесу, експліковану на корпус українських драматургічних антологій XXI століття. У фокусі аналізу опиняються сам формат драматургічної антології, принципи її формування, стратегії реценції, а також динаміка внутрішнього розвитку драматургічних антологічних форматів незалежної України. Зафіксовано основні закономірності етапу напрацювання форматів як періоду створення певного плато сучасної української драматургії. Особливу увагу приділено дев'яти драматургічним антологіям етапу колекцій – успішним проектам Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, а також пропонується статистична аналітика, що засвідчує рух до створення своєрідного рухомого канону сучасної української драматургії. Оскільки укладачами таких колекцій є сучасні українські драматурги, то вони самі представлені в антологіях не лише на рівні колекційної концепції та добору артефактів, але і власними драматургічними творами, передмовами, коментарями, причому інколи вони в одній і тій самій книжці виступають як упорядники та дослідники під власним прізвищем, а як драматурги – під творчим псевдонімом. Зазначено, що всі драматургічні колекції, видані від 2015 року, стають ускладненими структурами, є відкритими і мають потенціал для

прирощування та поповнення, тобто, цей етап може і не мати ознак завершеності. Різні концептуальні настанови упорядників сучасних драматургічних антологій уможливають широкий спектр наукових підходів до класифікації сучасної української драматургії та сприяють її подальшому вивченню та популяризації. Сукупний масив антологій дозволяє кожну з них розглядати у широкому контексті металітератури, а упорядників спонукає до своєрідного інтелектуального діалогу між собою та репрезентованими в антологіях драматургічними текстами.

Вступ

Антологізація сучасного літературного процесу в Україні є його неодмінним маркером і водночас відповіддю на частину естетичних викликів, що постають перед сучасною культурою з її інтенсивністю та швидкоплинністю. Кількість сучасних літературних антологій в Україні вражає, тут ми, здається, випереджаємо навіть країни, в яких щедро фінансуються письменницька й театральна справа та книговидавництво. Практично всі солідні українські видавництва (“А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, “Богдан”, “Букрек”, “Видавець Савчук”, “Видавництво Жупанського”, “Видавництво Старого Лева”, “Видавничий Дім Дмитра Бураго”, “Дух і Літера”, “Електронкнига”, “Кальварія”, “Києво-Могилянська академія”, “Книги-XXI”, “Клуб Сімейного Дозвілля”, ЛА “Піраміда”, “Laugus”, “Легенда”, “Либідь”, “Літопис”, “Люта справа”, “Пломінь”, “Смолоскип”, “Твердиня”, “Темпора”, “Факт”, “Фоліо”, “Юніверс” та інші) сьогодні мають власні антологічні проекти або навіть серії антологій, які, переважно, опрацьовують поезію та прозу: здебільшого твори, що входять до таких антологій, вже добре відомі підготовленому читачеві, так само як і їхні автори. Більш того, молоді приватні видавництва теж пробують стартувати на книжковому ринку саме у форматі інтелектуальних антологічних проектів, оскільки вважають такий формат сучасним, маркетингово вдалим та рецептивно привабливим.

Щодо драматургії ситуація принципово інша. Адже з сучасною українською драматургією, де вихід окремої книжки п'єс одного драматурга є радше винятком, аніж тенденцією, читачі та театри знайомляться переважно через драматургічні антології, яких у незалежній Україні видано вже близько тридцяти. Спектр проблемних питань, які постають при системному вивченні драматургічних антологій, є доволі широким: “Наскільки наші

уявлення про сучасний драматургічний процес в Україні релевантні самому процесу і в чому, окрім уже загальновідомих факторів – відсутності сформованої державної культурної політики та упередженості сучасного українського театру щодо сучасної української драматургії – криються найголовніші запобіжники обмеження цих уявлень? Чи можна (бодай, частково) подолати ці обмеження інтенсивним продукуванням драматургічних антологій? Чи рухається створення таких антологій шляхом, подібним до антологізації сучасної прози та поезії? Якими повинні бути їх сучасні концептуальні настанови? Наскільки сучасна українська драма спроможна впливати на модуси громадянської та культурної ідентичності в країні? На яку рецептивну аудиторію розрахована антологізація драматургічних пошуків сучасних українських авторів? Які методологічні оптики можна вважати продуктивними для наукової рецепції українських драматургічних антологій доби української Незалежності?” [5, с.51]. Тому логічно поміркувати, що сьогодні формують і що змінюють у нашій рецепції драматургічного процесу такі формати та яку специфіку вони транслюють у своїй динаміці, наскільки відомими вони є для зацікавлених осіб та середньостатистичних читачів, а головне – які перспективи відкривають для сучасних досліджень.

Хто і для чого видає драматургічні антології в сучасній Україні? Якщо подивитися на всю панораму сучасних драматургічних антологій, то можемо констатувати як відносно стихійні процеси їх укладання та розповсюдження, так і певні інтенції до упорядкування та професіоналізації таких процесів: як правило, вони прив'язані або до офіційних культурних інституцій (Національна спілка письменників України, Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса), або до певних драматургічних конкурсів (“Коронація слова”, “Драма.UA”), або до конкретних видавництв, які систематично (“Видавництво Аннети Антоненко”), або несистемно (“Темпора”, “Твердиня”, “Смолоскип”) працюють над виданням світової драматургії в українських перекладах, а зрідка – й української сучасної драматургії. Можна вважати своєрідними антологійними проектами видавничі серії “Колекція театральна”, “Книжка на сцені”, “#Особливі прикмети” львівського “Видавництва Аннети Антоненко”, “ЛітТеатр ХХІ” луцького видавництва “Твердиня” та видання сучасної західно-європейської драматургії в українських перекладах київським

видавництвом “Темпора”. Проте текстів українських драматургів у цих проєктах небагато – у серії “ЛітТеатр XXI” видано драматургічні твори Анни Багряної, у проєкті “Колекція театральна” – докудраму Наталії Ворожбит “Погані дороги”.

У пізньорадянський період процес видання збірок сучасних українських драматургів було розпочато державним видавництвом “Мистецтво”. Парадоксально, але за роки української Незалежності ми маємо декілька потужних заявок на довгі періодичні серії драматургічних збірок та антологій, які видаватимуться на постійній основі. Перша така заявка, зроблена Національною спілкою письменників України 2005 року, стосувалася видання “Сучасна українська драматургія” [23-26], яке припинило виходити після 2007 року, переживши чотири випуски. Другою подібною заявкою можна вважати антологію 2013 року “Драма.UA” [9], пронумеровану як перший випуск, з анонсом наступних збірників. Зрештою, як частина серії “Літературна агенція “Банкова, 2””, заснованої 2013 року Київською організацією НСПУ, побачила світ антологія “13 сучасних українських п’єс” [35] – як знак змін, розпочатих в українській свідомості 2013 року, у зв’язку з початком Євромайдану: звісно ж, продовження ця ініціатива також не набула.

До того, як за концептуальне укладання українських драматургічних антологій, що презентують сучасні тексти для театру, взялися у Національному центрі театального мистецтва імені Леся Курбаса, драматурги Неда Неждана та Ярослав Верещак практично особистими зусиллями та зв’язками видали кілька драматургічних антологій з намірами презентувати творчі доробки Гільдії драматургів України та Конфедерації драматургів України (“Сучасні українські драматурги”, “У чеканні театру”, “У пошуку театру”, “Страйк ілюзій”).

Про системну роботу щодо укладання антологій сучасної української драматургії поки що можна говорити лише у контексті діяльності Відділу драматургічних проєктів Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса – від 2015 року і донині. Тому основна частина моєї розвідки і буде присвячена антологічним проєктам цієї установи.

Сучасна українська драматургія в антологічному форматі: шлях до “етапу колекцій”. У статті “Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етап пошуку форматів (1979-2014)” [5]

я запропонувала періодизацію драматургічних антологій, виданих в Україні за останні 45 років. Точкою відліку не випадково взято драматургічні збірки “Розквіт: твори молодих драматургів” [20] та “Творчість молодих” [29], що вийшли у 1979 та 1982 рр. у видавництві “Мистецтво” в упорядкуванні мистецтвознавця Алли Спиридонової. Адже саме ці збірки, по суті, були першими невеличкими корпусами новітньої української драматургії, яка опинилася за межами соцреалістичної стилістики, більш того – в опозиції до неї, і презентувала принципово інші траєкторії тодішнього драматургічного поступу.

Щоправда, суспільна рецепція цієї драматургії була вельми критичною, що тогочасні критики й театрознавці пояснювали, звісно ж, зовсім не власною неготовністю сприймати “іншу” драматургію. Міркуючи переважно з позицій ейждизму, вони в один голос в якості “хвибів” відзначали “молодість” та “недосвідченість” драматургів Альберта Вербеця, Ярослава Стельмаха, Василя Босовича, Лариси Хоролець та інших митців, які згодом упевнено сформулюють “нову хвилю” у пізньорадянській українській драматургії: “Одвічне в українському контексті кількох останніх десятиліть маркування “іншої” драматургії як “молодої”, а відтак “недосконалої” – це метафора глобальної недовіри творців державної культурної політики, а також структур і людей, що її обслуговують, до власної культури та її репрезентантів, нерозуміння здатності справжнього художнього письма фіксувати сучасність та моделювати майбутнє, це рудименти тоталітарного тиску на культуру, коли митцям потрібно було щось “радити”, відшукувати у їхній творчості “знаки недосконалої”, подорослому поплескуючи по плечу тих, хто прожив уже заледве не половину власного життя” [5, с.56]. Загальне ейджистське ставлення до “нової хвилі” української драматургії, а також до її наступних поколінь негативно впливає на літературний процес, на мотивацію авторів драматургічних творів, та спричиняє появу цілої низки антологічних видань, які, будучи змістовно дуже цікавими та новаторськими, при цьому нарочито підкреслюють “незрілість” включених до них авторів або у самій назві (“Творчість молодих”, “Естафета”), або у підзаголовку (“Потойбіч паузи”: альманах молодих письменників столиці; “У пошуку театру”: антологія молоді драматургії; “У чеканні театру”: антологія молоді драматургії), або ж узагалі на обох рівнях (“Розквіт”: твори молодих драматургів).

Також для укладачів драматургічних антологій цього етапу важливо позиціонувати та підкреслити “сучасність”, тобто, актуальність та модерність включених до них текстів п’єс. Це знову спостерігаємо у заголовках (“Сучасна драматургія”, “Актуальна українська драма”, “Антологія модерної української драми”, Сучасна українська драматургія, вип.1-4, “Сучасні українські драматурги”, “13 сучасних українських п’єс”) чи підзаголовках (“Драма.UA. Сучасна драма”, “Страйк ілюзій”: антологія сучасної української драматургії) різних корпусів п’єс. До речі, навіть окремі драматургічні антології наступного “етапу колекцій” ще збережуть цю тенденцію (“Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами”; “Драмовичок”: антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків; “Майдан. До і після”: антологія актуальної драми; “Лабіринт із криги і вогню”: антологія актуальної драми).

Цікаво ще й те, що багато укладачів антологій етапу пошуку форматів свідомо наголошують на національній приналежності драматургії, яку вони презентують назагал, інколи шукаючи синоніми до смислового ряду “українська” (“Наша драма”).

Драматургічні антології, видані від 1979 до 2014 рр. включно, я відношу до етапу пошуку форматів, оскільки процес антологізації практично не формував системних критеріїв та прозорих принципів, за якими укладалися відповідні корпуси драматургічних текстів. Укладачі антологій цього етапу (мистецтвознавці Алла Спиридонова, Олексій Безгін, Ростислав Коломієць, режисер Михайло Резнікович, акторка Тетяна Назарова, діаспорова дослідниця драматургії Лариса Залеська Онишкевич, драматурги Ярослав Верещак, Валерій Герасимчук, Неда Неждана, Василь Фольварочний тощо) відпрацювали кілька пошукових форматів драматургічних антологій:

1) спроба “репертуарних рекомендацій” та уніфікування репертуару для українських театрів (“Одноактні п’єси”, “Сучасна драматургія”);

2) формат презентації нових імен і творів (“Розквіт”, “Творчість молодих”, “Естафета”, “Сучасні українські драматурги”, “Перевесло”, “Потойбіч паузи”);

3) формат “живої історії літератури”, в якому, на відміну від презентації нових артефактів, простежуються зародки певних класифікаційних підходів або ж бодай критерії, за якими ті чи інші тексти включено / не включено до кожної антології (“У чеканні

театру”, “У пошуку театру”, “Страйк ілюзій”, “Сучасна українська драма”, вип.1-4);

4) формат фіксації переможців драматургічних конкурсів як “знакових” репрезентантів “живої” літератури (“Наша драма”, “Коронація слова. Збірка п’єс лауреатів 2006 та 2007 років”, “Актуальна українська драма”, “Драма.UA.1”);

5) формат окреслення персоналій своєрідного драматургічного “канону”, в якому “авторів розміщено поза генераціями і творчими спільнотами, поза віком та датами написання текстів, поза будь-якими проектними концепціями, винятково на естетичних уподобаннях і особистих контактах упорядників” [5, с. 72] (“Українська драматургія” у 4-х т.);

6) формат “архіву” – збереження імен і драматургічних текстів (“Близнята ще зустрінуться”, “Перевесло”);

7) формат концептуального експерименту (“13 сучасних українських п’єс”);

8) формат провокації (“Антологія українського самвидаву 2000-2004”);

9) формат хрестоматії (“Антологія модерної української драми”).

Як бачимо, етап пошуку форматів – це період антологічної емпірики, накопичення фактичного матеріалу, оформлення певного реєстру драматургічних імен та доконцептуальної, спорадичної презентації сучасних драматургічних творів театрам і читачам. Коли ж загальну картину вже до певної міри створено, цей етап себе вповні вичерпує, і, відповідно, виникає необхідність нових підходів до антологізації сучасної української драми.

Антології-“колекції” від Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Антологічні проекти від 2015 року віднесено до етапу колекцій, які укладаються відповідно до певних естетичних запитів та критеріїв [5, с. 50-77]: тексти не просто добираються під певний запит, а мають презентувати окрему самодостатню нішу сучасного драматургічного процесу в Україні та водночас дослідницьку постать упорядника/упорядників антології. Такий підхід є новацією Відділу драматургічних проектів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, в якому працюють драматурги Неда Неждана, Олег Миколайчук-Низовець, Олександр Мірошниченко (Олександр Вітер), Оксана Танюк і працював Ярослав Верещак; з відділом тісно співпрацювали/співпрацюють чимало сучасних драматургів

(Іван Андрусак, Анна Багряна, Дарина Березіна, Артем Вишневський, Олександр Гаврош, Валерій Герасимчук, Олег та Раїса Гончарови, Катерина Демчук, Богдан Жолдак, Тетяна Іващенко, Олена Клименко, Володимир Купянський, Світлана Лелюх, Вктор Лисюк, Надія Марчук, Ольга Мурашко, Світлана Новицька, Юрій Паскар, Олександра Погребінська, Анатолій Покришень, Володимир Сердюк, Надія Симчич, Ксенія Скорик, Дмитро Терновий, Любов Цукор, Ігор Юзюк тощо) та дослідників драматургії (Людмила Бондар, Євген Васильєв, Тетяна Вірченко, Роман Козлов, Оксана Когут, Юлія Скибицька, Олена Цокол, Мар'яна Шаповал та ін.). Всього станом на сьогодні у концептуальному обрамленні різних “колекцій” видано 9 драматургічних антологій, проте робота в цьому напрямку триває, тож колекцій буде набагато більше. Драматурги, що є упорядниками антологій етапу колекцій, у багатьох випадках, презентуючи в колекціях і власні твори, мовби “тиражують” себе, будучи представленими на рівні упорядників, авторів наукового супроводу та приміток під своїми власними іменами (Надія Мірошниченко, Олег Миколайчук, Олександр Мірошниченко, Ярослав Верещак), а на рівні текстів – під творчими псевдонімами чи навіть літературними містифікаціями (Неда Неждана, Олег Миколайчук-Низовець, Олександр Вітер, Мирослава Росович, Слав-Ко-Ко).

Станом на сьогодні у драматургічному антологізованні започатковано п'ять типів колекцій – жанрова, інтертекстуальна, гендерно-вікова, національно-самоідентифікаційна та стильова. Звісно, що з часом їх може бути набагато більше.

До жанрових антологій можна віднести три корпуси текстів – “Таїну буття”, “Голос тихої безодні та інші голоси” і “Часо&Простір”, які, відповідно, презентують біографічну драматургію, моноп'єси та драматургічні тексти історичної тематики.

Антологія “Таїна буття” [28] засвідчує, що українські драматурги XXI століття усвідомлюють нагальну необхідність переформатування сучасного українського культурного та історичного пантеону, відтак у драматургію приходять або принципово новий біографічний герой з української історії чи культури (митрополит Андрей Шептицький, поетка Олена Теліга, співачка-емігрантка Квітка Цісик, художниця Катерина Білокур, український політичний діяч Степан Бандера), або ж, навпаки, відомий персонаж, який постає у новій біографічній інтерпретації (письменники Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, гетьман Іван Мазепа).

Вміщені в антології п'єси “Андрей Шептицький” Валерія Герасимчука, “Сум і пристрасть” Анни Багряної, “Дорога до раю” Ярослава Верещака, “Таїна буття” Тетяни Іващенко, “І все-таки я тебе зраджу” Неди Нежданой, “Гетьман і Король”, “КВІТКА на три місяці”, “Гайдамаки. Інші” Олега Миколайчука-Низовця не є консолідованою спробою створити та структурувати новий національний пантеон: це швидше запрошення до інтелектуальної розмови щодо причин та форматів його переосмислення, відтак автори намагаються суттєво оновлювати метажанрові ресурси біографічної драматургії, а упорядники – створити підтекстовий сценарій для дискусії про нові ідентифікаційні смисли та постаті, якими ці смисли можуть бути репрезентовані.

До честі авторів цієї антології, усі вони свідомі того, що звичайні кліше біографічного жанру у драматургії вже сьогодні не працюють, тому необхідно шукати нові художні ресурси, головним з-поміж яких стає нове трактування діалогічності через наступні моделі: діалог протагоніста з епохою (“Андрей Шептицький”, “Гайдамаки. Інші”); паралельні драматургічні біографії (“Андрей Шептицький”, “Гетьман і Король”, “КВІТКА на три місяці”); глобалізація діалогічних моделей у повноформатний полілог (“Гайдамаки. Інші”); зведення біографічного персонажа до актора-маріонетки (“Сум і пристрасть”, “І все-таки я тебе зраджу”); перетворення біографічного героя на дискурс (“Дорога до раю”).

“Голос тихої безодні” [8] – цікава процесуально-жанрова антологія, яка наочно доводить, як кризові процеси у сучасній культурі та українському театрі вплинули на жанрову систему сучасної української драматургії, інспірувавши її “малоформатність” одночасно на різних рівнях: жанровому (монодрама як п'єса-монолог), ресурсному (єдиний актор, який перетворюється на цілий театр без додаткового супроводу, при мінімумі декорацій та реквізиту), комунікативному (це мають бути тексти високої емоційної напруги, аби комунікація з глядачами таки відбулася), зрештою – часо-просторовому та структурному (адаптація до формату малих сцен та навіть імпровізованого простору, який за певних умов стає театральним; більшість таких текстів одноактні).

Малоформатний в усіх смислах твір – це шлях його простішого потрапляння на сцену і довшого перебування на ній. Відносно невеликий обсяг таких драматургічних текстів дозволяє суттєво збільшити їх кількість у межах однієї антології – тут їх представлено

аж 20, і для більшості інших антологій така кількість творів вбачається неможливою (ще є два винятки – це антологія жіночої драматургії “Мотанка” та антологія драматургії для дітей “Драмовичок”, про яку – трохи згодом). Серед авторів цього корпусу є чимало знаних драматургів: Ярослав Верещак (“ЗЕ ЧО РО (Зелений, чорний, рожевий)”, “Хованка”), Тетяна Іващенко (“Лицар Храму”), Олег Миколайчук-Низовець (“Дикий мед у рік Чорного Півня”, “Зніміть з небес офіціанта”), Неда Неждана (“Голос тихої безодні”, “Кицька на спогад про темінь”), Володимир Сердюк (“Усі вдома”), Олекса Сліпець (“Фатальний сон закоханого опера”), Оксана Танюк (“Безодня кличе безодню”). Також маємо презентацію драматургічних доробків письменників, що працюють у різних літературних жанрах, не лише у драматургії – Анни Багряної (“Визволителька”), Володимира Даниленка (“Малюнок на замерзлому вікні”), Світлани Лелюх (“Я та лялька”) та Василя Портяка (“Гуцульський рік (На берегах старого календаря)”), а ще й нові драматургічні імена Олександра Войтка (“Розмова про життя”), Андрія Іванюка (“Кров і золото”), Ольги Мурашко (“Півострів”), Кирила Поліщука (“Розіп’ятий Пітер Пен”), Костянтина Солов’єнка (“З гірчинкою”), Любові Цукор (“Прихисток”). Українські драматурги експериментують з жанром монодрами, вводячи у тексти різні додаткові голоси, хоровий спів, внутрішні та уявні діалоги або полілоги, марковану через ремарковий комплекс нарочито активну поведінку моногероя на сцені, персонажів, які оживлюються уявою протагоніста, alter ego головної дійової особи, а у паратекст – коментарі, зауваги, епіграфи.

Зрештою, лабораторією дослідження примх жанру сучасної історичної драми стає антологія “Часо&Простір” [34], в якій час і простір поділено за епохами та авторськими інтенціями водночас. Чотирикомпонентна модель членування простору на фантастичний (“Амазономахія, або Останній зойк матріархату” О.Миколайчука-Низовця, “Яблука Помони” Олександра Вітра, “Час чорного сонця” Неди Нежданої), національно-міфологічний (“Повернення в ніколи” Неди Нежданої, “Чарований запорожець” Богдана Жолдака, “Алхімія Карла XII” Олега Миколайчука-Низовця), мілітарний (“Балада про Крути” Анатолія Покришеня, “Останнє танго у Хусті” Олександра Гавроша, “Ой, Дніпро, Дніпро...” Ігоря Юзюка) та травматичний (“Гойдалка, або Є в ангелів – від лукавого” Анни Багряної, “Калина та песиголовці” Надії Марчук, “Пекельна

дорога до раю" Ярослава Верещака) слугує своєрідній внутрішній стратифікації п'єс і авторів усередині антології, адже кожен такий сегмент вміщує по три драматургічних тексти, загальне число яких сумарно і є сакральна дванадцятка, чим, власне, позиційована симпатія упорядниці Н. Мірошниченко (вона ж драматург Неда Неждана) до чітких симетричних структур та геометричної логіки. Ця антологія може бути розглянута як різнівневий метатекст, який корелює з іншими антологійними форматами української літератури XXI століття та має безліч спільних внутрішніх контекстів, що дозволяють вести мову про участь сучасних драматургів у конструюванні нової української ідентичності – не лише деколоніальної, але і постколоніальної. Включені до антології п'єси мовби доповнюють одна одну, є принципово порівнюваними між собою, оскільки кореспондують з численними сучасними гуманітарними дискурсами – гендерними студіями, темогу-студіями, дискусіями про розмивання/втрату/набуття ідентичності, осмисленням феномену та наслідків двох українських революцій XXI століття, потребою перепрочитання класики та формування нових рецептивних ракурсів діалогу з нею, контекстом війни на Сході України, посттоталітарними культурно-філософськими та публіцистичними рефлексіями, терапевтичним проговорюванням/подоланням тоталітарних травм у посттоталітарному ключі, зрештою – тимчасовою перемогою популізму та невігластва в українській політиці.

Інтертекстуальна колекція представлена драматургічною антологією "Від Неба до Землі" [6]: під обкладинкою цього текстового корпусу зібрано п'єси, автори яких ведуть інтертекстуальні діалоги з Біблією та її смислами для людини постмодерної доби. Це чи не єдина антологія, яка, окрім передмови упорядника Ярослава Верещака, містить додаткові літературознавчі матеріали. Так, дві аналітичні розвідки, розташовані на початку і наприкінці антології, стають не лише науковим обрамленням, а виступають смисловою рамкою для сучасного прочитання вміщених в антологію драматургічних текстів, які не можна віднести лише до релігійної драматургії: скоріше, йдеться про новітні міфологізовані сюжети, які мають Святе Письмо за універсальний прототекст. Ця антологія засвідчує, що у сучасній українській драмі радикально змінюється семантика біблійних образів та смислів. Так, узвичаєні христологічні та

маріологічні коди Святого Письма самі по собі вже практично не є полем зацікавлення драматургів, за винятком, хіба що, п'єси-містерії Василя Босовича "Ісус, син Бога живого", та навіть у цьому тексті матриця життя Юдеї за часів окупаційної римської влади має відчутну проєкцію на сучасність. Анатолію Покришеню у "Різдвяній містерії" вдається сполучити символіку християнського Різдва і високої української духовної культури. Решту представлених в антології драматургів цікавлять або препаровані біблійні сюжети з очевидною проєкцією на сучасність, або ж перелицьовані біблійні коди. Так, у драмі "Ковчег. Перед потопом" Василь Босович, актуалізуючи сюжету Ковчега Ноя, показує суспільство зневіри та розчарувань, не готове до сучасного катастрофізму; у трагедії "Сліди вчорашнього піску" Олександр Вітер через коди блукання пустелею, куди завів людей Мойсей, міркує, як саме його персонажі шукатимуть особистий шлях до своєї землі обітованої і залишаться при цьому людьми; у притчі "Грішний і Святий" Олександр Чирков глобалізує моральні дилеми біблійного тексту до вселенських масштабів, наголошуючи, що "дія відбувається в усі часи, скрізь і ніде" [6, с.254]. Решта текстів об'єднана увагою до проблематичних або негативно конотованих біблійних персонажів: так, у драмі Дарини Березіної "Та, яка поруч" у постаті безіменної моногероїні, маркованої як "Вона: молода руда жінка" [6, с.18], вгадується Марія Магдалина, у "псевдодраматичному фрагменті" "Каїн" Ольгу Кирилову цікавить братовбивчий сюжет, відмічений постаттю Каїна, а Лідія Чупіс пропонує перепрочитання концепції таких персонажів біблійної історії, як Понтій Пілат ("Страсті за Юродивим") та Юда ("Плач над Юдою"). У будь-якому тексті інтертекстуальні відсилання до Біблії, сучасний діалог з нею дозволяють драматургам працювати у смисловому полі, де спрацьовують символічні паралелі "людина і Заповіді", "людина і натовп", "людина і віра", "людина і Бог", чим, власне, і приваблює драматургічна антологія "Від Неба до Землі".

Гендерно-вікова колекція пропонує дві моделі антологічного колекціонування п'єс – у першому випадку в контексті новітніх гендерних та феміністичних студій, а також найрізноманітніших сучасних антологій "жіночих" текстів і типів письма під одну обкладинку потрапляють драматургічні тексти, створені в сучасній літературі представниками жіноцтва ("Мотанка"), у другому випадку йдеться про орієнтацію на вік реципієнтів, адже

драматургія і театр для дитини, підлітка та дорослого читача/глядача мають бути зовсім різними (“Драмовичок”).

Цікаво, що за укладання антології сучасної української жіночої драматургії “Мотанка” [16] береться не жінка, а чоловік: це проєкт, реалізований “патріархом” сучасної української драматургії Ярославом Верещаком. Він пропонує до уваги реципієнтів 20 жіночих голосів сучасної української драматургії, представлених різними творчими генераціями. Із сучасниць і творчих посестер самого укладача представлені Олена Клименко (“Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупом італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року”), Світлана Лелюх (“Я та лялька”), Лідія Чупіс (“Страсті за Юродивим”). Кілька “хвиль” середнього покоління драматургинь презентують Анна Багряна (“Гойдалка”), Катерина Демчук (“На виступцях”), Тетяна Іващенко (“Ідзанами”), Неда Неждана (“Голос тихої безодні”), Світлана Новицька (“Шинкарка”), Олександра Погребінська (“Осінні квіти”), Надія Симчич (“Корінь троянди”), Оксана Танюк (“Ніч Елеонори День”). Це покоління зараз на піку творчості у й тренді впізнаваності, більшість авторок мають власні збірки та солідні портфоліо співпраці з театрами. Зрештою, представлені і молоді авторки, які або тільки входять у літературу, або вже мають за плечима продуктивний творчий досвід: Дарина Березіна (“Замах на вбивство”), Віра Маковій (“Буна”), Тетяна Гоцак (“Я хочу женитися”), Надія Марчук (“Калина та песиголовці”), Ольга Мурашко (“Успіх”), Ксенія Скорик (“Богдан-2014”), Любов Цукор (“Прихисток”), Анна Яблонська (“Кричать якісь птахи”). При цьому сам упорядник не веде мову про поколіннєвий поділ авторок драматургічних текстів, навпаки, він презентує їх в алфавітному порядку, а отже текст антології виходить мозаїчно-строкатим за стилістикою та смисловими акцентами.

У передмові до “Мотанки” Ярослав Верещак зазначив, що вдався навіть до літературної містифікації, бо включив до антології “твір, написаний жінкою-драматургом за образом, а не в реальній своїй суті”: йдеться про текст “Візит капітана”, представлений в антології під псевдонімом Мирослави Росович. Можу аргументовано довести, що це авторський кавер самого Ярослава Верещака на його ж п’єсу 80-х років “Центрифуга”, але це предмет для окремої наукової розмови. У контексті антології “Мотанка” важливо, що укладач у такий спосіб позиціонував себе не лише у додаткових супровідних

текстах передмови, приміток, коментарів, не лише через принципи відбору і внутрішньої композиції, а явив себе текстуально, не виступивши відкрито, а вдягнувши авторську маску, яка пасує самій ідеї цієї антології. Це реверанс “посвяченим”, тим, хто знається на поступі та історії сучасної української драматургії, адже “непосвячені” сприйматимуть “Візит капітана” просто як один із текстів сучасної жіночої драми, поза грою та містифікацією, що, власне, і відбулося в аналітичній статті Любові Цукор, яка передує антологійним драматургічним текстам: авторка статті сприймає Мирославу Росович як реальну постать, як жінку-авторку, жодним натяком не маркувавши цю містифікацію. А студенти, з якими ми розглядали цю антологію під час занять, дивуються, що не знаходять Мирослави Росович серед імен авторок, біографічні відомості про яких подано у прикінцевій частині цього корпусу текстів. Лишається додати, що над концепцією, назвою та блискучим художнім оформленням цієї антології працювала одна із презентованих у ній драматургинь – Олександра Погребінська: саме їй належить візуалізована ідея “мотанки” як втілення жіночого архетипу в українській культурі та як своєрідного оберегу сучасної української драми. Ще одна авторка антології – Тетяна Іващенко – знайшла для цього проекту спонсора, який посприяв виходу антології, але просив не розголошувати своє ім’я.

Вражає устремління Відділу драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса охопити антологіями ледь не всі сфери сучасного драматургічно-театрального життя в Україні. Так, увагу приділено і дитячій та підлітковій аудиторії, для якої створюються сучасні п’єси. Антологія “Драмовичок” [10] задумувалася як перший крок до створення відкритої площадки, яка разом із театрами формуватиме нову глядацьку аудиторію з-поміж юних глядачів: “саме цей тип сучасної драматургії має найбільший театральный попит, оскільки охоплює і дорослі, і дитячі, і лялькові, і музичні театри, а, крім того, численні студентські, студійні та аматорські колективи включно з підлітковими та дитячими” [10, с. 6], – зазначається у передмові до цього видання. Його упорядниці Надія Мірошниченко також звертає увагу на те, що “п’єси для дітей і підлітків – загалом найбільш проблемна зона сучасної драматургії в Україні, позбавлена усвідомлення, рецепції, контексту – як українського, так і міжнародного” [10, с. 5]. До антології включено драматургічні

твори письменників різних творчих генерацій – від класика дитячої літератури Всеволода Нестайка до сучасних молодих авторів.

Структурно цей корпус текстів має три частини, пов'язані з віком потенційних реципієнтів театральних вистав. Перший розділ “Драмовенятко” орієнтований на найменших глядачів і містить твори Івана Андруссяка “Як подружитися з Чакалкою”, Ярослава Верещака та Олександра Вратарьова “Червона ружа на вербі” (“Зелена гора”), Олександра Вітра “Як стати справжнім бегемотом”, Олександра Вратарьова “Принц Чупринка і співуча ялинка”, Богдана Мельничука “Задерикуватий півень”, Неди Нежданой “Зачаклований ховрашок”, Всеволода Нестайка “Загадка рудого Жевжика”. Прикметною ознакою цих творів є їхня національна самобутність, що проявляється на рівні імен, персонажних характеристик, мізансцен, зонгів, ритмомелодики, природного гумору, “лагідної” дидактичності. До того ж, це тексти гарного естетичного смаку, що є такою необхідною вимогою для дитячого сприйняття.

Другий розділ “Драмовичок” розрахований на молодшу та середню шкільну аудиторію, яка має шанс познайомитися з п'єсами Анни Багряної “Шовкова зоря, або Навчи мене співати”, Ярослава Верещака “Сонячний сторож”, Олега Гончарова “Пригоди лівого черевичка”, Наталії Гузєєвої “Петрик П'яточкін: образа, помста і пригоди”, Богдана Жолдака “Знай, хто Мамай”, Неди Нежданой “Зоряна мандрівка”, Надії Симчич “Свято зірки, або Бажання, здійснись!”. Для творів цього розділу характерним є бажання говорити з дитячою аудиторією на серйозні теми, які корелюють з позитивними ментальними цінностями українців: тут багато простору і пісень, добра і молитов, праці та світлих казкових перетворень, хазяйновитості та самоповаги, любові до своєї родини і своєї країни. Такі твори можуть суттєво скоригувати репертуари сучасних театрів юного глядача, та й вибірка в антології доволі презентабельна, на будь-який режисерський та акторський попит.

Зрештою, орієнтований на підліткову аудиторію третій розділ антології має назву “Драмовик” і об'єднує твори Артема Вишневського “Козак Мамай і ключі від Раю”, Олександра Вітра “Не дуже солодка казка”, Олександра Гавроша “Цирк Івана Сили”, Світлани Лелюх “Коломбіна, П'єро, Арлекін”, Олега Миколайчука-Низовця “Амазономахія”, Надії Симчич “Марко з Котигоршівки”. Підліткам пропонуються моделі національних супергероїв та моральні дилеми,

ненав'язливе обговорення гендерних проблем та спільні міркування про те, як майбутнє визначається минулим і теперішнім.

В антології “Драмовичок” маємо ускладнену двома різними принципами укладання внутрішню структуру: по-перше, це вже названі три розділи, чим вибудовується динаміка рухливості віку аудиторії, така собі “траєкторія дорослішання”, а по-друге – алфавітний принцип за прізвищами авторів усередині цих розділів.

З огляду на події двох українських революцій ХХІ століття та їх геополітичні, гуманітарні, самоідентифікаційні наслідки цінними для українського суспільства є антології “Майдан. До і після” і “Лабіринт із криги та вогню”, віднесені до колекції національної самоідентифікації. Це насправду дуже важливий дискурс, адже частина молодих сучасних драматургів намагається або опинитися поза ним, або ж, навпаки, одночасно працювати на різні переважно грантові ніші як проєвропейського, так і проросійського спрямувань. Так, чимало молодих (а інколи і досвідчених) драматургів навіть після 2014 року продовжують співпрацювати з російськими драматургічно-театральними площадками “Действующие лица” (грант президента Росії Володимира Путіна) та “Любимовка”: це Олена Астасьєва, Наталія Блок, Дарина Борисенко, Віталій Гавура, Ірина Гарець, Олексій Доричевський, Тетяна Кіценко, Анастасія Косодій, Віктор Красовський, Лена Лягушонкова, Олександр Мардань, Олена Нестерина, Катерина Пенькова Олексій Росич, Олександр Середик, Данііл Стрелецький, Людмила Тимошенко, Тамара Трунова, Сергій Филиппов, Віталій Ченський, Олександр Юшко тощо (це інформація з відкритих джерел, вона легко верифікується на сайтах обох названих проєктів). Ні, в цілому ці драматурги не орієнтовані ментально на Росію, вони хочуть жити, творити і бути визнаними в Україні, більшість з них радо подається на різні європейські гранти, а дехто на обидва боки спекулює своїм походженням з “лінії розмежування” (зараз і Росія, і Євросоюз щедрі на стимулювання творчих людей з цієї території).

На цьому тлі дві “майданні” драматургічні антології від Центру Курбаса – це чітка демаркаційна лінія у системі цінностей європейськи орієнтованого та антитоталітарного українця: прикметно, що укладачі цих антологій теж є вихідцями з територій Донбасу: так, Неда Неждана народилася і виросла на Донеччині, а Олег Миколайчук – на Луганщині, проте обидвоє завжди мали чітку проукраїнську позицію. При тому, що частина драматургічних

текстів потрапила до обох антологій, ці текстові корпуси різні за своєю концепцією та метою.

Антологія “Майдан. До і після” [15] була швидкою реакцією на український Майдан 2013-2014 рр., тому логічно, що її перша частина об'єднала домайданні “пророчі” тексти сучасної української драматургії, які фіксували гуманітарну пустку або витіснення українського контексту та заміщення його агресивними ворожими смислами в Криму та на Донбасі (“Третя молитва” Ярослава Верещака та “Нетудидитина” Олега Миколайчука-Низовця). Драматурги здіймали тривогу, проте не були почуті: адже саме у цих текстах йшлося про те, що гуманітарна окупація може бути лише пролегоменом до окупації військової, а Дмитро Терновий у п'єсі цього ж розділу “Деталізація” йде ще далі: у п'єсі, створений на початку 2013 року, він передбачає майбутні криваві події на Майдані 2014 року.

Осмилення історичної ретроспективи “підпорядкованості” України Москві пропонує Ксенія Скорик у драмі “Богдан – 2014”: у її драматургічній версії радикальну зміну поглядів на постать гетьмана Богдана Хмельницького герой монодрами переживає саме у наметі на Майдані. Цей текст є заключним у другому розділі антології, який названо “Майдан”.

Третій розділ “Війна” знайомить читачів з п'єсами Надії Марчук “Вертеп – 2015” та Неди Нежданой “Кицька на спогад про темінь”: це були перші драматургічні твори про гарячу фазу війни на Сході України, які відкрили для української драми нові тематичні реєстри про біженців, вимушених переселенців, волонтерів, які підтримували українських військових та допомагали відродити українську армію, – а водночас і про сепаратистів, і про навалу російських найманців, які нічим не відрізняються від звичайних бандитів та мародерів, і про те, як локальний Апокаліпсис змінює окремих людей і цілу країну.

Композиційне та смислове ядро антології утворюють три п'єси, присвячені безпосередньо подіям на Майдані та несхожим художнім моделям їх драматургічної інтерпретації (“Ми, Майдан” Надії Симчич, “Лабіринт” Олександра Вітра, “MAIDAN INFERNO, або Потойбіч пекла” Неди Нежданой). Цікаво, що вони ж повторяться в антології “Лабіринт із криги та вогню”, проте перемістяться там на іншу текстову позицію: в корпусі “Майдан. До і після” вони розташовані у другому, центральному розділі загальної композиції “Передтеча”-“Майдан”-“Війна”, а в “Лабіринті із криги та вогню” [14]

включені до першого розділу “Револуція Гідності”, за яким слідує розділ “На межі” – про ментальну війну смислів, актуалізовану подіями на Майдані (“Каштан і Конвалія” Олега Миколайчука-Низовця, “Під знаком Пуї” Володимира Купянського, “39, або Автобус Апокаліпсису” Дмитра Тернового), та розділ “Війна, якої не було” – безпосередньо про гарячу фазу війни на Сході України (“Люди й кіборги” Олени Пономаревої та Даріо Фертіліо, “До-дієз шостої октави” Ігоря Юзюка, “ОТВЕТКА.UA” Неди Нежданой). Ми бачимо, як стрімко суспільно резонансною стає нова українська мілітарна література, і українська драматургія органічно вписується у ці процеси, являючи нові типи сучасних героїв-воїнів – від “кіборгів” – захисників Донецького летовища до митців, що мали світову популярність і виступали на кращих сценах світу, але стали в оборону своєї країни як звичайні воїни (прототипом такого митця стає оперний співак, соліст Паризької національної опери Василь Сліпак, що загинув від кулі снайпера у селищі Луганське Бахмутського району Донецької області у червні 2016 року).

Обидві “майданні” антології мають передмову від упорядників Надії Мірошниченко та Олега Миколайчука, як завжди – відомості про авторів, а антологія “Лабіринт із криги та вогню” ще доповнена розлогою аналітичною розвідкою Оксани Когут “Архетип волі: проєкція Майдану”.

Зрештою, сучасна драма – це про експериментаторство та “іншість” (“Інша драма” [12]), про театр, який ставить більше запитань, аніж дає відповідей. У цьому корпусі драматурги Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса презентують лише власну добірку сучасних експериментальних п’єс, творючи один для одного різні нереалістичні контексти. Обрамленням цього проєкту в упорядкуванні Олександра Мірошниченка слугують передмова Надії Мірошниченко “Інша драма – як провокація іншої театральності”, аналітична розвідка Юлії Скибицької “Метамодерністська інакшість новітньої української драми” та вже звичні для цих антологій прикінцеві відомості про авторів, які в дусі загальної концепції антології названі “іншопрезентаціями”. 8 п’єс представників цього герметичного авторського колективу розподілені між відповідними рубриками “інакшості” – відтак кожним драматургічним текстом репрезентується один із напрямів сучасної драми, окреслених як: метафізично-містичний (“Душа моя зі

шрамом на коліні” Ярослава Верещака), анімалістично-ілюзорний (“Ніч вовків” Олександра Вітра), химерно-фантазійний (“Слон, легший за вітер” Олександра Вітра), сповідально-ляльковий (“Зніміть з небес офіціанта” Олега Миколайчука-Низовця), анімалістично-сатирично-артхаузний (“Час “Ч”” Олега Миколайчука-Низовця), містично-ігровий (“Коли повертається дощ” Неда Нежданої), соціально-химерний (“Загублені в тумані” Неда Нежданої), політично-діджитальний (“Чистий, або Як виглядають мрії білого слона?” Оксани Танюк). Як бачимо, тут є тексти різних років, які вже частково репрезентувалися в інших антологіях та драматургічних збірках, більшість із них мала сценічні втілення і критичну та/або наукову рецепцію. Відтак “інакшість” новітньої української драми, на думку упорядника, визначається не новизною її текстів, а трансформаціями контекстів, які в українських реаліях змінюються доволі інтенсивно, відкриваючи нові смисли у вже відомих текстах, а для авторок наукового супроводу визначальними параметрами “інакшості” є співвідносність з концепцією “метамодернізму” (Юлія Скибицька) або ж неміметизм/неореалізм та спроможність створювати альтернативні реальності (Надія Мірошниченко).

Антологізація драматургії: презентація нових набутоків чи творення нового канону? Скористаємося міркуваннями О.Галети щодо специфіки антологій як колекцій, фабулу яких виданням нав’язує їх творець-укладач, який визначає, що саме “заслугує на збереження, запам’ятовування і споглядання”, в яких фактографічна цінність визначається не стільки повнотою, скільки способом представлення та здатністю відповідати на запити спільноти щодо власної культурної ідентичності [7, с.61-62].

З цієї позиції відзначимо, що укладачами українських антологій п’єс переважно є самі драматурги як найактивніші учасники літературно-театрального процесу: Ярослав Верещак упорядкував 4 антології (“Сучасні українські драматурги”, 2000; “Сучасна українська драма”, Вип.4, 2007; “Моганка”, 2019), Неда Неждана – 6 (“У чеканні театру”, 1998; “У пошуку театру”, 2004; “Страйк ілюзій”, 2004; “Сучасна українська драма”, Вип.3, 2006; “Голос тихої безодні та інші голоси”, 2016; “Час&Простір”, 2021), 4 антології упорядковані Відділом драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, до якого входять драматурги Неда Неждана, Олег Миколайчук, Ярослав

Верещак, останні роки – також Олександр Вітер (“Таїна буття”, 2015; “Драмовичок”, 2017; “Майдан. До і після”, 2015; “Лабіринт зі криги та вогню”, 2019), 4 вийшли за підсумками драматургічних конкурсів (“Наша драма”, 2002; “Коронація Слова: збірка лауреатів 2006 та 2007 років”, 2008; “Актуальна українська драма”, 2012; “Драма.UA”, 2013), по одній упорядкували Олександр Вітер (“Інша драма”, 2019), Валерій Герасимчук (“Сучасна українська драма”, Вип. 1, 2005), Василь Фольварочний (“Сучасна українська драма”, Вип. 2, 2006), Ніна Козачук (“13 сучасних українських п’єс”).

При тому, що упорядники антологій не ставили собі за мету створення будь-якого сучасного драматургічного канону, накреслюється цікава картина. “Рекордсменами” за кількістю презентованих в антологіях текстів (йдеться лише про різні п’єси, без урахування кількох публікацій одного й того самого тексту) є: Неда Неждана (18), Олег Миколайчук (16), Ярослав Верещак (9), Олександр Вітер (8), Анна Багряна (7), Надія Симчич (6), Тетяна Іващенко (4), Олександра Погребінська (4). Перші сім імен з цього переліку “на слуху” у театральній спільноті, п’ять із цих драматургів активно співпрацюють з українськими театрами, всі “рекордсмени” мають солідні драматургічні доробки. По 3 п’єси презентують Лідія Чупіс, Богдан Жолдак, Оксана Танюк, Сергій Щученко, Артем Вишневський, Світлана Новицька, Олена Клименко, Володимир Сердюк, Олекса Сліпець, Олександр Гаврош, Світлана Лелюх, по 2 – Василь Босович, Валерій Герасимчук, Валентин Тарасов, Володимир Даниленко, Анатолій Покришень, Дмитро Терновий, Іван Андрусяк, Леся Волошин, Олег Гончаров, Ігор Юзюк, Надія Марчук, Віра Маковій, Леся Демська, Ольга Мурашко, чії доробки теж далеко не вичерпуються презентованими в антологіях драматургічними текстами. Решта драматургів, представлених в усьому масиві антологій, мають у ньому всього по одному тексту. Парадоксально, але лише по одному-єдиному тексту маємо навіть від відомих драматургів Олександра Ірванця та Наталії Ворожбит, взагалі не представлено жодної драми, скажімо, Володимира Діброви. Бачимо, що нерідко репрезентація драматургів у драматургічних антологіях не корелює з обсягом та естетичною вагою їхніх доробків.

Також цікаво, що є тексти, які “кочують” з антології в антологію, інколи у різних авторських редакціях. Наприклад, п’єси, що надруковані тричі (“Знімійте з небес офіціанта” Олега Миколайчука, “Дорога до Раю” Ярослава Верещака, “Ми, Майдан” Надії Симчич,

“Таїна буття” Тетяни Іващенко, “Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера” Олени Клименко, “Калина та песиголовці” Надії Марчук) або двічі (“І все-таки я тебе зраджу”, “Химерна Мессаліна”, “Коли повертається дощ”, “Голос тихої безодні”, “Кицька на спогад про темінь”, “MAIDAN INFERNO, або Потойбіч пекла” Неди Нежданой; “Час Ч”, “Дикий мед у рік чорного півня” Олега Миколайчука, “Душа моя зі шрамом на коліні” Ярослава Верещака, “Гойдалка” Ганни Багряної, “На виступцях” Катерини Демчук, “Про потяг, валізи, мотлох та дещо інше” та “Козак Мамай і ключі від Раю” Артема Вишневського, “Шинкарка” Світлани Новицької, “Осінні квіти” Олександри Погребінської, “Сестра милосердна” Володимира Сердюка, “Хроніки першого курсу” Олекси Сліпця, “Лабіринт” та “Сліди вчорашнього піску” Олександра Вітра, “Чарований запорожець” Богдана Жолдака, “Я та лялька” Світлани Лелюх, “Богдан-2014” Ксенії Скорик, “Страсті за юродивим” Лідії Чупіс, “Прихисток” Любові Цукор). У такий спосіб консолідований антологічний формат виводить деякі тексти у топову позицію, причому іноді штучно. Хоча, об’єктивності заради, варто наголосити, що серед надрукованих тричі п’єс немає жодної слабкої, і вони всі можуть успішно презентувати українську драматургію за межами України, якщо їх професійно перекласти іншими мовами або реалізувати у театрі. До того ж слід звернути увагу, що одні й ті самі тексти, що втрапили у різні драматургічні антології, можуть мати різні авторські редакції і навіть різні назви. Зрештою, через обмежені накладі драматургічних антологій додаткові презентації того чи іншого драматургічного тексту читацькій аудиторії є скоріше позитивним, аніж негативним моментом.

На жаль, накладі антологій сучасної української драматургії аж ніяк не сприяють їх участі у просуванні новітніх драматургічних текстів на широкий читацький загал. Їхні цифрові еквіваленти коливаються в діапазоні від 1000 до 50 примірників. 1000 примірників – “Сучасна українська драматургія, Вип.1”, “Драма.UA”, “Потойбіч паузи”, “Сучасна українська драматургія. Вип. 4”, “13 сучасних українських п’єс”. 600 примірників – “Коронація Слова: збірка лауреатів 2006 та 2007 років”. 500 примірників – “Страйк ілюзій”, “Сучасна українська драматургія, Вип.3”, “Голос тихої безодні та інші голоси”. 300 примірників – “Часо&Простір”. 200 примірників – “Таїна буття”, “Майдан. До і після”, “Драмовичок”, “Мотанка”. 150 примірників – “Інша драма”. 100 примірників –

“У чеканні театру”, “У пошуку театру”. 50 примірників – “Сучасні українські драматурги”. В антологіях “Наша драма” та “Лабіринт із криги та вогню” наклад не зазначено.

Цифри вражають, правда? Причому частину видань здійснено не державним коштом, а за підтримки американської діаспори чи приватних спонсорів. Незрозуміло, за що наша держава так стійко й упевнено не любить сучасну українську драматургію, але зрозуміло, що не те що пересічні читачі, а навіть сучасні українські театри не мають можливості бодай ознайомитися з надрукованими у такий спосіб п’єсами. Антології блискавично стають бібліографічною рідкістю, і навіть у фаховому середовищі ми ділимося з колегами тими книжками, які нам пощастило мати.

Прискорбно, проте отримуємо доволі сумні глобальні наслідки такої “жанрово дискримінаційної” політики у сфері культури. По-перше, в Україні втрачено повноцінну читацьку аудиторію, яка би із задоволенням читала та сприймала п’єси саме як літературу. По-друге, у книжкових магазинах та мережах України ви значно швидше знайдете російську драматургію, аніж новітню українську. По-третє, при мінімальних накладах навіть бібліотеки не забезпечуються необхідними примірниками книжок, а театри і поготів. Чи логічно за таких умов вести мову про саму можливість гіпотетичного канону щодо сучасної української драми? Запитання риторичне, а відповідь очевидна.

Здається, дещо рятує ситуацію відкритість доступу до текстів сучасної української драматургії з огляду на її розлогу представленість в інтернет-просторі, зокрема, на спеціалізованих віртуальних ресурсах “Драматург” (<https://dramaturg.org.ua/> , модерує Володимир Сердюк), “УкрДрамаХаб” (<https://ukrdramahub.blogspot.com/> , модерує Ірина Гарець), “Українська драматургія” (<https://ukrdrama.at.ua/> , модераторів не зазначено), “Бібліотека української драматургії” (<https://ukrdramalib.com.ua/> , вебресурс НСТДУ за підтримки УКФ; російськомовний сайт TEATRE – український театральний портал, де є територія “Драматургія” (teatre.com.ua/ukrdrama/); зрештою, драматургічна інтернет-бібліотека НЦТМ імені Леся Курбаса (<http://www.kurbas.org.ua/dramlab/dramlibrary.html>). Ці віртуальні ресурси також можна з великою долею умовності зарахувати до своєрідних драматургічних антологій. Проте більшість із них наповнюється самими авторами, тобто, вони формуються за

принципом нон-селекції, толерують, окрім останнього ресурсу, російськомовні тексти і неукраїнські смисли, а також твори з великими масивами неконвенційної лексики і відверто слабкі драматургічні проби. Для театрів відшукати у таких складних реаліях цікаву сучасну п'єсу – задача майже непідйомна.

Відділ драматургічних проєктів НЦТМ ім. Леся Курбаса регулярно презентує свої антології на театральних фестивалях та конкурсах, проте знайти більш давні антології та взяти їх тексти у роботу зацікавленим фахівцям та здобувачам освіти доволі важко, адже вони не перевидаються.

Як бачимо, в Україні є чимало сучасних драматургів різних поколінь, готових працювати з українськими театрами, режисерами, презентувати свої твори читачам. Проте відсутність спеціалізованих видань, які друкують драматургічні тексти, низькі накладі упорядкованих антологій (при їх відносно великій кількості!), розрив комунікації з читацькою аудиторією роблять відомими обмежене коло авторів та вибірковий реєстр драматургічних творів.

Висновки

Драматургічні антології є дуже важливим сегментом відтворення відносно презентативної картини сучасної української драматургії в її жанровому, стильовому та концептуальному розмаїтті, а також зовнішнім стимулом для драматургів, чиї твори потрапляють до певних контекстів і стають сегментами нової цілісності.

Проте впродовж майже трьох десятиліть (1980-ті, 1990-ті, 2000-ні роки) у рецепції та антологічних презентаціях новітньої української драматургії сформувалися та закріпилися невиправдані ейджистські комплекси, тож “молодість” авторів, яким нерідко вже було від 30 до 50 років, вважалась недоліком і очевидною перепорою для адекватного поцінування та вивчення їх творчих доробків.

На етапі пошуку форматів (1979-2014 рр.) укладачі драматургічних антологій запропонували та реалізували близько десятка різних антологічних форматів (репертуарні рекомендації, презентація нових імен і творів, “жива” історія літератури, результати драматургічних конкурсів, створення канону “живих класиків”, архів, концептуальний експеримент, провокація, хрестоматія тощо), жоден з яких не виявився універсальним. Проте цей етап можна вважати надзвичайно важливим

для накопичення фактичного матеріалу і залучення драматургів до спільних проєктів та обговорень.

На сучасному етапі антологізації драматургічної літератури XXI століття відбувається відчутний перехід від антологій як плато, на якому сконцентровано художні тексти, стильові тенденції та імена невідомих авторів, – до антологій як конструкцій та структур, що засвідчують настання нового етапу їх укладання та рецепції. Нові підходи до самої природи драматургічних антологій як різного ґатунку колекцій започатковано 2015 року та вперше втілено в антології біографічних п'єс “Таїна буття”. Цей етап триває і зараз і концептуалізується як етап колекцій. Колекційні формати антологій – це відносно універсальні та самодостатні корпуси текстів, які водночас слугують певними дослідницькими проєктами і творять різні рівні загальнодраматургічного метатексту, для якого стають важливими акцентація постаті “колекціонера”, процесуальність, варіативність прочитання текстів, важливість контекстів та металітературних зв'язків. Усе це уможлиблює і різні підходи до класифікації самих драматургічних творів.

Сукупний масив українських драматургічних антологій етапу колекцій демонструє суттєве посилення естетико-комунікативних функцій упорядника кожної такої колекції, позначає пріоритетні напрямки довкола яких можна організовувати нові корпуси текстів, а також задає інерцію нового драматургічного канону, нехай навіть відкритого та рухомого.

Не можна оминати увагою і важливість внутрішньої стратифікації антологій етапу колекцій, адже наявність у них різних смислових блоків задає певну рамку рецепції та контекстуального сприйняття. Коли в антології є внутрішня стратифікація, то твори одних і тих самих авторів можуть бути представлені у різних підрозділах та сприйматися у нетотожних контекстах. Це ж відбувається і з одними й тими самими творами, включеними до різних антологічних колекцій.

Усі драматургічні тексти в антологіях етапу колекцій принципово подаються українською мовою. Навіть коли самі тексти написані російською, як у випадках із Дмитром Терновим, Олегом Гончаровим чи Анною Яблонською, до антологій потрапляють лише їх українські переклади. До порівняння: на етапі пошуку форматів в окремих випадках допускалися тексти російською, що

зараз лишилося преференцією інтернет-платформ, але аж ніяк не книжкового формату.

Антології, на відміну від авторських книжок із драматургічними текстами, створюють також різні додаткові смисли і символічні поля, тож частину ампліфікованих ними знаків можна використовувати навіть у стратегіях культурного менеджменту як семантично-візуальні моделі (наприклад, лялька-мотанка як оберіг драми, до якої байдужі держава та левова частка театрів; драмовичок як символ нової драматургії для дітей та підлітків тощо).

Ще варто відзначити відкритість антологій-колекцій для прирощування новими проектами і новими колекційними форматами, що, поза сумнівом, є свідченням стратегічної перспективності обраної укладачами загальної траєкторії розвитку сучасних драматургічних антологій. Щодо наукових перспектив їх дослідження, то це насамперед метатекстуальні можливості і найширші гуманітарні контексти, особливості структури як окремих книг, так і колекційного проекту в цілому, потенціал розвитку такого естетичного явища, як складні драматургічні колекції.

Список використаних джерел:

1. Актуальна українська драма : зб. п'єс. Луцьк: Смарагд, 2012. 184 с.
2. Антологія модерної української драми / ред., упоряд. і автор вступних статей Лариса М.Л.Залеська Онишкевич. Київ – Едмонтон-Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. 532 с.
3. Антологія українського самвидаву 2000-2004. Київ: Буква і цифра, 2005. 306 с.
4. Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діаспори / упор. та автор передм. Лариса Залеська Онишкевич. Київ-Львів: Час, 1997. 640 с.
5. Бондарева О.Є. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етап пошуку форматів (1979-2014). *Курбасівські читання. Науковий вісник НЦТМ ім. Л. Курбаса*. Київ, 2021. № 16, 50-86.
6. Від Неба до Землі : Антологія п'єс за біблійними сюжетами / упоряд. Я. Верещак. Київ: Фенікс, 2018. 448 с.
7. Галета О.І. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ: Смолоскип, 2015. 640 с.

8. Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси. Упоряд. Надія Мірошніченко. Київ: Фенікс, 2016. 320 с.

9. Драма.UA. Сучасна драма / упоряд. О.Дудко. Львів: ARTAREA, 2013. 284 с.

10. *Драмовичок : антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків / упоряд. Н. Мірошніченко та ін. Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2017. 464 с.*

11. Естафета : зб. п'єс / вступ. ст. і упоряд. А.М. Спиридонової. Київ: Мистецтво, 1986. 205 с.

12. Інша драма : антологія експериментальних українських п'єс / упоряд. О. Мірошніченка. Київ: Світ знань, 2019. 210 с.

13. Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. Київ: Нора-Друк, 2008. 440 с.

14. Лабіринт із криги і вогню : антологія актуальної драми. Революція гідності і гібридна війна / упоряд. Неда Неждана, Олег Миколайчук-Низовець. Київ: Смолоскип, 2019. 432 с.

15. Майдан. До і після : антологія актуальної драми. Київ: Світ знань, 2016. 256 с.

16. Мотанка : антологія української жіночої драматургії / авт.-упоряд. Я. Верещак. Київ: Світ знань, 2016. 384 с.

17. Наша драма : зб. п'єс. Київ, видавництво не зазначено. 2005. 191 с.

18. Перевесло : антологія, у 2-х т. Т.2: Проза, публіцистика, драматургія. Луцьк: Ред.-вид. відд. "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001. 184 с.

19. Потойбіч паузи : альманах молодих письменників столиці. Київ: Фенікс, 2005. 512 с.

20. Розквіт: твори молодих драматургів / вступ. ст. і упоряд. А.М. Спиридонової. Київ: Мистецтво, 1979. 205 с.

21. Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2004. 370 с.

22. Сучасна драматургія : репертуарний збірник / упоряд. О. Гапоненко. Київ: Мистецтво, 1986. 141 с.

23. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. Вип. 1 / упоряд. В. Герасимчук, вступ. слово В. Яворівського. Київ: Український письменник, 2005. 171 с.

24. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. Вип. 2 / упоряд. В. Фольварочний. Київ: Український письменник, 2006. 256 с.

25. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. Вип. 3 / упоряд. Неда Неждана. Київ: Український письменник, 2006. 272 с.

26. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. Вип. 4 / упоряд. і автор передмови Я. Верещак. Київ: Фенікс, 2007. 344 с.

27. Сучасні українські драматурги / упоряд. Я. Верещак. Київ: Благодійний фонд «Гільдія драматургів України»; Біла Церква: Білоцерківський музично-драматичний театр, 2000. 136 с.

28. Таїна буття. Біографічна драма : антологія. Київ: Світ знань, 2015. 304 с.

29. Творчість молодих: зб. п'єс / вступ. ст. і упоряд. А.М. Спиридонової. Київ: Мистецтво, 1982. 225 с.

30. У пошуку театру : антологія молоді драматургії. Київ: Смолоскип, 2003. 545 с.

31. У чеканні театру : антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошниченко, передне слово Я. Стельмаха, передм. Ю. Сидоренка. Київ: Смолоскип, 1998. 359 с.

32. Українська драматургія : антологія. У 4 т. Т. 3 / ред. М. Резнікович. Харків: Фоліо, 2010. 506 с.

33. Українська драматургія : антологія. У 4 т. Т. 4 / ред. М. Резнікович. Харків: Фоліо. 474 с.

34. Часо&Простір : антологія історичної української драми. Київ: Саміт-Книга, 2021. 512 с.

35. 13 сучасних українських п'єс / упоряд. Н. Козачук. Київ: Преса України. 2013. 576 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-13>

Горанська Т. В.,

*старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур
Південноукраїнського національного педагогічного університету
імені К. Д. Ушинського,
м. Одеса*

**РОМАНИ Е. ЗОЛЯ «ПАСТКА», «НАНА» ТА ПОВІСТЬ І. ФРАНКА
«ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА»:
ДІАЛОГ ІДЕЙ ТА ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ**

Анотація. Розділ присвячено дослідженню художньої та тематичної спорідненості романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища». Авторка акцентує увагу на тому, що І. Франко, починаючи із 70-років XIX століття, дуже уважно спостерігав за літературною творчістю свого французького сучасника, про що свідчать численні переклади творів Золя, критичні статті та огляди. У дослідженні проаналізовано погляди І. Франка на сучасну літературу і його рецепцію теоретичних праць Золя, присвячених натуралізму як творчому методу. Водночас авторка наголошує на тому, що засвоюючи певні жанрові моделі та художні елементи прози Золя, Франко ні в якому разі не був епігоном французького натуралізму, а завжди шукав власних шляхів у літературі. На думку авторки, найбільша спорідненість аналізованих творів Золя та Франка виявляється на рівні проблематики, оскільки обидва автори прагнули показати недоліки та проблеми буржуазного суспільства та їх вплив на долю окремих родин. Також за допомогою компаративного методу у дослідженні проаналізовано близькість поетики романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища», зокрема засоби поетики характеротворення.

Вступ

Творча спадщина І. Франка свідчить про його ґрунтовну обізнаність із світовим літературним процесом, глибоке розуміння сучасних художніх напрямків, та щире прагнення наблизити українську літературу до загальноєвропейських тенденцій. Особливу зацікавленість письменника викликала творчість видатних

французьких письменників-реалістів, таких як Бальзак, Стендаль, Флобер, Золя, для прози яких було характерним поєднання тонкого психологізму та зображення широкого кола суспільних проблем. Ці письменники, на його думку, здійснили справжній переворот у літературі, коли пов'язали свого героя із суспільними обставинами.

Про завдання тогочасної літератури, про те, якою вона має бути, Франко писав постійно, зокрема і у своїй програмній статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи». На питання «Для чого має служити література?» Франко відповідає відомими словами: «...Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу...» [15, с. 191]. Література має не лише відображувати життя народу, не лише змальовувати факти такими, якими вони є, але вміти аналізувати ці факти, узагальнювати і робити з них висновки. У цьому – наукова основа нової реалістичної літератури, і, як казав Франко, «вона запевнює довговічну стійкість творам таких письменників, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенев, Гончаров, Толстой, Фрейтаг і др.» [15, с. 195]. Метою цієї літератури є розкриття негативних сторін суспільного життя, боротьба за нові, справедливі соціальні відносини. Створення роману на тему суспільного життя, присвяченого найактуальнішим питанням сучасності, на думку Франка, було найважливішим завданням передової літератури.

Франко, поза увагою якого не залишалося майже жодної визначної події в європейській літературі, не обминув і натуралізм, особливо теоретичні виступи і художні твори Золя, що викликали гарячі відгуки як у Франції, так і в інших європейських країнах. Золя приваблював Франка насамперед своїм інтересом до соціальної тематики, широким охопленням життя суспільства, прагненням розкрити взаємозв'язок між долею особи і суспільними, економічними і соціальними умовами, тобто всім тим, що Франко вважав необхідними рисами нового роману, про виникнення якого в Україні він мріяв.

З 70-х років Франко постійно звертався до творчості Е. Золя, твори якого перекладав, або видавав у своїх журналах і якому присвячував час від часу статті. Франко багато писав про те, що необхідно познайомити українського читача з творами Золя, що всупереч «витонченим» смакам львівського товариства він має намір видати для українського читача часто грубі, але правдиві повісті Золя.

Золя поставав перед Франком у різних аспектах – і як творець наукової теорії натуралізму, в якому для Франка було багато

привабливого (науковий підхід, соціологічне обґрунтування суспільних явищ, психологізм), і як творець серії романів «Ругон-Маккар», які захоплювали Франка широтою зображення соціальних явищ, але водночас не відповідали його естетичним принципам.

1. Натуралізм Золя та його оцінка І. Франком

Як відомо, в основу теорії експериментального роману Золя було покладено твердження філософа-позитивіста Огюста Конта про те, що суспільні явища без сумніву повинні бути віднесені до числа фізіологічних, і мають бути дослідженими з наукової точки зору. Водночас натуралісти вважали себе продовжувачами реалізму як творчого методу. «Реалізм або натуралізм, – писав Золя в «Експериментальному романі», – це аналітичний і експериментальний метод, заснований на фактах і документах... Ми, натуралісти, піддаємо кожний факт спостереженню і досліду, в той час як письменники – ідеалісти допускають впливи містичні, що не піддаються аналізу, залишаючись в сфері невідомого, поза законами природи» [9, с. 185].

Золя вважав, що між природничо-науковими дослідженнями і художньою творчістю немає істотної різниці. Незважаючи на широту завдань, натуралізм був, по суті, розгалуженням реалізму. У ньому широкі узагальнення замінювалися фактографією і фізіологічним аналізом. Експериментальна теорія Золя, як і кожний його новий твір, зустрічалися читачами та літературною критикою дуже насторожено. Слава Золя, завойована ним дуже швидко, іноді ставала скандальною. Золя не вибачали «Пастку» і «Нана», не пробачали правдивого зображення життя «низів», викриття верхівки буржуазного суспільства.

Близькість тематики, передусім селянської, інтерес до життя нижчих верств населення, новаторський творчий метод викликали у Франка велику зацікавленість творчістю Золя. Багато прозових творів французького письменника і уривків з них Франко переклав українською мовою та надрукував у львівських виданнях; до деяких з них написав передмови. І. Басс зазначав: «На цій підставі деякі дослідники творчості Франка з легкої руки його ідейних противників – Цеглинського, Барвінського та інших – називали Франка натуралістом, виучеником Е. Золя та його сліпим послідовником в українській літературі» [1, с. 59]. Поважаючи Е. Золя як людину й митця, Франко все ж критично підходив до його натуралістичного

методу і, зокрема, до теорії експериментального роману, згідно з якою Золя ставив в художній літературі на один рівень біологічні й соціальні явища, надаючи перевагу біологічним факторам при аналізі соціальної дійсності. У листі до М. Павлика Франко зауважував, що в художній практиці не треба «тратити сили на студювання тисячних дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) а la Золя і Флобер..., змалювати не само, тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу» [15, с. 60].

В одній з основних статей І. Франка «Е. Золя, його життя і писання» зроблено огляд серії «Ругон-Маккари», в яку входили романи «Пастка» і «Нана». Аналізуючи останній роман, Франко підкреслює його морально-етичну спрямованість, яка дозволяє розкрити причини проституції та її негативний вплив на суспільну мораль. Автор статті розглядає серію романів Золя з точки зору реалістичного зображення дійсності, критики французького суспільства епохи Другої імперії, католицької реакції, наполеонізму, фінансової олігархії, викриття негативного впливу грошових відносин на суспільство. З глибоким баченням художника-реаліста Франко, аналізуючи творчість Золя, показує суперечності в самій творчості Золя, в його художньому методі. Зокрема він зазначає, що «у повістях Золя, що вражають, поряд з чудовими описами, багатством барв, широтою малюнка, є сотні сторінок, які не викликають живого почуття читача, не збуджують його фантазії. Се скоріше аналітичний театр, – пише Франко, – ніж живе тепло авторського серця, огріте життям» [10].

Для підтвердження своєї думки Франко наводить цікаву аналогію між творчістю Золя і Достоєвського. Хоч обидва ці письменники вивчають психіку людини, часто займаються душевною патологією, проте між ними помітна величезна різниця. «У Достоєвського, – пише Франко, – матеріальне оточення його героїв зазначене, правда, різко, але коротко... у Золя на це йде добра третина всього місця в повісті. Зате у Достоєвського люди стоять на першому плані, а їх душевний стан є тою атмосферою, що проймає, заповнює всю повість, уділяється читачеві, мучить і потрясає його. У Золя люди звичайно малі супроти колосального оточення... у тих людей на першій плані виступають матеріальні інтереси, а тільки на дальній, мов з-поза туману матеріальних фактів, проявляється душа, звичайно душа пересічна, буденна, неглибока, несконфліктована. У Достоєвського ідіоти говорять, як філософи, відчувають усе безмірно тонко, судять

безмірно швидко, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять малочим мудріше від простих робітників (коли не говорять про свій спеціальний фах). Достоевський є незрівняний психопатолог, Золя – соціолог» [15, с. 50].

Франко досягає тут виняткової глибини аналізу, проникаючи в саму суть творчого методу Достоевського, у якого людина, її переживання, психіка займають основне місце, і водночас показує, що Золя, який ставить перед собою завдання психологічного дослідження, підпорядковуючи йому структуру всієї серії, по суті, не здійснює його завдання.

Франко один з перших помітив ще одну особливість французького письменника, яка впливає з його теорії – це своєрідний романтизм Золя. Оскільки Золя змушений був з безлічі життєвих явищ добирати факти, які б підтверджували теорію спадковості, то природно, що він часто змальовував виняткові, а не типові явища. Самий метод Золя, який змалював життя не в усій його широті і багатогранності, а виходячи з того ж або іншого упередження тезису, не зміг не привести письменника до романтизму в розумінні винятковості і перебільшення.

Франко називав романтиком Золя тому, що письменника приваблювали грандіозні масштаби, яскраві барви, і він частіше перебільшував звичайні події та явища. «Контури дійсності, – писав Франко, – під його руками викривлюються, надуваються, набирають неприродних кольорів і рухів: мертва природа оживає, набирає людської подоби, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якимось затираються, не можуть сильно і виключно захопити наш інтерес і наше співчуття» [15, с. 51].

Золя у своїх творах надмірно підкреслює темні сторони людини, спинається більше, ніж це варто, на зображенні «низьких, підлих, брутальних та брудних учинків, намірів, думок і бажань людей» [10]. Темні сторони життя займають в його повістях далеко більше місця, ніж у дійсності: дуже часто ті темні краски накладені густіше, ніж це потрібно. Такого роду романтизм – наслідок самого методу письменника – приводить не лише до виправлення дійсності, а й до її зниження, передусім до зниження образу людини.

Французький натуралізм мав певний вплив на художнє моделювання життя Франком у бориславському циклі творів, але у нього не було крайнощів натуралістів у трактуванні фатальної сили спадковості, яка переслідує людину. Франко розумів, що

натуралісти, як художники слова, прагнуть рухатися в ширину, охоплюючи масу явищ, але не завжди йшли у глибину цих явищ.

Оцінюючи романістику Золя, Франко прийшов до висновку, що завоюванням цього письменника є глибоке проникнення в соціальні основи поведінки людей, звернення до факту і людського документа, увага до фізичної природи людини, широке зображення народного життя, змалювання різних соціальних прошарків населення, розкриття настроїв людського колективу. Такі здобутки письменника характеризують новітній роман. У 1903 р. Франко відзначав: «Новіша література побачила одну із своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, – сказати б, як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як в душі тої одиниці зароджуються і виростають нові соціальні категорії» [15, с. 363].

У добу Франка західноєвропейський роман долав жанрову матрицю реалістичного роману, природно тяжіючи до більш глибокого осягнення людини, до аналізу духовного й інтелектуального її життя в поєднанні з критичним ставленням до соціальних та морально-етичних проблем тогочасного суспільства. Значними здобутками на цьому шляху стали романи Е. Золя такі як «Пастка» та «Нана». Водночас, ведучи мову про нову українську художню прозу, не можна оминати прозову творчість І. Франка, яка цілком вписується у художню парадигму передової європейської літератури кінця XIX початку XXI століття.

2. Спорідненість проблематики романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища»

Як відомо, першим твором, який приніс Е. Золя велику популярність та скандальну славу був роман «L'Assommoir» (1877 р.), сьомий твір із циклу «Маккар-Ругони», відомий українському читачу як «Пастка». Перша спроба перекладу цього роману на українську мову була здійснена з ініціативи Івана Франка його нареченою Ольгою Рошкевич у 1879 році під назвою «Довбня». Франко дуже високо оцінив цей роман, написавши до нього передмову, у якій зазначав: «Повість, котру ми оце задумали подати нашій громаді в українському переводі, належить до найцікавіших та найважливіших прояв повістєвої літератури Європи за останніх десять літ» [10]. Причина великої популярності цього роману, на думку І. Франка, не лише у таланті її автора, а у тому, що вперше

у французькій літературі Е. Золя показав життя «робочого люду» не «для декорації або контрасту», а зробивши його основною темою всього твору. Дійсно, у романі змальовано широку картину життя робітничих родин паризького передмістя, однак, у першу чергу, це, за словами Франка «безмірно сумна історія» життя пралі Жирвези – головної героїні роману.

Історія Жирвези – це історія людини, наділеної від природи гарною вдачею, працелюбністю, чуйною душею, яка під впливом суспільних обставин поступово деградує, скочується на саме дно і помирає у злиднях. Золя, у притаманній йому як письменнику-натуралісту манері, надзвичайно детально і психологічно вмотивовано показує весь трагічний шлях Жирвези з того моменту, як її, молоду жінку з двома маленькими дітьми, кидає напризволяще чоловік, наостанок обібравши її до нитки. Завдяки своїй працелюбності та наполегливості Жирвезі вдається заробити на життя собі та своїм дітям. Здавалося, що доля нарешті посміхнулася бідолашній жінці, у неї закохався дахівник Купо, веселий, працелюбний парубок. Купо обіцяє Жирвезі у всьому її підтримувати і допомагати. Вони одружуються, сумлінно працюють, будують плани. У них народжується донечка, яку звуть Нана. Однак, нещасний випадок на будівництві призводить Купо до важкої травми, він тривалий час залишається без роботи та поступово спивається. Жирвеза змушена сама заробляти гроші на всю родину, деякий час їй це ще вдається, однак борги поступово накопичуються. Останнім випробовуванням для Жирвези стає дружба Купо з її колишнім чоловіком, ледарем та альфонсом Лантьє, які удвох пропивають її гроші. Купо стає хронічним алкоголіком. Донька Нана втікає з дому і стає повією. Жирвеза, втрачає останні надії, з відчаю та власного безсилля вона й сама починає прикладатися до чарки та поступово спивається. Роман закінчується смертю жінки від голоду та злиднів.

Золя детально змальовує життя робітничого передмістя, злиденне існування його мешканців, злидні, розпусту, постійну пиятику. Символом цього району є шинок під промовистою назвою «Пастка», де пропивають останні гроші та свої сподівання більшість персонажів роману. Письменник піднімає у романі важливі і актуальні на той час суспільно-економічні проблеми, показуючи як низька оплата праці не дозволяє робітникам вибратися із злиднів.

Показова історія дідуса Брю, який сумлінно попрацювавши п'ятдесят років, помирає від голоду, бо вже не може працювати.

Однак, на нашу думку однією з найважливіших проблем у романі є проблема становища жінки у суспільстві. У першу чергу «Пастка» – це роман про жінку з народу, її важку долю. Не дарма, спочатку Золя збирався назвати свій твір «Просте життя Жирвези Маккар», підкреслюючи типовість її образу. Жінка з бідної сім'ї, на думку Золя, приречена суспільством на страждання. Змалечку Жирвеза зазнає знущань від батька, який її постійно б'є, фізичного насилля. У віці чотирнадцять років вона вже стає матір'ю і повністю залежить від свого чоловіка – гультья і нероби Лантьє. Після освічення Купо, Жирвеза розповідає йому про свою мрію, яка полягає у тому: «...щоб мене більше не били, якщо я ще коли-небудь вийду заміж; ні я не хочу, щоб мене били. Ось і все...» [7, с. 24]. Щиро кохаючи Жирвезу, Купо клянеться ніколи не піднімати на неї руку, і все ж, почавши пити, забуває про свої обіцянки.

Народившись у бідній селянській родині, героїня роману не має великих амбіцій, все про що вона мріє – ніколи не зазнавати голоду і злиднів, чесно працювати і виростити дітей: «Боже мій! Я ж бо не честолюбна, мені багато не потрібно!, Усе, чого я хочу, це спокійно працювати, завжди мати шматок хліба та чистенький куточок для житла... Ну ліжко, стіл, два стільці – тільки й усього. А ще мені хотілося б виростити дітей, щоб вони стали порядними людьми, якщо це можливо...» [7, с. 32]. Сумлінно працюючи по дванадцять годин на добу, Жирвеза плакає мрію відкрити власну невеличку справу – пральню, і поступово відкладаючи гроші купити маленький затишний будиночок десь за містом. Однак, всі її плани розбиваються об жорстоку дійсність.

Золя показує гірку правду життя: у буржуазному суспільстві другої половини XIX століття порядна жінка не може забезпечувати себе своєю працею. Вона змушена розраховувати на чоловіка, оскільки оплата праці робітника набагато більша, хоча так само є недостатньою для нормального життя. Чоловіки ж, замість того, щоб забезпечувати родину, пропивають всі свої гроші у шинку – єдиній їх відраді. Золя з обуренням змальовує, як Жирвеза, страждаючи від голоду, разом з іншими такими ж нещасними як вона, принижується до того, щоб зустрічати чоловіка біля роботи, сподіваючись випросити бодай якісь гроші. Однак, більшості нещасних це не вдається. Письменник показує, як біля Жирвези стоять інші жінки,

голодні, замерзлі, погано вдягнуті. Дехто прийшов із маленькими дітьми, замерзлими, посинілими від холоду. Але у відповідь на прохання, жінки чують лише погрози та насмішки.

Злидні та постій на п'ятика чоловіків штовхають жінок до розпусти. Одні з них шукають відряди у чужих обіймах, інші у відчаї намагаються таким чином врятувати від голоду себе та своїх дітей. Сімейні цінності повністю нівелюються під впливом життєвих обставин і поступової моральної деградації. Змальовуючи характер Жирвези, Золя наголошує на її прагненні бути вірною та відданою дружиною. Хоча через п'ятику чоловіка її кохання до нього згасло, Жирвеза не хоче йому зраджувати. Найбільша цінність для неї – дружба з освіченим та непитущим ковалем Гуже. Вона знає, що він вже багато років кохає її, незважаючи ні на що. Дізнавшись про важке матеріальне становище Жирвези, Гуже пропонує їй покинути все і переїхати з ним у інше місце, де вони зможуть розпочати нове життя. Проте, ця пропозиція неприйнятна для Жирвези, яка не розуміє, як вона, шлюбна жінка, може покинути чоловіка, яким би він не був. «Це неможливо, пане Гуже. Це було би дуже погано. Не забувайте, я заміжня, у мене є діти...Знаю, що ви приязні до мене, і я роблю вам боляче. Але нам все одно не бачити щастя: нас би замучило сумління», – відповідає Жирвеза на слова чоловіка [7, с. 190].

Однак, не зважаючи на своє тверде рішення ніколи не зраджувати чоловіку, Жирвеза все ж йде на це з відради до нього, коли бачить, як він геть п'яний засинає у калюжі власного блювотиння. Вона знову стає коханкою негідника Лантьє, тільки тому, що гидує спати у ліжку поряд із брудним та п'яним чоловіком, а більше їй нікуди. Це ж сам Купо привів Лантьє до себе додому і поселив його у сусідній кімнаті. Все ж не подружня зрада з колишнім чоловіком була кінцевою точкою морального падіння Жирвези. Обидва чоловіка-нероби жили за рахунок Жирвези, користувались її працею, грошима та тілом, навіть не думаючи неї, як про живу людину, лише насміхаючись з неї. Купо та Лантьє повністю розорили жінку, змусили її продати пральню та залишили без засобів до існування. Лантьє знаходить собі нову жертву, а Жирвеза змушена найматись на найбільш важку та брудну роботу, за як їй платять копійки.

Кінцевою точкою морального падіння Жирвези стає її рішення піти на панель, і віддатись за гроші будь-кому, хто зверне на неї увагу. Не в силі терпіти голод, вона блукає вулицями нічного міста, серед таких самих нужденних істот, без надії, тому, як говорить сама

героїня, що їй бракує мужності покінчити з собою. За іронією долі Жирвеза зустрічає там Гуже, який приводить її до себе додому, щоб нагодувати та відігріти. Не зважаючи на жалюгідний стан жінки, він продовжує її кохати. Проте, залишки жіночої гідності не дозволяють Жирвезі скористатись добротою Гуже. Їй дуже соромно за себе, за свій зовнішній вигляд, вона йде від Гуже, а через деякий час, всіма забута, помирає від голоду у нетопленій комірчині на купі гнилої соломи.

Публікація роману викликала гнівну критику, письменника звинувачували у аморальності та розпусті, його не розуміли навіть колеги та друзі. Відповідаючи на нападки критиків, Золя писав: «Коли «Пастка» була надрукована в газеті, на неї напали з нечуваною грубістю, її ганьбили, звинувачували в усіх смертних гріхах. Чи варто пояснювати тут, кількома словами, мій літературний задум? Я хотів показати неминуче звиродніння робітничої сім'ї, що живе в отруєному середовищі наших передмість... «Пастка», безсумнівно, найморальніша з моїх книг» [7, с. 3].

Порушуючи проблему становища жінки у тогочасному суспільстві, Золя наголошує на тому, що причинами моральної деградації героїні його роману була не її зіпсованість, вади характеру чи погана спадковість. Навпаки він підкреслює душевну чистоту Жирвези, її добре, чуйне серце, її прагнення створити своє маленьке родинне гніздечко, жити у мирі і злагоді з оточуючим світом. Проте, суспільство, у якому панує влада чоловіків, залишається байдужим до її долі. Саме чоловіки штовхають жінку до заняття проституцією. Промовистим є один із фінальних епізодів роману, коли чоловік Жирвези Купо, відмовляє їй у грошах на їжу, пропонуючи знайти коханця, який її нагодує. П'яниця захоплюється вчинком свого приятеля на прізвище «Бурдюк», який живе за рахунок дружини, «яка користується увагою багатьох чоловіків». «Так, жінка повинна вміти викручуватися...Якщо вони здохнуть на соломі, то це її провина», – вважає Купо [7, с. 202].

Проблемі моральної деградації буржуазного суспільства кінця XIX суспільства Золя присвячує також дев'ятий роман серії «Ругон-Маккари» – «Нана». Цей роман уперше побачив світ під виглядом фейлетонів у французькій газеті «Вольтер» у 1879–1880 роках. У 1880 році роман вийшов окремою книгою, всі екземпляри були зразу ж розкуплені. Успіх «Нана» мав характер скандалу: у деяких державах роман зазнавав цензурних утисків як роман який «ображає суспільну мораль»; у Данії та Англії він був заборонений, у

Гросгеймі видавець та господар топографії був притягнутий до суду. Газети сварили Золя, кричали про провал роману, обвинувачували автора у порнографії, у погоні за наживою. Одна за одною посипалися карикатури на Нана та її автора, віршовані пасквілі, театральні пародії.

На противагу реакційній критиці, яка не могла вибачити Золя наявність у романі соціальної та політичної сатири, прогресивно налаштовані сучасники сприйняли «Нана» як значне літературне явище. Серед хору проклять автору виділявся голос критика Еміля Бержера, що написав у французькій газеті: «Повірте, не слід, не слід дуже голосно кричати про скандал і робити обурений вигляд, тому що у нас перед очима дуже схожий портрет. О свята буржуазія, моя мати, не ховай червоного чола за віялом твоїх предків! Ось людина, яка сказала правду у вічі, і тобі не залишається нічого іншого, як тримати язик за зубами. Тим гірше для нас, якщо з'явилася людина, яка нічого не боїться і сміливо підносить факел до купи бруду... У крайньому разі він робить свою справу чесно, грубо та ніколи не йде проти своєї совісті. Браво.» [4, с. 31]. Флобер відразу ж після виходу у світ «Нана» надіслав авторові повний захвату лист. «Характери дивовижно правдиві, багато живих слів; нарешті смерть Нани варта Мікеланджело! Чудова книга, друже!» [13, с. 83].

Образ головної героїні роману – актриси та куртизанки Нана з'являється вперше на сторінках роману «Пастка», де описується її дитинство серед бідноти, п'яних бійок, її вихід на роботу у квіткову майстерню, моральне падіння і втеча з дому. Роман «Нана» пов'язаний із «Пасткою» та деякими перехідними персонажами, як тітка Нана, мадам Лера – сестра її батька дахівника Купо.

Вірний принципу документальності, Золя кропітливо збирав матеріали для «Нана». Він мало знав паризький напівсвіт і намагався отримати необхідні дані через друзів. Один із знайомих Флобера подав автору «Нана» багато подробиць про побут та мораль цього кола паризького суспільства. Бажання писати з натури наштовхнуло Золя під виглядом простого робітника ввійти у дім молодой куртизанки на бульварі Мальзер; невдовзі він був запрошений на вечерю, яка дала матеріал для вечере у Нана. З'являються записи про натовп гуляк, що незвано ввалюються під ранок на вечерю з дівчатами, про шампанське, що вилили у піаніно, про шпильки, які із дзвоном падають у срібну тацю з розпущеного волосся Нана. Деякі персонажі роману мали прямих прототипів у

житті. Такими є покоївка Зоя, журналіст Фошрі (модний світський хронікер, відомий під ім'ям «Миранда»), актор Фонтан, подружжя Мін'йон (подружжя Жюдик), Люсі Стюарт (Кора Перл).

Золя не входив у великосвітські салони і при написанні роману звернувся за деталями до Флобера, що час від часу бував у Тюльєрі. Проте театральні куліси були добре знайомими письменнику, який на той час вже поставив 3 п'єси. Він зазделегідь став збирати документи про артистів, фігурантів, машиністів, про устрій сцени і театру. Разом із своїм приятелем Золя уважно дослідив театр Вар'єте і відвідав спектакль «Ниниш», що послугував джерелом для сцени прем'єри вистави за участю Нана у романі. Письменник був присутній на кінних перегонах, що описані в «Нана»; використав особисті спогади про страшну епідемію віспи, що з явилася у Франції у 1870 р. Нарешті, він збирав і записував оповідання, що ходили по суспільству, про пригоди відомих і коронованих осіб в останні роки Другої імперії – про принца Уельського, принца Оранського і принца Наполеона. Однак до безпосереднього написання роману Золя приступив лише через 10 років після його задуму. Робота йшла швидко – новий розділ кожного місяця. Не дочекавшись закінчення написання роману редактор газети «Вольтер» почав друкувати перші глави. Перед тим як видати «Нана» окремою книгою, Золя допрацював текст роману, він дещо спростив фабулу, відмовився від деяких мелодраматичних епізодів, поглибив характери «Все повинно бути так, як у житті», – писав Золя з приводу «Нана» [9, с. 243].

Роман «Нана» творився у період гострої боротьби навколо «натуралістичної школи» у літературі. У тому ж році, коли роман вийшов з друку, Золя опублікував у петербурзькому «Віснику Європи» (1879 р., кн. 9) полемічну статтю «Експериментальний роман», у якій проголошувалися основні принципи натуралізму. Роман «Нана» був ніби відтворенням теорій письменника на практиці, що в певній мірі пояснює деяку тенденційність твору, дуже велика увага в якому приділялась фізіологічним аспектам людини. У робочих записах Золя зберігався нотатки тем роману повністю у дусі натуралізму: «Ціле суспільство, що ринулося на самицю», «Книга повинна бути поемою статі, а мораль її все та же статі, що перевертає світ» [9, с. 244].

Однак зміст роману не зводився до того. Відповідно до загального задуму серії «Ругон-Маккари» автор вже в першому плані «Нана» намітив дві сторони твору: «результат спадковості» та

«фатальний вплив сучасного оточення». Не дивлячись на крайності натуралізму, які створили роману скандальну популярність, соціальні мотиви виявилися сильнішими. Золя далекий від смакування еротики, неминучої у романі через його тему; всі елементи твору підпорядковані викривальній меті. Проводячи паралель між проституцією і більш небезпечними, узаконеними вадами, Золя пише: «Суспільство руйнується коли заміжня жінка конкурує із продажною дівкою і коли якої-небудь Мюффа дозволяє своїй дружині безчестити себе, поки сам він плямує свою честь з якою-небудь Нана» [9, с. 253].

На перший погляд, сюжет «Нана» і образ головної героїні традиційні для французької літератури, яка, починаючи з «Манон Леско» аббата Прево до творів Бальзака і Гюго, дала цілу серію образів жертви класового суспільства – жінки, що продає себе за гроші. Однак роман Золя не тільки ще одна варіація вже відомої теми; в образі Нана письменнику вдалося, знаходячись на інших літературних позиціях, створити новий тип роману, який з більшою художньою силою відтворює типові риси його часу.

З одного боку, Нана – це реальний і притому самотній характер, без зайвої поетичної сентиментальності, «Який характер: славна дівчина, це головне. Підкоряється своїй натурі, але ніколи не робить зла заради зла і легко піддається жалошам. Пташиний розум, голова завжди забита безглуздими забаганками. Завтрашнього дня не існує. Дуже смішна, весела, забобонна, богобоязна. Любить тварин і своїх рідних. Не треба робити її дотепною, це було б помилкою» [9, с. 85]. З іншого боку, «Нана» – фігура майже алегорична. Вона уособлює гниття, яке все більше охоплювало суспільство буржуазної Франції у другій половині XIX ст. Це узагальнююче значення образу відзначив ще Флобер, що написав автору роману: «Нана піднімається до міфу при всій своїй реальності». На тому ж наголошував і сам Золя: «Вона стає силою природи, зброєю руйнування... Нана – це розтління, що йде знизу... яке потім піднімається з низів і розкладає, ламає самі ж керуючі класи. Нана – золота муха, яка зародилася на падалі і уражує потім всіх, кого вона вкусить. Закопайте падаль! Це повинно повторюватися ясно і не одноразово у розповіді, в дії, самою Нана і іншими. В цьому вища мораль книги» (Робочі нотатки до роману) [9, с. 86].

Навкруги образу Нана розгортається панорама суспільства, яке розкладається живо: повна відсутність ідеалів і принципів, погоня за низькими насолодами, безглузда жадоба, душевна пустота. Короновані

особи, державні чиновники, схилені молоді чоловіки опиняються біля ніг вульгарної публічної жінки, а вона, зі своїм «пташиним розумом», царює над всією безглуздістю. Історія Нана зростає до масштабів сатиричного памфлету на весь соціальний і політичний режим Другої імперії з його глибоким моральним падінням. Таке значення має символічний епізод кінних перегонів на Лоншанському іподромі, який перетворили на тріумф Нана: і їй, і кобилі, яка перемогла і носить її ім'я, аплодує весь Париж і сама імператриця.

Образ Нана дуже багатогранний, вона одночасно є і уособленням моральної деградації суспільства Другої імперії, і запереченням цього суспільства, – піднявшись із соціального дна, з глибин бідності та приниження, куди вищі класи штовхнули покоління її предків, Нана свідомо мстить цим вищим класам. Кульмінаційним пунктом роману є сцена, в якій Нана «упиваючись своєю неповагою до сильних світу цього», штовхає ногами графа Мюффа, що був вдягнений у придворний камергерський костюм, ці стусани вона від щирого серця адресувала всьому Тюільрі, величі імператорського двору. У кінці роману образ Нани стає символом історичної приреченості Другої імперії: життя героїні, яка вкрита гнійниками віспи, обривається напередодні краху прогнилого політичного режиму, у момент, коли Франція готова йти назустріч війні 1870–1871 років і національній катастрофі.

Таким чином, всупереч своїм деклараціям, всупереч теорії «експериментального роману», Золя не залишається байдужим дослідником суспільних каліцтв; навпроти, він сповнений пристрасі і обурення, він намагається донести до читача правду. В цьому значна перемога Золя – художника.

Схожі проблеми, зокрема, проблеми буржуазної моралі та становища жінки у суспільстві І. Франко розглядає у своїй повісті «Для домашнього огнища». Відповідаючи на питання, чи можливе «домашнє огнище» як форпост моралі й родинного щастя, як заорука майбутнього людей в умовах буржуазного суспільства, Франко іде новим шляхами і в постановці проблеми, і в її трактуванні.

Падіння жінки – тема дуже поширена в українській літературі, згадаємо хоча б відомі поеми Т. Г. Шевченка «Катерина», «Наймичка», роман П. Мирного «Повія». В цих та подібних творах основою сюжету є історія жінки, яка найчастіше на ґрунті матеріальної скрути чи злиднів, ставала жертвою чи то молодого спокусника, чи то старого багатія, поповнюючи собою число покриток, утриманок, повій. Але в

повісті Франка «падіння жінки» немає. Анеля не зраджує свого чоловіка, не продає себе за гроші; вона по-своєму любляча мати і дружина, зразкова господиня у своєму родинному гнізді, берегиня «домашнього вогнища». Усьому вміє вона надати виразу чарівності, теплоти, принадності, оточити чоловіка й дітей винятковою турботою, створити в домі атмосферу лагідності та взаємоповаги.

На перший погляд, Анеля нічим не заплямовувала «домашнього вогнища». Так само, як героїня роману Е. Золя «Пастка», вона прагне дбати про свою родину, її добробут, виховання дітей. Так само як і Жирвеза, вона вважає, що її основне покликання у житті – зробити все для того, щоб її чоловік та діти були щасливими. Однак, на відміну від пралі, Анеля виросла у достатку буржуазної родини і вона не збирається задовольнятися найнеобхіднішим. Вона жадає гарних меблів, дорогого посуду, вишуканого вбрання, – тобто всіх атрибутів міщанського щастя. Щодо засобів, за допомогою яких вона досягає матеріального достатку, то їм вона також не надає великого значення, адже, середовище серед якої вона виросла, має свою мораль. Цей своєрідний макіавелізм, прагнення досягти своєї мети будь якою ціною, нехай навіть ламаючи долі інших людей, типова ознака світу, змальованого в творах Золя та Франка

Анеля виховувалася в атмосфері стереотипних буржуазних уявлень про роль жінки у родині. Вона не була підготовлена до корисної праці. За характеристикою її чоловіка, Анеля «не привикла до ніякої праці, ...на те тільки була підготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчин, але не людиною, ...цілим життям, укладом, домашньою і шкільною традицією назавжди попсованої етичної основи» [14, с. 57]. Відразу до всього бідного та нужденного, до трудової людини і водночас прагнення до розкошів – ось що підготовляло її до злочину. Одним із перших її вчителів був Гуртер, її дядько, який прищепив їй «пиху і погорду супроти нижчих, нужденних... страх перед недостатком і вбожеством» [14, с. 162]. Таке ставлення до життя характеризує і героїню роману Золя «Нана». Вона хоч і не зростала у багатій родині, проте з юних літ вирішила уникнути злиднів за будь-яку ціну, навіть шляхом проституції. Вона цілком свідомо стала теж стала лялькою, забавкою для чоловіків. Різниця між ними лише у тому, що Нана продає себе, а Анеля інших дівчат.

Торгівля «живим товаром» є ганебним промислом, але на цю торгівлю Анелю штовхали не злодії, а «сильні світу сього» – офіцери,

аристократи, багаті буржуа. Для цього натовпу фарисеїв, брехунів і лицемірів найогидніша підлість, якщо вона добре прихована, не має значення, прихований злочин – не є злочином. «Раз утративши пошану для людей, – каже далі Анеля, – навчившись ...вважати їх тільки матеріалом для визискання, я пішла далі тою дорогою» [14, с. 244]. Франко показує, що в умовах Австро-Угорської імперії «бізнес» Анелі та її подруги Юлії не те що можливий, а закономірний: адже в тому, щоб їх купили для будинку розпусти не тільки на батьківщині, а й в Єгипет, Бразилію чи Туреччину, нещасні сільські дівчата можливо бачили єдиний порятунок від голоду та злиднів.

Автор досліджує морально-психологічні аспекти життя і вчинків своїх героїв. Він хотів показати, як у сучасному йому реальному світі, де панує жорстокість, несправедливість, суспільна мораль, чи швидше аморальність руйнує паростки позитивного, прекрасного. Образ Анелі, «благопристойної» дами із вищої верстви суспільства, набуває глибокого етичного сенсу. Сама героїня вважає себе морально чистою, невинною, адже ж її оточує світ зла і розпусти, фарисеїв, користолюбців, і, якщо вона діє відповідно до законів цього світу, то це не її провина. В Анелі проявляється той моральний нігілізм, що й у інших представників вищого світу, який дозволив героїні лицемірити, переступити загальнолюдські моральні цінності, ігнорувати свою моральну відповідальність навіть перед тим самим «домашнім огнищем». Щоправда, у передсмертному зізнанні вона запевняла, що, хоч і «задавлювала своє сумління, та не позбулася його» [14, с. 245].

В цьому аспекті М. Ткачук бачить спорідненість Анелі з Раскольниковим, героєм Ф. Достоєвського («Злочин і кара»). Обоє вони на гіркому досвіді переконуються, що йдучи шляхом злочинів, неможливо здійснити добрі наміри. Обоє вони врешті-решт розкаюються у скоєному. Однак, Раскольнікова рятує від самогубства кохання Соні Мармеладової. Прагнення зберегти своє кохання, створити матеріальний добробут для коханого чоловіка скерувало Анелю на ганебні вчинки, проте щира взаємна любов не врятувала її і не піднесла. Сон капітана у перший день по приїзді був пророчим – він загубив свій алмаз. В очах Антося вона порушила етичні постулати, осквернила дім і власну мораль [12, с. 53].

Н. Жук зазначає, що у творі «психологічно глибоко розкрито трагедію капітана Ангаровича – людини суб'єктивно чесною, справедливою, щирою, але наївною» [6, с. 137]. Але, як зауважує М. Ткачук, «чи не є Антось дзеркальним відображенням «зверненого»

відображення Анелі, а ширше – того ж суспільства, яке сформувало, виплекало таких, як Анеля, Юля, барон Рейхлінген, шляхетні офіцери? Свій злочин Анеля скоїла задля «домашнього огнища» і хотіла побудувати своє щастя на хибних засадах. Це ж «домашнє огнище» захищає Антось, коли викликає найближчого друга Редліха на дуель і коли збирається «задавити, розшарпати, погризти зубами на місці» дружину і матір його дітей. Так співіснують два несумісні начала, що вийшли із єдиного поняття – «дому». Антось і Анеля не витримують святощів «дому», порушують їх і терплять фіаско» [12, с. 55].

Таким чином, повість «Для домашнього огнища» – художня засторога письменника. Через насильство, кривду, аморальність, на горі інших не можна побудувати власного щастя. Франка, так само, як і Золя хвилювала проблема аморальності суспільства, у якому і «верхи» і «низи» просякнуті лицемірством, обманом та розпустою.

3. Особливості поетики романів Е. Золя «Пастка», «Нана» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища»: компаративний дискурс

Характерною ознакою української літератури кінця XIX століття був перехід від побутового роману, характерного для попереднього періоду, до роману психологічного та соціально-психологічного. Про це засвідчують романи та повісті І. Франка «Не спитавши броду», «Перехресні стежки», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності». Як відомо, Франко, за прикладом О. де Бальзака та Е. Золя, планував створити цілий цикл романів про життя галицької інтелігенції.

Зазначені твори становлять собою надзвичайно цікаву жанрово-композиційну структуру, засвідчують розширення Франком жанрового діапазону української прози його часу. Ці твори письменник замислював як романні форми, а виходили вони, і в читацькій свідомості закріплювалися, як повісті. М. Ткачук вважає ці твори романами і висловлює думку І. Денисюка про те, що тут «діяла інерція польської генологічної свідомості, яка наш східнослов'янський роман мислить як повість. Зі скромності і туги за великою всеосяжною романною структурою Франко називав себе новелістом – мікроскопістом, але на справді він створив оригінальний жанрово-структурний тип роману з новелістичною концентрацією часу і простору. Сучасники недооцінювали, чи не розуміли Франка у великій прозовій формі, пальму першості в

художній досконалості віддаючи його новелам, оповіданням, образкам» [12, с. 8]. Але багато хто з дослідників: Н. Жук, І. Басс, М. Рудницький, А. Швець, визначають твір «Для домашнього огнища» як повість. Ми дотримуємося цієї ж точки зору і приєднуємося до думки тих дослідників, які визначали твір Франка як повість.

Звернемося до роману Золя «Нана» і спробуємо з'ясувати його жанрову природу. Для Золя пізнання людини означало перш за все дослідження зовнішнього, матеріального світу, який його формує. Саме тому Золя так детально відтворює конкретну матеріальну стихію, в якій людина діє в своєму повсякденному житті. При цьому психологія і самі долі його персонажів цілком визначалися осередком, спадковістю та обставинами, в яких вони знаходились. Але справа у тому, що людські драми, які розкриває Золя, майже ніколи не виходять за межі окремих чи професійних сфер життя, за межі класу.

Безумовним завоюванням творчого методу Золя треба визнати увагу до фактів та документальних свідчень епохи, увагу до фізичної природи людини, широке змалювання народного життя, виведення на сцену різноманітних суспільних прошарків. Однак слабкість натуралізму була у тому, що при найяскравішому відтворенні обставин, що формують людину, сама людина виявляється у Золя маленьким хробаком, від якого нічого не залежить навіть при устрої свого особистого життя. За логікою натуралістичного роману обставини та події подавляють людину і ведуть її за собою. В цьому і є відома духовна бідність Нана, що сіє кругом себе розорення та загибель, будучи просто, красивую твариную, котра не замислюється над наслідками своїх вчинків.

«Мій твір, – зазначає Золя, – буде не стільки соціальним, скільки науковим. Картина, яку я намалюю – простий аналіз шматку дійсності, такою, яка вона є. Я вивчаю людину, людину, яка стоїть у певних обставинах (середовищі) і ніяких повчань. Смысл і користь мого твору в тому, що він скаже правду про людину... розкриє діючі в ній сховані пружини спадковості і покаже шлях впливу на людину оточуючого середовища» [9, с. 17].

Як відомо роман «Нана» він назвав романом про напівсвіт. Але досліджуючи романи серії «Ругон-Маккари» вчені прийшли до висновку, що при усіх розбіжностях між ними, в принципі вони однотипні. Романи Золя мають струнку композицію, вони створені за принципом строгого відбору та цілеспрямованої деформації життєвого матеріалу, часом навіть його шаржування – з метою

більш чіткого, зримого виявлення авторської концепції певного явища. Всі романи серії створюються у відповідності з основними ознаками «roman a these» (роман з тезою), як би щільно не зрослися з ними інші, більш звичні визначення. Сама жанрова природа «роману з тезою» зумовлює відсічення від «шматка реальності» всього того, що відволікало б від головної теми чи було б протиріччям авторської концепції цієї сфери життя. Жанрова єдність роману «Нана» також реалізована в формі «роману з тезою», всі компоненти якого підкорені авторському прагненню до систематичного і всебічного осмислення проблеми.

Таким чином, робить висновок І. Нікітіна, «локальність романного хронотопу, послідовність в часі розвитку сюжету, композиційна монолітність оперування «масами», увага до деталей, безліч лейтмотивних тем і образів, символічних узагальнень і т.д. – всі ці особливості роману Золя продиктовані завданнями всебічного, тобто «наукового» осмислення важливіших сторін і явищ дійсності через художнє зображення» [11, с. 65]. Щодо спорідненості творів Золя та Франка, то, насамперед, вона визначається у спільній тематиці їх творів. Тема місця, становища та значення жінки в суспільному та родинному житті розкривається письменниками з різних сторін та через своєрідність поетики їх творів.

Нашу увагу привернули особливості сюжету роману Золя «Нана» та повісті Франка «Для домашнього вогнища», які були зумовлені не лише жанровою своєрідністю, але й особистими художніми стилями митців. Улюбленим засобом сюжетобудування роману Золя було групування подій навколо якогось певного епізоду, де схрещуються долі якщо не всіх, то принаймні більшості героїв. Герої Золя найчастіше розкриваються у зіткненнях, у ставленні до тих чи інших подій. Так у «Нана» можна визначити кілька таких «вузлових» подій: виступ Нана в театрі «Вар'єте», прийом у графині Сабіни Мюффа де Бевіль, вечірка у Нана, перебування вибраного товариства в маєтку мадам Ругон і т. д.

Уже перед виступом Нана в ролі Венери тільки й мови було про «відкриття Берднава». Журналіст Фошрі заявляє Фалуазу: «Я зустрів сьогодні чоловік двадцять і від усіх тільки й чую: «Нана! Нана!»» [8, с. 256]. Далі, під час самого спектаклю в дію включаються «зірки» театального бомонду – старий розпусник граф Шуар, банкір Шнайдер, дивак Вендевр, стриманий, але пристрасний граф Мюффа, а крім них, уся театральна мізерія від Люсі до Фонтеня, увесь темний

світ торговців «живим товаром», аж до альфонса Міньона, який пропонує свою дружину то одному, то другому. Починаючи із спектаклю, увесь цей маскарад, увесь цей різноманітний натовп невідступно супроводжує читача аж до трагічного фіналу роману. Г. Вервес, розглядаючи сюжетні вузли у романі, звернув увагу, на те, що в них «на першому місці виступає роль діалогу, який допомагає авторові створити напружену дію, мов у калейдоскопі, змінювати ситуації, вільно висувати на авансцену ті чи інші постаті» [3, с. 61].

Сюжет повісті І. Франка побудовано на матеріалі життя сім'ї капітана Ангаровича, дія стиснута до трьох діб. Усі події в ньому суворо детерміновані, впливають одна з одної. Автор розробляє одну сюжетну лінію, послідовно викладає взаємини між Антосем і Анелією, проте використовує кілька часових пластів: три доби у житті подружжя, час оповідача, час героїв. Оцінка подій минулого з позиції теперішнього зумовлена, з одного боку, логікою, з другого – психологізмом.

Сюжетний рух у повісті проявляється в двох вимірах. Перший – зовнішній – це історія родини Ангаровичів, зустрічі Антося з іншими офіцерами, викриття злочину Анелі; другий – внутрішній, пов'язаний із переживаннями та почуттями головних героїв. Між ними відбувається постійна взаємодія – розкриваються суспільні, соціальні й моральні умови життя певної верстви людей. Цікаве спостереження провів М. Ткачук, який зазначав, що Франко при написанні твору опирався на деякі жанрові традиції європейської художньої прози, зокрема на традиції авантюрного роману. Він писав: «Сюжет повісті схожий на авантюрний сюжет тим, що становить собою ланцюг подій, які послідовно розгортаються, об'єднуються мотивом пошуку, випробування, навіть дороги, бо з дому постійно виходить Антось і дошукується нових доказів злочину Анелі. Як і в авантюрному сюжеті, тут використано таємничість злочину, неочікувані стани героїв, перипетії, діє слідчий Гірш» [12, с. 45]. На нашу ж думку, за вищезгаданими сюжетними рисами (стислість та сконцентрованість подій, наявність зовнішнього та внутрішнього конфліктів, драматизм) повість більше нагадує драматургічний твір, чого звичайно не скажеш про розлогі романи Е. Золя.

Потрібно зазначити, що і Золя, і Франко засвідчують себе у своїх прозових творах тонкими психологами, знавцями людської душі. При цьому вони використовують різноманітні засоби поетики

характеротворення: портрет, пейзаж, мовленнєву характеристику, тощо. Досить цікаво провести порівняльний аналіз використання письменниками художнього портрету як засобу характеротворення. Золя уникає розгорнутого, деталізованого портрету, типового для європейського роману першої половини XIX ст. Зовнішність своїх героїв він подає окремими рисами, створюючи портрет з лейтмотивом. Наприклад, говорячи про вроду Жирвези та її доньки Нани, він не описує їх зовнішність, а лише постійно підкреслює такі спадкові риси, як чудове золотаве волосся, тонка біла шкіра, великі блакитні очі. Ми дізнаємось про їх красу, дивлячись на них очима закоханих чоловіків. Такий підхід нагадує творчу манеру художників-імпресіоністів, головним для яких було створити певне враження. Не дарма відомий імпресіоніст Е. Мане створив свою картину «Нана».

Крім того, портрети у романах Золя багаті натуралістичними елементами: «Нана, висока і дуже повна для своїх 18 років, вдягнена у білу туніку богині, з розпущеним по плечах довгим золотавим волоссям, спокійно і самовпевнено підійшла до рампі і посміхаючись публіці, заспівала свою арію» [8, с. 14]. На наступній сторінці ми бачимо інші риси портрету героїні: «Нана співала все тим же скрипучим голосом. Посмішка не сходила з обличчя Нани, показуючи її маленький червоний рот, сяjala у величезних світло – голубих очах. Коли вона співала особливо двозначні куплети, її рожеві ніздрі роздувалися, ніби вона відчувала щось смачне, і щокі багровіли» [8, с. 15]. Зображуючи такі деталі зовнішності своєї героїні, автор прагнув підкреслити не лише її природну привабливість, а, насамперед, хтивість і бездуховність Нани. Вона прекрасно усвідомлювала свою фізичну принадність і сміливо нею користувалася. Відсутність акторської майстерності та таланту дівчина компенсувала вродою та захопленням глядачів-чоловіків. Золя, із притаманним йому сарказмом, розповідає, що сам директор театру Борднав називає свій заклад «борделем». Адаже йому байдужа репутація своїх акторів, головне їх скандальна слава, ажіотаж, який дозволяє йому продати всі квитки і заробити багато грошей.

Натомість І. Франко створює деталізований психологічний портрет Анелі Ангарович. Перед нами «...розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викроєних малинових устах, з маленькою ямочкою на підборідді, що надавала їй вираз жартівливої молодості і невинності, – се, очевидно, пані дому. Ніхто би по ній не пізнав, що їй

28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, – так молодим, свіжим і непочатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать» [14, с. 7]. Як ми бачимо, український письменник поєднує ознаки живописного та психологічного портрету своєї героїні. На перший погляд, його завдання так само, як і у Золя, викликати певне враження про Анелю, як про гарненьку молоду жіночку, веселу та щасливу. Вона сміється, жартуючи з подругою, розмовляє дзвінким чуттєвим голосом. Однак це враження оманливе. Коли мова заходить про справи, Анеля починає говорити «якимось зміненим твердим голосом купця, що певен своєї добре обдуманій купецькій комбінації» [14, с. 10]. У такий спосіб Франко підкреслює подвійну натуру пані Ангарович, яка, немов хамелеон, могла враз змінюватися відповідно до обставин. З одного боку, вона – любляча, турботлива мати і дружина, з іншого – цинічна та бездушна комерсантка, яка торгує «живим товаром». Таким чином і Золя, і Франко показують всю суперечливість та подвійність натури своїх героїнь, фізична врода яких лише гарна оболонка, яка маскує їх справжню сутність.

Тема подвійності буржуазної моралі, фальші та лицемірства так званого вищого класу була однією із провідних тем як українського, так і французького письменників. У романі Е. Золя «Нана» ми бачимо, як представники верхівки паризького вищого світу захоплюються красунею куртизанкою, мріючи про зустріч із нею бодай на хвилину, і, водночас, з напускною брутальністю висміюють її поза очі, роблячи вигляд, що для них вона всього лише повія. Це стосується і героїв повісті Франка: шляхетні офіцери користуються послугами «дівчат» пані Ангарович, проте з презирством і відразою обговорюють її у офіцерському клубі, боячись навіть натяком про знайомство із нею заплямувати свою гідність.

Важливу роль у романі Е. Золя «Пастка» та повісті І. Франка «Для домашнього огнища» відіграє пейзаж, який є одним із провідних засобів відображення внутрішнього стану героїв. При цьому обидва автори використовують міський, урбаністичний пейзаж. Автор роману «Пастка» показує, як на його героїню Жирвезу, яка народилась і зростала на селі, психологічно тисне похмура забудова робітничого передмістя. Тут дуже мало сонячного світла, дерев, зеленої трави, натомість на кожному кроці розташовані шинки, пивниці, винні погрібці, тощо. Особливе місце у романі займає семиповерховий будинок на вулиці Гот-д' Ор, де Жирвезі

доведеться прожити більшу частину свого подружнього життя і померти: «Жирвеза ввійшла у високі ворота, в неї тривожно замерло серце. Отже вона буде жити в цьому величезному, як місто, будинку з довгими сходами і нескінченими лабіринтами коридорів. Сірі фасади, розвішане у вікнах лахміття, темний брукований двір, весь у вибоїнах, схожий на майдан, глухий шум, що долинав із майстерень, – від всього цього вона відчувала себе розгубленою» [7, с. 95]. Цей будинок у романі має велике символічне значення. Цей будинок, де живуть лише бідняки, змушені економити на всьому, водночас із шинком дядька Коломба, також є своєрідною пасткою, монстром, який уже не випустить Жирвезу із своїх цупких пазурів.

Звернемо увагу на функції пейзажу в повісті «Для домашнього огнища». Пейзажі у цій повісті, як і у романі Золя «Пастка», стримані та лаконічні. Цікаво, що обидва письменники використовують їх лише для відтворення душевного стану героїв, які викликають співчуття, – Жирвези та Антона Ангаровича. Вони використовуються у найбільш значущих, важливих для розвитку сюжету моментах, і завжди мають символічний характер. Наприклад, у переломному для життя Антона Ангаровича моменті, коли його заповнили важкі роздуми, про те, що сталося у його подружньому житті, І. Франко використовує пейзаж, який відтворює душевний стан героя: «Капітан йшов і йшов, не зупиняючись, зайнятий своїми думками. Може те понуре небо, покрите олов'яними хмарами,... може холодне повітря, може неприродна перспектива довгої, майже пустої вулиці, що кінчалася кладовищем, ... а може, все оте сумне, понуре і темнувате оточення пригноблювало капітанові думки і замість успокоєння втопувало його чимраз в чорнішу меланхолію» [14, с. 64]. Як ми уже зазначали у одній з своїх попередніх розвідок, «все у приведеному уривку свідчить про глибокий розпач, депресію, які панують у душі героя. Оточуюча дійсність зображується в похмурих фарбах, у кольоровій гамі переважають темні тони (від олов'яного до чорного). Похмура холодна погода теж відповідає душевному стану Ангаровича. Глибоко символічним є екзистенційний мотив дороги, що закінчується кладовищем. Ця картина є ніби передбаченням трагічного фіналу повісті» [5, с. 56].

Одним із яскравих елементів пейзажу у аналізованій нами повісті, а також у романі Е. Золя «Пастка», є сніг, який слугує певним лейтмотивом, визначальним для зображення трагізму життєвої ситуації, у якій опинились головні герої. Наприклад, у Франка

читаємо: «Була холодна, тиха й темна ніч. Йшов сніг, і його студени клаптики густо сідали капітанові на лице, на очі й на уста. Він чув їх дотик, ніби уколи шпильок, та рівночасно почував якусь розкіш в тих уколах. Туркіт фіакрів, був йому також приємний, бо заглушав ту бурю, що лютувала в його нутрі» [14, с. 78]. Сніг супроводжує капітана Ангаровича скрізь, куди б він не пішов і слугує сумним супроводом його похмурих думок. У відомій праці О. Білецького «У майстерні художника слова» зазначається ще одна функція пейзажу у літературному творі: «служити прелюдією до розповіді, з перших рядків налаштовуючи читача на певний лад необхідний автору» [2, с. 486]. Ця думка характеризує пейзаж, змальований Франком на початку розділу, в якому описується дуель Ангаровича з його другом Редліхом: «Було три четверті на восьму. Сніг усе порошив. Надворі стояла сіра сутінь. Небозвід видався тісним і, немов величезний капелюх, насунений на чоло, змінював, маскував фізіономію міста» [14, с. 94]. Цей епізод покликаний налатувати читача на драматизм ситуації. Адже дуель не вирішує проблему, а ще більше загострює її. Наступна пейзажна замальовка ще більш підсилює настрій трагічної безвиході ситуації. «Сад перед стрільницею був пустий і мертвий. Оголені з листя каштани і ясені підносили свої сірі гілляки до сірого неба. На грубих конарах і пнях лежали смуги і шапки свіжого вогкого снігу. Вся земля була покрита снігом» [14, с. 97]. Картина мертвого зимового саду є психологічною паралеллю, до того смертвіння, яке панує в душі головного героя.

Ці пейзажні замальовки у повісті Франка перегукуються з романом Золя «Пастка». У найбільш драматичному епізоді твору, коли у стані цілковитої безнадії та відчаю, Жирвеза вирішує піти на панель, письменник змальовує картину зимового, засніженого міста, байдужого до страждань героїні: «Завірюха не на жарт посилилась. Дрібний сніг так і кружляв, а на цих пагорбах, серед незабудованих пустирів, вітер, здавалося, дув одразу з усіх боків. За десять кроків нічого не було видно, скрізь клубився лише білий пил. Будинки зникли, бульвар вимер, наче порив вітру накинув на нього білосніжну пелену, під якою затихли крики та п'яна гикавка. Жервеза ледве рухалася вперед, засліплена, раз у раз збиваючись зі шляху. Вона хапалася за дерева, щоб остаточно не заблукати. Перед нею часом з'являлися газові ріжки, схожі на затухаючі смолоскипи, що ледь мерехтіли в густій імлі. Але на перехрестях зникало навіть це тьмяне світло; крижаний вихор обрушувався на неї, і вона кружляла на місці, нічого не

бачила, не знала, як знайти дорогу. Неясна, біла земля йшла з-під ніг. Сірі стіни наступали на неї. І коли, зупинившись у нерішучості, Жервеза оберталася, то вгадувала за цією сніговою завісою бульвари і вулиці, що йшли вдаль, з нескінченними рядами газових ліхтарів – усю чорну і пустельну громаду заснулого Парижа [7, с. 311]. У цьому епізоді Золя також змальовує екзистенційну ситуацію, демонструючи повну самотність людини у великому місті, яке залишається повністю байдужим до її страждань. І картина мертвого зимового саду у Франка, і нічного, заметеного снігом Парижу викликають у читача однакові асоціації з кладовищем, яке скоро чекає на головних героїв цих творів.

Отже, кожен з митців яскраво передає у своїх творах внутрішній стан персонажів, їхні психологічні особливості, думки, почуття та переживання. Наведені спостереження над творами Франка та Золя дають нам змогу зробити висновок: у їх поетиці багато спільних рис, спільне спостерігається також і у проблематиці цих творів. Але кожен із цих великих художників слова йшов у літературі своїм власним шляхом, створивши неповторні літературні шедеври. Як зауважив сам Франко: «Зрештою, я шукав собі сам дороги, пробував різних тонів і різних манер, дивлячись на одно, щоб зміст був свій, щоб душа твору була частиною моєї душі» [15, с. 7].

Висновки

Підсумувавши зазначене вище, можемо зробити наступні висновки.

Е. Золя і І. Франко – видатні письменники світового масштабу, рівнозначні з точки зору того впливу, який спричинила їх творчість на розвиток літератури, відповідно: Золя у Франції, а Франко в Україні. Оскільки французький письменник звернувся до написання великих прозових творів на два десятиріччя раніше ніж Франко, останній мав нагоду скористатись його художніми здобутками і творчо переосмислити його досвід. Поряд з цим саме Франко здійснив великий вклад у популяризацію творчості Е. Золя в Україні. Творчість Золя була дуже близькою українському письменнику, його приваблювала, насамперед, проблематика його романів, близьких йому по духу. Суспільні погляди Е. Золя, його бачення того негативного впливу, який буржуазне середовище спричиняло на людей, цілі родини, та відображення цих поглядів у його творах, цілком відповідало поглядам Франка. Обоє письменників об'єднує висвітлення у своїх прозових творах таких проблем, як тотальна

бідність, пияцтво, розпушта. Не оминули вони своєю увагою також такі традиційні питання, як становище жінки у суспільстві, її роль у родинних стосунках, причини моральної деградації.

Романи Е. Золя «Пастка», «Нана» та повість І. Франка «Для домашнього огнища» близькі не лише проблематикою, а і поетикою, хоча вони і належать до різних прозових жанрів. Обидва письменники використовують такі засоби поетики характеротворення як портрет та пейзаж. Однак, портретні характеристики в романах Е. Золя більш стримані, лаконічні. Це портрети з лейтмотивом, у яких автор робить акцент на окремих рисах зовнішності, які підкреслюють спадкові риси головних героїнь романів, а також повинні викликати у читача певні враження, що нагадає стильову манеру імпресіонізму.

Портрети у повісті І. Франка більш розгорнуті, по-художньому яскраві. Це психологічні портрети, які не лише справляють певне враження, а й передають риси характеру героїв, їх сутність.

Особливий художній діалог І. Франка та Е. Золя відчувається під час дослідження функцій пейзажу у їх творах. Пейзажні замальовки письменників є глибоко психологічними, вони створюють певну атмосферу, служать для зображення внутрішнього стану персонажів, їх настрою. Крім того мають глибокий символічний зміст.

Звичайно романи Е. Золя «Пастка», «Нана» та повість І. Франка «Для домашнього огнища» мають і суттєві відмінності, зокрема на рівні сюжету. Сюжет романів Золя більш розгалужений, розгорнутий у часі, а сюжет повісті Франка більш сконцентрований, сфокусований навколо однієї події, переломної у житті головних героїв, що повністю відповідає жанровим формам цих творів.

Отже, І. Франко старанно вивчав, творчо переосмислював художній досвід визначних майстрів художнього слова, зокрема Е. Золя, і на цій основі виробляв свій власний оригінальний стиль, свою манеру письма. Він зробив сміливий і новий крок у розвитку української художньої прози, досліджуючи не так зовнішню біографію і суспільну кар'єру героїв, данину чому віддавали французькі реалісти, скільки їх психіку, внутрішнє життя, що приховане від зовнішніх очей. Творчість Е. Золя відкрила Франкові шлях до нових творчих пошуків у художньому відображенні природи людини та суспільства.

Список використаних джерел:

1. Басс І. І. Художня проза І. Франка. Київ : Наукова думка, 1965. 313 с.
2. Білецький О. Зібрання праць у п'яти томах. Київ : Наукова думка, 1966. Т. 3 : Українська радянська література. Теорія літератури. 608 с.
3. Вервес Г. Д. Проблематика польських повістей І. Франка. *Радянське літературознавство*. Київ, 1963. № 3. С. 54–63.
4. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века. Москва : Академия, 2008. 480 с.
5. Горанська Т. Функції художнього пейзажу в романах Івана Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності». *Актуальні проблеми мовознавства та літературознавства* : збірник наукових праць. Тирасполь, 2015. Вип. 1. С. 54–59.
6. Жук Н. Й. Проза І. Франка. Київ : Вища школа, 1977. 172 с.
7. Золя Э. Западня. Москва : Художественная литература, 1978. 334 с.
8. Золя Э. Нана. Киев : Феникс, 1991. 347 с.
9. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. / под общей редакцией И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. Москва : Художественная литература, 1963. Т. 24 : Из сборников «Что мне ненавистно», «Экспериментальный роман». 570 с.
10. Іван Франко про Е. Золя. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8001> (дата звернення: 4.11.2021).
11. Никитина И. М. Особенности реализма Золя и жанровая поэтика романов цикла «Ругон-Маккары». *Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX веков*. Пермь, 1985. С. 56–66.
12. Ткачук М. П. Жанрова структура романів І. Франка. Тернопіль : ТДПІ, 1996. 124 с.
13. Флобер Г. Собрание сочинений : в 5-ти т. Москва : Правда, 1956. Т. 5 : Письма. 475 с.
14. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-ти т. / редкол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 19. 558 с.
15. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-ти т. / редкол.: М. Д. Бернштейн та ін. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 34. 500 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-14>

Mizetska V. Ya.,

*Doctor of Philology, Professor
Head of the Department of Foreign Languages
of Professional Communication
International Humanitarian University,
Odesa*

Korkishko S. V.,

*Teacher of the Department of Foreign Languages
of Professional Communication
International Humanitarian University,
Odesa*

THE ENGLISH SONNET FORM IN THE XVIth – XVIIth CENTURIES (CANONS AND MODIFICATIONS)

Summary. *The first part of the work is devoted to the language peculiarities of the sonnets, in England of the XVI – XVII centuries. Vocabulary, orthography, pronunciation and grammar were analyzed in detail. Much attention is given to the comparison of the EME forms with the modern ones. The second part of the work is devoted to the architectonic models of English sonnets of the XVIth – XVIIth centuries, which were developed by Wyatt, Surrey and Spenser. The peculiarities of rhyming and the main metric – rhythmic configurations of lines are considered thoroughly. The ways of adapting the Petrarchist models of verse to the peculiarities of the English language were also singled out and described.*

The system of images of the English sonnets is in the focus of the third part of the chapter. The traditional images of Petrarch and his followers are compared to those modified by famous English sonneteers, including Shakespeare. The influence of Neoplatonism and Protestantism on the work of E. Spenser is analysed in detail.

Introduction

This work is devoted to the analysis of language peculiarities, architectonic models and imagery systems of sonnets in the love lyrics by English poets of the XVIth-XVIIth centuries.

The structure and content of sonnets of different English poets of the time under discussion was considered in various works of many scientists (Volodarskaya, Lukyanov, Lewis, Spiller, etc.), however, the traditions and innovation of English sonneteers were not described in them consistently and in detail.

The tasks set in this work are as follows:

- to describe the main language features of the sonnets of the XVI –XVII centuries;
- to determine the specifics of traditional and innovative approaches to the sonnet form and its architectonics in the English poetry of the XVI –XVII centuries;
- to identify the main ways of creating images in the poems of the leading English poets – lyricists of the XVI –XVII centuries.

In the course of the study, methods of direct observation, and the comparative method were used. There was also carried out a component analysis of the architectonic models of the English-language sonnet of the XVI –XVII centuries.

The texts of the leading English sonneteers of the XVI –XVII centuries were used as the material for the study (Thomas Wyatt, Philip Sidney, Howard Surrey, Edmund Spenser, William Shakespeare and John Donne).

1. The language peculiarities of the English sonnets in XVI – XVII centuries

Vocabulary

The sonneteers of the XVI – XVII c. created their lyrics in the Early Modern or Early New English period. It is the stage of the English language from the beginning of the Tudor period to the English Interregnum and Restoration, that is from the transition from Middle English in the late XVth century, to the transition to Modern English in the mid- to late XVII c.

The English Reformation brought about a secularization of teaching which removed it from the exclusive domain of a Latin – speaking clergy and put it into the hands of wider groups in the community.

The movement for secular instruction had already become strong in the XVth century. The secular teaching weakened the exclusive position of Latin as a medium of instruction.

Moreover, the movement for translation of the Bible into English brought a heightened prestige to the English language.

More commended Biblical translations into English provided only that they were made with careful accuracy. There was a great enthusiasm as to the dissemination of the Bible in English.

Tyndale declared that every boy should know the Scriptures. He noted that Greek and Hebrew are closer to English than to Latin in word order and sentence structure.

The writer of an anonymous tract (1539) claimed with satisfaction that the reading of the Bible in English had supplanted the earlier vogue for romances of chivalry.

Differences of opinion arose concerning the vocabulary and style to be employed.

Throughout the early Tudor period the primary purpose of language teaching was and remained the achievement of a good Latin or Greek style.

Though the English language was not taught as a separate subject in the grammar schools, it was cultivated in the sphere of translation.

Roger Ascham's system of 'double translation' suggested translation Latin texts into English and then back again into Latin. This system encouraged the students to achieve progress in their knowledge of English.

Some exercises in translation called attention to the phraseology of informal, colloquial English, for instance, in the rendering of Latin comedies into the English language.

The Tudor handbooks of rhetoric published in English were not used only in the schools. They reached wide circles of readers outside the institutions of education. Thus they provided a broad basis for the shaping of literary English and helped to establish its value and dignity as an artistic medium of expression.

There are appeared a number of books on English Rhetoric art: Thomas Wilson's "Arte of Rhetorique"(1560), Richard Sherry's two books on rhetoric - "A Treatise of Schemes and Tropes"(1550) and "A Treatise of the Figures of Grammar and Rhetorike"(1555). Richard Sherry stated that students should practice eloquence in English, that eloquence should be realized in the native language.

P. Rainolde wrote the book "Foundations of Rhetoric"(1563) and H. Peacham wrote his "Garden of Eloquence"(1577).

The achievements of creative writers in verse and prose indicated the dignity and value of the English language in the last decades of the XVIth century.

But the English language of this time was considered rude and even barbarous. Some scholars such as Richard Mulcaster, the teacher of

E. Spenser, wrote books to aid in the establishment of a standard orthography. He is known for his textbook “ The First Part of the Elementaric”(1582) which he wrote in defence of English.

There were many influences outside of rhetorical studies which affected the English language during the XVI century. They concerned vocabulary, grammar, pronunciation and usage in relation to the accepted standard.

The standard form of the English language was being definitely established. The atmosphere was favorable to extensive literary expression centred in the national capital with theatres, court shows and above all the printing presses stimulating the use of language arts for entertainment.

The noble and wealthy courtiers, the professional writers wished to improve their mastery of English as a tool of expression.

Edward Coote in his book “ The English Schoolmasters”(1596) appealed the different social groups with an exhortation to improve their mastery of the language for practical reasons.

It was necessary of the representatives of different circles of people for understanding, for example, the poems of the authors of the time.

Thomas Wilson in his “Art of Rhetorike”, tells about half-educated townsmen and majors who tried to imitate the artificially cultured style of certain courtiers and scholars with the result that they fell into comic distortions and malapropisms. Later Shakespeare used malapropisms in the speech of his characters – Bully Bottom, Launcelot Gobbo and Dogberry. Their mistakes being laughed at indicated the breadth of interest in matters of language.

The mobility of English workers in the XVIth century was the chief social factor, besides the expansion of education, which affected the language.

The discovery of the New World, the increased trade and cultural exchange with neighboring countries and with those of the Mediterranean area, enriched the language with new words and expressions.

The achievements of navigation, the enormous advances in geographical knowledge, brought about a lot of books and reports of discoveries composed for various types of readers. While the most technical works, designed for specialists, were still done in Latin, the popular demand led to more and more writing in English.

Interest in the English language was reinforced by cultivation of Old English studies. Old English texts were read by polemicists debating the issue of Protestantism versus Catholicism, and later by literary critics

debating the relative worth of ancient and modern languages. These issues were not primarily concerned with language for its own sake, but they enhanced interest in it and helped to deepen the current knowledge of English and to add to its prestige.

The English language received loan words from many sources. The newer elements were absorbed by direct contact with foreign countries, through trade, colonization and travel for pleasure, more often than through purely learned channels. Words adopted in the Tudor age usually underwent the subsequent sound changes of English.

Among typical classes of French words taken over in the 16th century were military terms such as **a trophy, pioneer** (originally meaning a foot soldier). The latter word is a lengthened form of **pawn**, first recorded in 1369, which comes from Latin *pedo*. Here also belong such words as **pilot, corsair, volley, colonel** and **rendez-vous** (recorded in the military sense in 1591).

The artistic and cultural ties with France brought such words as **scene** (1541), **rondeau** (*rondel*), **grotesque** (1575), **vase, vogue, esprit**.

Italian loans like the French ones represented several spheres of activity, but especially interesting are the ones connected with music and architecture. The cultural influence is reflected in some architectural terms, such as **cupola, cornice, fresco, frieze, pedestal, citadel, piazza, stucco, belvedere**; musical terms like **fugue, canto, canzone, madrigal, viol de gamba**, etc.

A miscellaneous group of words indicated contact with Italian social life. These include: **artisan, podesta, magnifico, signor, gondola, carnival, cavalcade, bandit**.

Spanish loans include a number of words which have to do with relations in polite society, such as **don, infant, senora, grandee, punctilio** and **hidalgo**.

War and trade brought words like **real** and **peso, sherry, renegade, galleon, armada, casque, sombrero, comrade** (1591).

Holland and Belgium supplied English with nautical and military terms. The word – stock was enriched by such words as **dock, rove (to be a pirate), yacht, smuggler, stoker, freebooter, filibuster, wagon, uproar**, etc.

The addition of so many loan words from various sources, ancient and modern, evoked sentiments of alarm among certain writers. The attitude towards neologisms was in fact connected with literary problems such as the choice of a proper vocabulary for Biblical translations and for the

composition of origin verse. The proponents of an elaborate, decorative style continued the tradition of aureate English from the XVth century and often combined Latin derivatives with archaic native words kept in limited circulation by the vogue for Chaucer's poetry.

A vigorous resistance developed in the XVI c. against aureate diction or ink-horn terms, as they were called. These were condemned by the purists, who believed that English should resist the intrusion of foreign expressions. In translating the Bible into English, Sir John Cheke (1550) went very far in order to avoid the Greek or Latin words which Wycliffe (1380) and Tyndale (1534) had carried over into English. For 'centurion' Cheke used 'hundreder'; for 'parables' he used 'biwords', for apostle the word 'frosent', and so on.

The main linguoconcept of the lyrical sonnets devoted to beloved women is the notion-word 'Love'. It is the nucleus of the lexico-semantic field of the same name.

The nouns **love, lust, desire, passion** are frequently used as well as the verb to love.

The beloved was often called **mistress, goddess, my love, my sweet**, etc. The secondary nominative units having a metaphoric ringing were also widely used. In his sonnet C XXXI Shakespeare wrote: Thou art the fairest and most precious jewel [Sh., p. 761].

Here the author likens the beloved to the precious stone. But this metaphor is not original, it goes back to Petrarchism.

There is also a frequent use of the words 'heart' and 'soul' which are metonymic denominations of the lyrical hero or his lover: <...> thy heart torments me with disdain [Sh., CXXXII, p.762].

As in most cases the lyrical hero is suffering from his love, the key words of the semantic group 'sorrow' are widely used in the sonnets. These are nouns: **disease, injury, madness, malady, pain, torment, wound**; verbs: **to torment, to groan, to torture**, etc.:

Beshrew that heart that makes my heart to groan

For that deep wound it gives my friend and me [Sh., CXXXIII, p.763].

Love is associated here with the deep wound.

The sustained metaphor of Love in which it is associated with the disease is given in Sonnet CXLVII by Shakespeare:

My love is as a fever, longing still

For that which longer nurseth the disease;

Feeding on that which doth preserve the ill,

Th' uncertain sickly appetite to please [Sh., CXLVII, p. 769].

Moreover, the lyrical hero looks like a madman:

And frantic-mad with evermore unrest;

My thoughts and my discourse as madmen's are [ibid].

These notions are often intensified by different attributes:

pity – wanting pain [Sh., CXXXI, p.763].

Sometimes love is associated with death. The poets in this case used hyperbole to heighten the expressive power of their emotions:

Desire is death

Past cure I am, now reason is past care [Sh., CXLVII, p. 769].

As we see, neither doctor is able to cure the loving person nor reason.

As the love of the lyrical hero in most cases remains unrequited, the author describes the cruelty of the beloved woman using such words of this semantic group as adjectives: **hard, cruel, steal, covetous, tyrannous, blind** (in the figurative sense); nouns: **unkindness, evil, enemy, foe**, verbs: **to hate, to disdain, to despise**, etc.

As the love is not happy, the poets of the time called it a **blind fool; false plague, a sin, a fever**, that is they used the words and expressions with the pejorative axiology:

O curring Love! With tears thou keep'st me blind,

Lest eyes well-seeing thy foul faults should [Sh., CXLVIII, p.770].

In this passage the author uses the whole row of pejorative words emphasizing the deception of passion: cunning, foul, blind (in the figurative meaning).

In his despair the Shakespearean hero admits that he could be even rude:

And in my madness [I] might speak ill of thee [Sh., CXL, p. 766].

The author did not use ameliorative words anymore, when his love is rejected. Instead of the expressions 'my sweet', ' my angel' and so on, he uses the pejorative words, such as **devil, friend, cheater**, etc.: E. g.

Canst thou, **O cruel!** Say I love three not

When I against myself with three partake? [Sh., CXLIX, p. 770].

The author calls the beloved 'cruel' because he suspects her of adultery.

In another Sonnet Shakespeare calls his love – lady 'a gentle cheater'.

Then, gentle cheater, urge not my amiss,

Lest guilty of my faults thy sweet self prove [Sh., CLI, p. 771].

When Shakespeare unmasks his faithless beloved Dark Lady the words 'black' and 'dark' acquire additional meaning: they denote not only the colour of hair and skin, but also her amorality:

For I have sworn three fair, and thought thee bright,

Who are as black as hell, as dark as night [Sh., CXLVIII, p. 769].

The simile here is based upon the words with negative colouring 'hell' and 'night' used figuratively as a symbol of evil.

His begging for love is based on such words as 'mercy' and 'pity'.

The lyrical hero tries to get rid of his love but in vain. He cannot explain to himself why his love is so deep:

I love what others do abhor [Sh., CL, p. 771].

Even the reason fails to help:

Love is too young to know what conscience is [Sh., ibid].

The author personifies reason which tries to sober the lyrical hero and see the reality but fails:

My Reason, the physician to my Love,

Angry that his prescriptions are not kept

Has left me [Sh., CXLVII, p. 769].

The Reason is likened to a doctor, to a physician whose prescriptions the lyrical hero is not able to follow. In this way the poet emphasizes the force of love which is invincible.

Thus, the words of the lexico – semantic field 'Love' make up the thematic nucleus of the lyrical sonnets involving the lexemes of different semantic groups which actualize not only their primary meanings but also secondary ones when they are engaged in the formation of metaphors and other stylistic devices.

Orthography and pronunciation

One of the most authoritative editions which gives reliable information about the orthography in the XVI – XVII centuries is the collection of Songs and Sonnets called "Tottel's Miscellany" (1557). It included the lyrics of many poets, sometimes anonymous. Among its well-known authors are H. Surrey and Thomas Wyatt. The volume consists of 271 poems, none of which had ever been printed before. This first poetic anthology made a great contribution to English letters. It was also the last large collection of sonnets for several decades until the appearance of Philip Sidney's sonnet sequence "Astrophel and Stella" (159). There are in total 54 actual sonnets in the anthology. They include 9 from unknown authors, three from Nicholas Grimald, 15 from Surrey and 27 from Wyatt.

By the later part of the XVI th century, pronunciation had deviated still further from spelling than in Caxton's day, but people still wrote more or less according to medieval norms.

Some enthusiasts tried to improve the orthography of many words. The ME words 'debte' and 'doubte', both taken from the French, were

provided with the silent 'b's and became 'debt' and 'doubt', though the pronunciation remained unchanged; 'vittles' was transformed into 'victuals' and 'rime' into 'rhyme' under Greek influence. The word 'saume' turned into 'psalm', and ME 'ilond' was changed to look like 'isle'.

These pseudo – learned spellings actually became the basis of new pronunciations. For example, the French – derived 'autor' was spelled with an unhistorical **h** – 'author', (which it was not), and was pronounced with the interdental sound [θ] for the original [t].

Detailed studies have shown that the evolving standard English of about 1600 was not just a regular, consistent development from the heritage of Chaucer's standard court language as modified by the incipient vowel and consonant shifts of the XVth century.

The types of orthography and pronunciation current in educated circles were more varied than they are today.

Detailed research on Shakespeare's rimes and puns has aided in the reconstruction of a typical London pronunciation of the time. So far as Shakespeare's own speech is concerned, it must be remembered that part of the evidence for it is debatable. Shakespeare may well have carried over idiosyncrasies of the Warwickshire dialect into his literary works. Moreover, the cultured speech of his day was less unified, less subject to strict standards than it was to become later on. In the period about the year 1600 there were still a number of possibilities of choice among equally correct forms. Conservative and advanced pronunciations could be heard side by side as well as different orthographic variants which can be found in the lyrics of the XVIth century poets, including the authors of sonnets.

It is generally assumed that the **i** had the value of [ɪ] despite rimes in which this vowel is paired with words apparently having [i:].

Not only did more conservative and more advanced pronunciations existed side by side, but there were also alternate forms of the same word due to currency of more than one dialect form in London.

The London English of Shakespeare's time must have had pronunciation doublets for many words.

There were some instances of shortening, probably due to the neighborhood of certain consonants. Under conditions that are not entirely clear, the originally long vowels of certain one – syllable words ending in consonants were at this time being shortened, e.g. deaf, head; [i:] -> [E]. Shakespeare rimed **east: breast** with the sound [E], as well as **deal: knell**.

As to the consonants appearing in Shakespeare's language, they are not strikingly different from those of London English in the preceding century.

Most consonant sounds of EME have survived into present – day English. However, there are a few notable differences in pronunciation.

Today' silent' consonants found in the consonant clusters of such words as 'knot', 'gnat', 'sword' were fully pronounced up until the mid-to – late XVIth c. but they were fully reduced by the early XVII c.

Much variation existed for many of the words with the digraph <ght> in words like 'night', 'thought', and 'daughter', originally pronounced [xt], later it was reduced to simple [t] as it is today. The variants [ht], [ft] were possibly determined by the words they were rhymed with.

The now– silent **l** of 'would' and 'should' may have persisted in being pronounced as late as 1700.

The modern phoneme [ʒ] was not documented until the second half of the XVII c. That phoneme in such words as the word 'vision' was pronounced as [z].

The letter **w** was pronounced as [w] in such words as 'what', 'where', etc, as it is today. The word – final **ng** as in 'sing' was pronounced [ŋg] until the late XVI c.

H-dropping at the start of words was common in the period under discussion and in the words which came from ancient Greek, **the** was commonly pronounced as [t]: theme, theatre, cathedral, anthem.

The modern English phoneme [aɪ] as in 'glide', 'rhyme' and 'eye' was [ei]. It was pronounced even at the end of the words 'happy', 'melody', 'busy', etc.

The diphthong [eɪ] as in 'name', 'case' was in the XVI –XVII centuries a long monophthong [æ:] or [ɛ:]. It becomes clear from the rhymed words in the sonnets by Shakespeare and his contemporaries. For example they rhymed words like 'haste', 'taste', 'waste', 'mate', 'shade' with the words 'sad' or 'mat'.

The digraphs **ea** or **ei** and **ie**, which nowadays have the sound [i:], were pronounced with [e:]: east, meal, feat, fiend, field, etc.

Shakespeare rhymed 'doom' and 'come'. But the scholars hesitate as to the pronunciation of the double **oo**. Some of them believe that the word 'doom' and other words with [u:] today were pronounced as [ʌ] in the XVI – XVII centuries.

Diphthong [ɔʊ] as in 'stone' or 'yolk' was then [ɔ:]. The phoneme [ɔ] was probably just beginning the process of merging with the phoneme [ɔʊ] as in 'grow', 'know' and 'mow' without yet achieving today's complete merger.

The modern words which now are pronounced with [ɔ] or [ɔə:] in EME were pronounced in different ways, sometimes with [ɔ] or [ɔə:] and sometimes as [a] or [a:], e.g. **top** was [top] or [tap]; **law** was [l ɔ:] or [la:].

Initial **k** and **g** before **n** were being modified, and though still heard as [h] were in the XVI-XVII centuries in the process of being lost completely: knife -> [knaif]-> [naif]; gnaw -> [gnɔ:] -> [nɔ:].

The letter **i** between vowels and in the initial position was pronounced as [dʒ]: ialous (jealous). Wyatt wrote in one of his sonnets the word 'iudge' which corresponds to the modern word 'judge'.

Some words with double **oo** in Mod E were written as loke (look), fote (foot) and were often pronounced with [ɔ]. At the same time one could find the forms with double **oo**: boote, roote. The word 'foot' had two variants of spelling: 'foote' and 'fote':

They blee from me, that fomtime did me feke

With naked **fote** ftalking within my chamber [Wyatt, p. 40].

The word 'look' had the variant 'loke':

One beame of ruth is in her cloudy **loke** Wyatt, p. 45].

Fluctuations of the spelling were typical of the word 'heart', so often used in the sonnets of the XVI c. The variants were 'hert', 'hart' and 'heart'. One and the same poet could use the variant 'hart', 'hert' in one of his lyrics and the variant 'heart' in the other ones. Comp:

(1) The longe love that in my thought doth harbor

And in mine hert doth keep his residence [Wyatt, p. 13].

(2) She reft my hart [Wyatt, p. 42].

(3) And after her my heart would faine be gone [Wyatt, p. 42].

The modern ending **ed** in the past form of verbs was, as a rule **t**: mift (missed), finift (finished):

My doting time is paft [Wyatt, p. 55].

Many words which now are written with **y** at the end were spelt with **ie** (ie->y): pitie (pity), crueltie (cruelty), etc:

My loue to fkorne, my feruice to retayne,

Therin (me thought) you vfed crueltie.

Since with good will I loft my libertie [Wyatt, p. 55].

But at the same time the letter **y** was also employed, e.g. beauty.

The adjectives with the formant **ful** in Mod E were written with the double **ll**: fearfull (fearful), ioyfull (joyful), etc:

Go burning fighes vnto the frofen hart,

Go breake the yfe which pitie painfull dart [Wyatt, p. 73].

The modern digraph **ai** was represented in EME by the digraph **ay**: chayne (chain); in vayne (in vain); rayne (rain); payne (pain), though the forms with the **ai** were also noticed, e.g. paine (pain):

I fede me in forow, and laugh in all my paine [Wyatt, p. 39].

Instead of modern double **ee** there was often used the single letter **e** :
ben/ bene (been):

(1) That hath always bene enemy to mune eafe [Surrey, p. 32].

(2) Your wrath: you erre, and fhall not as you wene

And you yourself the caufe there of haue bene [Wyatt, p. 34].

The formant **ing** looked like **ynng**: reneewyng (renewing). E.g.

So call I for helpe, I not when, nor where,

The payne of my fall patiently learning [Wyatt, p. 35].

A silent **e** was often appended to verbs and nouns 'speake' and 'cowarde'. The last consonant was sometimes doubled when the **e** was added: hence manne (for man) and runne (for run). E.g. In the sonnet "The louer compareth his state to a shippe" Wyatt used such words as: forgetfulneffe; paffe; cruelneffe; readineffe; fearfulneffe, etc.

The sound [ʌ] was often written **o**: sommer (summer), plombe (plumb), etc.

Many spellings as we have already mentioned, had not been standardized,

e.g. **he** was spelled as both **he** and **hee** even in the same sentence in Shakespeare's sonnets and elsewhere.

I and **j** were not considered as two destined letters, but as different forms of the same letter: hence 'ioy' for 'joy' and 'iust' for 'just'. The custom of using **i** as a vowel and **j** as a consonant began only in the 1630s.:

Ye that in loue finde luck and fwete abundance,

And lyue in luft of ioyfull iolitie [Wyatt, p. 35].

Here 'ioyfull' corresponds to the modern 'joyful' and 'iolitie' corresponds to the modern 'jollity'.

U and **V** were not considered two distinct letters but as different forms of the same letter. Typographically, **v** was frequent at the start of a word **u** and elsewhere: hence vnmoued (modern unmoved) and loue (for love). The modern convention of using **u** for the vowel sounds and **v** for the consonants was introduced only in the 1630s.

W was frequently represented by **vv**. The final syllable of words like modern 'public' was variously spelt but more frequently as 'publick', that is with the formant ick.

The letter **S** had two distinct forms: short **s** and **ſ** (long s). The long **s** could appear anywhere except at the end of a word. The double **s** was written variously **ſſ**, **ſs**: kiffe (kiss); amiffe (amiss) and so on, e.g.:

How to be iuft: and flee from doubleneffe [Wyatt, p. 53].

The accentuation of polysyllables in Shakespeare's time differed partly from that of Mod E. A strong secondary stress was kept on some syllables which nowadays lack it. This is revealed by the scansion of verse and also by the rimes indicating diphthongs where there are short lowered vowels today. Many suffixes were stressed, especially when the words were rhymed. As a result, the suffix *ity* could be rimed with 'eye'.

French loan – words often showed a fluctuation of accentual usage. E.g. the word chárácter with the stress on the first syllable alternated with charctér with the stress on the second. Often it depended on the needs of rhythm.

Many disyllabic words, borrowed from the French language, kept their accent constantly on the final syllable under the influence of the pronunciation rules of the French language, e.g. 'survéy', 'rebél', no matter whether these words were nouns or verbs. As we know, in Mod E the nouns presented have the stress on the first syllable.

Sometimes the accentuation of the final syllables was stipulated by the iambic verb – forms, which is characterized by the stress on the second syllable in the foot.

Grammar

Grammar of lyrics in the XVI – XVII centuries did not have stable strict rules. It was only in the process of codification and admitted a lot of variations. All parts of speech had their own peculiarities which will be discussed further.

Nouns. One of the noun peculiarities of the time under discussion was the regular use of the plural with many abstract nouns: **wisdoms**, **informations**, etc.

The ending **es** was used not only the words having with the final fricatives in the singular but with words having different final sounds, e.g.:

Under craggy rockes they haue barren plaines [Wyatt, p. 70].

The ending –s was used not frequently giving place to the universal –es.

In some cases the old forms of the plural were also used as an alternative for **s/es**: comp. 'eyes' and 'eyen'. The variant **eies** was also used:

Some fowles there be, that haue fo perfit fight

Against the funne their eues for to defend [Wyatt,p.38].

Adjectives and adverbs

Adjectives and adverbs were less consistently distinguished than today. Shakespeare and his contemporaries quite freely used Romance and Germanic adverbs lacking the typical suffix **ly**: 'wondrous

strange'instead of 'wonderously strange' or 'seeming virtuous queen' instead of 'seemingly virtuous queen',etc.

The use of **more** and **most** in the degrees of comparison was not yet fixed according to precise rules. Analytical comparison forms could appear instead of synthetical ones with monosyllables ('most vile' instead of 'viler'; 'most brave' instead of 'braver'). Polysyllables, on the contrary, could employ the suffixes **er** and **est**, which is typical of monosyllables.

The choice between analytical and synthetic forms in verse was, no doubt, sometimes conditioned by rhythm. The same factors may have determined the choice of double comparative and double superlative forms, e.g. 'the most unkindest cut of all' (Sh).

Regularizing of the degrees usages occurred only in the later XVII c. and the XVIII c.

Thus, there was coexistence of the three alternative forms for the comparative degrees: **earlier**, **more easy** and **more easier**. All of them were acceptable in this period. The rules by which **er** and **est** are preferred in monosyllabic words and analytical forms with **more** and **most** for the polysyllabic ones with variation in disyllabic words, was established only by the late XVII century but in regional dialects **er** continued to be preferred in all words, however long. The double comparative was generally used for emphasis. Shakespeare also used different variants of the adjectives in the comparative degrees some of which coincide with modern forms and some do not:

what is most dear; newer proof; an older friend; next my heaven the best; most loving breast [Sh., CX, p. 751].

Pronouns

The pronoun forms were not in the XVI – XVII centuries completely settled. For example, **hit** alongside **it** still appeared in the XVI c. for the neuter gender, with genitive **his** and dative **him**.

In the second person, by 1600 the personal pronoun **ye** was the alternative to **you**. In the earlier English **ye** was the subjective case and **you** the objective. By 1600 no case distinction remained.

By 1600 **thou** and its objective case **thee** were restricted to affective both positive and negative uses so as to be intimate or disparaging. By the late XVII century **you** had become normal in almost all contexts but **thou** and **thee** were very stable in the language of lyrical poets. Moreover, they retained in the poetry of Byron, Shelley, Keats, Wordsworth and other poets of the XIX c. The forms **thou** and **thee** are widely used by Shakespeare:

(1) In faith, I do not love thee with mine eyes,

For they in thee a thousand errors note [Sh., CXLI, p. 766].

(2) So runn'st thou after that which flies from thee [Sh., CXLIII, p. 767].

As to the possessive pronouns, the possessive of the 3rd person neuter it was his until around 1600. The form its first appeared in print in the 1590s and was rapidly accepted into the standard language.

The form your coexisted with the absolute form thine and the conjoint form thy, especially when the lyrical hero addressed his beloved woman. Thy usually was in preposition to the nouns, the initial sound of which was consonant and thine was used in combination with nouns the initial sound of which was a vowel or it was at the beginning of the sentence. In this case the author managed to preserve harmony of sounds which was so important for the verse. The forms thy and thine can be found in the sonnets by Shakespeare:

(1) Dear heart, forbear to glance thine eye aside [Sh., CXXXIX, p. 765].

(2) O, let it then as well beseem thy heart

To mourn for me, since mourning doth thee grace [Sh., CXLIII, p. 762].

Relative pronouns

The relative pronoun '**which**' was inherited from Middle English but became rare by the mid-seventeenth century. Which could be used for both persons and things but became rare for persons after 1611.

Who as a relative pronoun was rare in the XV c. and gradually became commoner in the period of the XVI c.

The use of the so-called zero relative (no pronoun at all) arose in ME but was rare in the XVI c.: Life itself is a burden [zero relative] cannot be – born under the lasting pressure of such an uneasiness [John Lock, 1694].

Nevertheless, these structures can be found in EME lyrics.

Notably common was the sequence of demonstrative possessive + noun (this your mother), which is prohibited in Modern English Grammar.

The interrogative and relative pronoun forms like the personal ones, were also handled with considerable freedom. The oblique case could be either who or whom (Between who? and Between whom?)

Not only who and which, but also other relative pronouns were loosely expressed with duplication of forms. Thus, relative pronouns were frequently omitted, thus producing asyndetic contact clauses, as it happens in Mod E.

Verbs

The verbs in the XVI–XVII centuries still were divided into the weak and strong ones. But it has been estimated that about 30 verbs were lost

to the strong conjugation in the XVI –XVII centuries. Among the surviving strong verbs, there was a perceptible tendency to level preterite and past participle forms into one: break -> broke and are broke; speak -> spoke and have spoke; choose -> chose and have chose instead of ‘are broken’; have spoken; have chosen.

The en- ending of strong past participles in some instances was lost: ‘forgot’ instead of ‘forgotten’, ‘writ’ instead of ‘written’, etc.:

In many’s looks the false heart’s history

Is writ in moods and flowns and wrinkles strange [Sh., XCIII, p. 742].

As to the weak verbs they often lost the **ed** ending under the influence of the Latin participle forms if they were of Latin origin: ‘minds are dedicate’ instead of ‘dedicated’ or ‘he was fatigate’ instead of ‘fatigated’.

Present Tense

The second person singular inflection -(e)st was used with the pronoun **thou**, though this form alternated with the zero ending which is typical of Modern English:

Farewell! thou art too dear for my possessing,

And like enough thou know’st thy estimate [Sh., LXXXVII, p.739].

The ending - **(e)th** was the normal third person singular ending. It came from Southern England where it alternated with the ending **(e)s** which came from Northern dialects. Thus, the forms doth, hath, askth were a common thing in the lyrical texts including sonnets.

The past tense and past participle. The class of ‘strong’ verbs, that is those which indicate tense by a vowel change, included a number of verbs which are now only weakones; help -> holp, holpen while today the only form for it is helped; melt-> molt, molten, though today the only form is melted.

The formation of the past tense and past participle of strong verbs showed more variation in early modern English than today: creep -> crope, copen and crept.

The verb ‘write’ had the regular past tense ‘wrote’ but also there were used the form ‘writ’ and even ‘wrote’ (patterned on ‘gave’ and ‘brake’); the corresponding participle was ‘written’ or ‘writ’ (with loss of the -en) and even ‘wrote’ (based on the past tense).

Owing to the Great Vowel Shift the past forms ‘bare’ from ‘ bear’, ‘brake’ from ‘break” ‘speake’ from ‘ speak’ alternated with the forms ‘bore, broke, spoke’. The **o**-forms later ousted the **a**- forms but in the sonnets of the time under discussion there were widely used both forms. The choice of the suitable variant in many cases depended on the requirements of rhyme.

Regular 'weak' verbs in Middle English formed their past tense and past participles in -ed, pronounced as a separate syllable, which can be found nowadays in such fossilized forms as *belovéd* or *blesséd*.

But in Early Modern English both variants of pronunciation with the preserved and the lost vowel were used. The sign of apostrophe did not show distinctly whether the vowel is lost or not. In many cases it depended on the rhythm and rhyme of the poem and necessity to preserve the metric and rhythmic pattern of the sonnets which, as a rule, were written in the style of iambic pentameter. The breach of the rhythm was a sign of lack of virtuosity.

For a long time the Perfect forms were used as synonyms of the Simple Past. The perfective meaning, as well as that of priority, could be expressed both by the simple form of the Past tense (Past Indefinite) and by the Perfect forms. The Present and Past Perfect commonly alternated with Past Indefinite.

Towards the age of Shakespeare the contrast between the Perfect and non-Perfect forms became more obvious. In most cases Shakespeare and his contemporaries employed the Perfect forms in the same way as they are employed in present-day English:

Than think that we before have heard them told [Sh., CXXIII, p. 757].

The earliest instances of analytical forms of the Gerund are found in the sonnets of the XVII c. Shakespeare wrote:

To let him spend his time no more at home,

Which would be great impeachment to his age

In having known no travel in his youth [Sh., CXVI, p. 769].

Modal and auxiliary verbs

The system of verbal auxiliaries was also diversified and unsettled as compared with today's.

In the period under discussion there was a marked expansion in the use of the auxiliary verb to do. It was used not only in interrogative or negative constructions, but also in the affirmative ones; e.g.:

I do betray

My nobler part to my gross body's treason [Sh., CLI, p. 771].

The choice of a construction with do or without it was often dictated by the CLI needs of verse rhythm. The *do* - constructions were favoured to obtain a desired cadence of speech.

But after the *do* - constructions had completely displaced the so-called non-periphrastic forms in questions and negative sentences:

(1) Love(d) you not? -> Do (did) you love?; (2) I love(d) not -> I don't (didn't) love),- their use in affirmative declaratives was gradually displaced and by the XVIII c. became a marker of emphasis.

In the sonnets of the XVI c. the verb to do is used both in emphatic and non-emphatic cases, though the old forms without the auxiliary do were also employed.

The use of the affirmative doth can be illustrated by the following fragment from one of the sonnets by Wyatt:

And fome (for) fowles), becaufe the light doth them offend, Neuer appeare [Wyatt., p.38].

The present tense of the verb to be has be - forms alongside the forms am, are, used in current English: I be; thou beest; we be; you be; they be. These forms were quite common in the XVI c.;

If it be not, then love doth well denote

Love's eye is not so true as all men's no [Sh., CXLVIII, p. 770].

The perfect of intransitive verbs, especially verbs of motion, continued (as in Middle English) to be frequently formed with to be rather than to have. Shakespeare normally used to be with creep, enter, flee, go, meet, retire, ride, run, etc.:

I am not thought

To large lengths of miles when thou art gone [Sh., XLIV, p. 718].

The auxiliary verbs may, can and ought, which are widely employed in Mod E, had a rather restricted currency in the XVI - XVII centuries.

The Continuous forms were used rarely. Instead of them there were employed the so-called gerundial constructions. The verb in the ing - form had a prefix **a** which was usually hyphenated, e.g. 'He is a - praying'.

Many scholars believed that the Continuous forms are a direct continuation of the prepositional phases *ben+ on /at + Participle I*. The preposition was eventually weakened to **-a**. The most popular these prepositional phrases with the reduced preposition were in the XVI-XVII c. These **a-** forms were also used with the other verbs besides **to be**:

Till Nature as she wrought thee fell a- doting [Sh., XX, p. 706].

The Continuous Forms without prepositional elements were also employed in the age of Shakespeare.

But the semantic difference between Continuous and non-Continuous forms was not always apparent. In many cases they were interchangeable.

The non- Continuous simple forms could indicate an action in progress which took place before the eyes of the speaker as it is typical of Modern Continuous forms.

It was not until the XVIII c. that Continuous forms acquired a specific meaning of their own, that of incomplete concrete process of limited duration.

As the narration is not inherent in the sonnet these forms of process and development were restricted in their use.

For many hundred years the Continuous forms were not used in the Passive Voice. The Active Voice of the Continuous form was sometimes used with the passive meaning. The earliest written evidence of the Passive Continuous was found only in the writings of the XVIII c.

Thus, the to be + present participle constructions had no passive. For example, "The castle was being built" in Mod E was expressed by the active voice in EME: "The castle was building" or by the gerundial constructions: "The castle was in building" or "The castle was a - building".

In the age of Shakespeare the phrases with 'shall' and 'will' occurred in free variation. They could express pure futurity and different shades of modal meanings.

In the 2nd singular these forms looked like **wilt** and **shalt**. Phrases with **shall** and **will** outnumbered all other ways of indicating futurity. They were used in the sonnets of Shakespeare:

(1) Shall hate be fairer lodg'd than gentle love? [Sh., X, p. 701].

(2) When forty winters shall besiege thy brow,

And dig deep trencher in thy beauty's field [Sh., II, p. 697].

(3) Ah! If thou issueless shalt hap to die,

The world will be thy widow [Sh., IX, p. 700].

In this fragment **shall** and **will** are used both in their pure future function and future with the meanings of desire and certainty, prediction.

The rule of their usage for the first time was formulated only in 1653 by John Wallis. He pointed to the regular interchange of 'shall' and 'will' depending on the person: the form 'shall' was attached to the first person. But the distribution of these two auxiliaries – **shall** for the 1st person and **will** for the 2nd and 3rd – became a mark of the British Standard only in the XIX c.

With other persons 'shall' was used in more official forms: in documents, in religious writings and in high poetry.

In the Elizabethan times the Present tense continued to be employed in the function of future indication. But the ration of Future to Present in expressing futurity increased to 10:1. But in general the forms were used

in free variation, which is contrary to modern usage. They were widely used in the conditional clauses while in Mod E the present forms of futurity are employed;

If thou wilt leave me, do not leave me last,

When other petty griefs have done their spite [Sh., XC,p.741].

Eventually the Future tense went out of use in some syntactical structures, namely clauses of time, condition and concession.

The other forms of the futurity also developed. The construction **to be going to was** first recorded in the XVII c.

By the age of Shakespeare the change of the ME 'should' and 'would' lost their lexical meanings and their turn into auxiliaries was complete. The forms 'should' and 'would' – originally Past Subjunctive of 'shall' and 'will' – became formal markers of the new, analytical forms of the Subjunctive Mood. In the sonnets of Shakespeare they did not differ in meaning:

If all were minded so, the times should cease,

And threescore year would make the world away [Sh., XI,p.701].

The use of 'should' and 'would' as mood auxiliaries was supported by the parallel development of 'shall' and 'will' as the auxiliaries of the Future Tense. The rules prescribing the distribution of 'shall' and 'will' according to person applied also to 'should' and 'would'.

But only by the XVIII c. 'should' became the dominant auxiliary for the 1st person and 'would' – for the 2nd and 3rd.

Agreement

There were not any strict rules of agreement between the nouns and corresponding pronouns. The plural noun men could be later referred to as his or him instead of their or them.

This shift from plural to singular may be accounted for by the ambiguity of the verb form in **-eth**, which in the South might have been either singular or plural.

The reverse processes also were fixed in the sonnets of the XVI c. The plural nouns habitually slipped over to a generic singular pronoun: the fellows -> he.

The pleonastic constructions were widely spread. The anticipatory pronouns doubled following nouns in the same sentence and forming the so – called reprise construction, e.g. "My lord, **she and that friar**, I saw **them** at the prison" (Sh.).

There are examples of the unorthodox agreement in the poems of the XVI –XVII centuries, e.g. 'the posture are'. Some scholars believe that these

unexpected, unusual forms are to be regarded as individual poets' slips and idiosyncrasies, rather than testimony to a widespread habit of speech.

Order of the words

The order of the words was greatly stipulated by the requirements of rhythm of the sentences, that is why inversion was often used as an emphatic means and the medium of regulation and organization of the sentence. Thus, the metric and rhythmic pattern of the lyric was the main factor which determined the choice of the word order in the sonnets.

The double negation which is prohibited today could be found in the times of Shakespeare and was not qualified as a non- standard form of negation, especially when some additional words were necessary for the preservation of iambic pentameter schemes.:

Yet can I not hide me in no dark place [Wyatt, p. 38].

Correlation of parts of speech

The same words were often used performing the functions of the different parts of speech.

A shifting back and forth from verbal use to nominal, from nominal to adjectival, and so on, reflects a stylistic and morphological freedom of the time, the lack of morphological stability.

Similar to it was the freedom manifested in word formation. There appeared original compounds (heaven – kissing hill (Sh.)) and the words formed by unconventional addition of prefixes and suffixes (unpeopled for depopulate or enskied for exalted (Sh)).

The shifting of grammatical categories was facilitated by the loss of many inflections in late ME.

Shakespeare transferred parts of speech easily, he did it boldly while some poets did it with caution. He used a noun as a verb or vice versa: he pageants, the grief violenteth, – or a noun as an adjective: 'my salad days'.

Moreover, normally intransitive verbs could appear in the lyrics as transitive ones, e.g. She dances my rapt heart.

Thus, parts of speech were often unconventionally handled in the Elizabethan period.

Different peculiarities of orthography and grammar described can be found in the following fragment from the sonnet of Wyatt:

Behold, Loue, thy power how she defpifeth;
My grievous payn how little fhe regardeth:
The folemne oathe, whereof fhe takes no cure,
Broken fhe hath: and yet, fhe bydeth fure,
Right at her eafe, and little thee fhe dreadeth:

Weaponed thou art, and fhe vnarmed fitteth:
To the difdainful, all her life fhe leadeth;
To me spitefull, without iust caufe or meafure:
I am in hold, but if thee pitie meueth,
Go, bend thy bow, that ftony hartes breaketh,
And with fome ftroke revenge thegreat difpleafure
Of thee, and him that forow doth endure,
And, as his Lord thee lowly here entreateth [Wyatt, p. 53].

As we see, the letter **u** in the word 'loue' denotes the sound [v], as it was common when this sound was placed between two vowels.

The letter **f** was used both for presenting the sound [f] and the sound [s]. Wyatt uses the digraph **ay** which later turned into the digraph **ai**: payn (pain). According to the tradition Wyatt used the ending **e** in such words as folemne (solemn) and oathe (oath). The formant ful in the XVI c. was written with double **l** and Wyatt followed this rule: Spitfull (spiteful).

Through all the text he uses the personal and possessive pronouns thou, thee, thy which were regularly employed in that period.

Wyatt also used the ending **th** in the 3rd singular of the verbs: fitteth (fits); leadeth (leads), which was a common spelling in the XVI c.

The letter **i** in the initial position according to the convention represented the sound [dʒ]: iust (just).

The author used the combination **ie** which later turned into **y**: pitie (pity).

The letter **v** at the beginning of the words gave the sound [ʌ], as in the little of the Wyatt's sonnet: vnkinde (unkind).

Thus, there were different orthographic and grammar peculiarities in the XVI – XVII centuries which were represented in the sonnets of the lyrical poets. The great variety of forms testifies to the lack of strict codification of rules in that period. At the same time it left a great space for maneuvering and experiments with rhyme, metric and rhythmic models of the sonnets providing them with flexibility and subtlety. Due to the freedom of forms the sonneteers could display their virtuosity and talent.

2. Architectonic models of English sonnets of the XVI-XVII centuries

The sonnet originated at the dawn of the Renaissance in Sicily, then spread rapidly in Italy, becoming the hallmark of the Bologna poetry school and the "a new sweet style" – a trend in Florentine literature which the young Dante belonged.

Dante's sonnets are loaded with medieval allegorism and theological metaphors. They told about his arduous and full of trials platonic love for Beatrice (suffering and spiritual perfection).

The image of an inaccessible lover and unrequited love passion was inherited by Francesco Petrarca, whose work heralded the onset of the Renaissance. The object of his passion, the beautiful Laura, was beyond the reach of Petrarch. Besides, Laura was a married woman. After the death of his beloved in 1374, Petrarch continued to write poems about Laura, full of grief and eternal love.

By the 16th century, sonnets dedicated to unapproachable lovers and the torments of unrequited passion were created in large numbers in French, Spanish, Portuguese and even German.

Chaucer was the first to translate the sonnet into English. He included Petrarch's 88th sonnet entitled "The Complaint of Troilus" in his poem "Troilus and Cressida", without reducing its form.

English nobles Thomas Wyatt and Henry Howard, Earl of Surrey in the early XVIIth century. visited Italy on behalf of King Henry VIII and, returning to the court, became translators and imitators of Petrarch's sonnets.

As J. Putnam notes in his famous book "The Art of English Poetry" (1589), Wyatt and Surrey learned the "sweetness of meter" and the style of Italian poetry, and, taking Dante, Ariosto and Petrarch as models, polished the crude and naive manner of the English poem.

However, the sonnets of Wyatt and the Earl of Surrey were limited only to certain themes from the legacy of Petrarch, including themes of love.

Wyatt moved away from the Petrarchist tradition of yearning for the ideal. The lyrical hero of the sonnet is as down to earth as possible, and the object of his passion is an ordinary woman. Wyatt's intonation is close to colloquial speech, and quite often there are deviations from the metre and interruption of the rhythm.

This ordinary woman, Wyatt's muse, according to many testimonies, was the lover, and later the wife of King Henry VIII, Anne Boleyn, which gave a special drama to the relationship between Wyatt and Anne.

Thomas Wyatt initially retained the structure of a Petrarchist sonnet with rhymes **abba abba cdd cee**, and the model – two quatrains and two tercets (4-4-3-3). So, taking as a basis the main theme from Petrarch's sonnet about hunting a doe, where in a metaphorical form it says about persistent courtship of a woman, Wyatt used the leading architectonic model of Petrarch:

Whoso list to hunt, I know where is an hind, (a)
But as for me, alas, I may no more; (b)
The vain travail hath wearied me so sore,(b)
I am of them that furthest comet behind. (a)

Yet may I by no means my wearied mind(a)
Draw from the deer, but as she fleeth afore (b)
Fainting I follow; I leave off therefore,(b)
Since in a net I seek to hold the wind. (a)

Who list her hunt, I put him out of doubt, (c)
As well as I, may spend his time in vain. (d)
And graven with diamonds in letters plain,(d)

There is written her fair neck round about: (c)
«Noli me tangere» for Caesar's I am, (e)
And wild for to hold, though I seem tame (e) [Wyatt, p. 1].

Here Wyatt reflected his personal experiences. The doe hunted by the lyrical hero is Anne Boleyn, who already belongs to King Henry VIII and who later became his wife. Under the name of Caesar, Henry VIII appears here. Borrowing images from Petrarch, Wyatt endowed them with personal content.

However, this is not the only architectonic model of the Petrarchist character, since tercets could be built freely and gave various configurations. The scheme of the two initial quatrains was rigid and could not be changed.

After the quatrains, it was required to move abruptly to another topic, i.e. introduce the so-called turn or volta (sometimes called fulcrum).

Another architectonic model of Petrarch provided for a different order of rhyming in tercets: **abba abba cdc cde**, which Wyatt also used in his work:

The long love that in my heart doth harbor(a)
And in mine heart doth keep his residence,(b)
Into my face presseth with bold pretense(b)
And there campeth, displaying his banner(a)

She that me learneth to love and to suffer(a)
And wills that my trust and lust's negligence(b)
Be reined by reason, shame, and reverence,(b)
With his hardness taketh displeasure. (a)

Wherewith love to the heart's forest he fleeth, (c)
Leaving his enterprise with pain and cry,(d)
And there him hideth and not appeareth.(c)

What may I do when my master feareth (c)
But in the field with him to live and die?(d)
For good is the life ending faithfully.(e) [Wyatt, p. 33].

But later Wyatt developed his own version with rhymes **abba abba cddc ee** (4-4-4-2).

Thus, he retained the classic two quatrains, but changed the final sestet, breaking it into a quatrain and a couplet. As a result, the last two rhyming lines clearly closed the general idea of the sonnet and gave it completeness:

Because I have thee still kept from lies and blame(a)
And to my power always have I thee honoured,(b)
Unkind tongue, right ill hast thou me rendered(b)
For such desert to do me wreak and shame.(a)

In need of succour most when that I am(a)
To ask reward, then standest thou like one afeard,(b)
Always most cold; and if thou speak toward,(b)
It is as in dream, unperfect and lame.(a)

And ye salt tears, again my will each night(c)
That are with me when fain I would be alone,(d)
Then are ye gone when I should make my moan.(d)
And you so ready sighs to make me shrighth,(c)

Then are ye slack when that ye should outstart,(e)
And only my look declareth my heart.(e) [Wyatt, p. 38].

It should be noted that in the first quatrain, the rhyme (b) is approximate: honored – rendered. In all other cases, the scheme invented by Wyatt is exactly followed, – **abba abba cddc ee**.

However, Wyatt himself, who formed his architectonic model, did not always apply it consistently. For example, in the sonnet "My heart I gave thee, not to do it pain", generally observing his own rules of construction, Wyatt in line 7 did not use rhyme (b), – 'fashion' and 'reason' do not rhyme in any way:

My heart I gave thee, not to do it pain;(a)
But to preserve, it was to thee taken. (b)
I served thee, not to be forsaken,(b)
But that I should be rewarded again.(a)

I was content thy servant to remain (a)
But not to be paid under this fashion.(b)
Now since in thee is none other reason,(b)
Displease thee not if that I do refrain,(a)

Unsatiate of my woe and thy desire,(c)
Assured by craft to excuse thy fault.(d)
But since it please thee to feign a default,(d)
Farewell, I say, parting from the fire:(c)

For he that believeth bearing in hand,(e)
Plougheth in water and soweth in the sand.(e) [Wyatt, p. 74].

Rigid sonnet forms demanded special skill and virtuosity from the authors, therefore, it was not always possible to achieve an impeccably executed architectural model that met all the requirements. In this regard, the authors allowed themselves some deviations, if these deviations did not violate the overall harmony of the work.

The experiments of his older contemporary were continued by Count Surrey, who rejected the Italian form of the sonnet in favour of his one – three quatrains with the final couplet: 4-4-4-2.

Simplifying the rhyming in Wyatt's sonnet, Surrey created the so-called English sonnet with alternating rhymes **abab cdcd efef gg**, which is also called Shakespeare's, although this formula was proposed by Surrey, not by Shakespeare:

Love that doth reign and live within my thought (a)
And built his seat within my captive breast, (b)
Clad in arms wherein with me he fought, (a)
Oft in my face he doth his banner rest. (b)

But she that taught me love and suffer pain, (c)
My doubtful hope and eke my hot desire (d)
With shamefaced look to shadow and refrain, (c)
Her smiling grace converteth straight to ire. (d)

And coward Love, then, to the heart apace (e)
Taket h his flight, where he doth lurk and 'plain, (f)
His purpose lost, and dare not show his face. (e)
For my lord's guilt thus faultless bide I pain, (f)

Yet from my lord shall not my foot remove,- (g)
Sweet is the death that taketh end by love. (g) [Surrey, p. 8].

The motives of this sonnet are borrowed from Petrarch, they were used by Wyatt in his sonnet "The long love that in my heart doth harbor", who built it according to one of the Petrarchist models (**abba abba cdc cde**).

But Surrey used his own architectonic model: **abab cdcd efef gg**, which later became the main one in Shakespeare's sonnet cycle.

Another famous poet Philip Sidney did not experiment and presented some of the sonnets in the Petrarchist form (4-4-3-3), and some of the sonnets, in the form invented by Wyatt (4-4-4-2), using various architectonic models of rhyme. An example of using Sidney's modification of Wyatt's model, i.e. **abba abba cdcd ee** instead of **abba abba cddc ee** (Wyatt), is sonnet №8:

Love, born in Greece, of late fled from his native place,(a)
Forc'd by a tedious prooffe, that Turkish harden'd heart (b)
Is not fit marke to pierce his fine – pointed art,(b)
And, pleas'd with our soft peace, staid here his flying race.(a)

But finding these north clymes too coldly him embrace, (a)
Not usde to frozen clips, he strave to find some part(b)
Where with most ease and warmth he might employ his art:(b)
At length he perch'd himself in Stella's joyful face,(a)

Whose faire skin, beamy eyes, like morning sun on snow, (c)
Deceived the quacking boy, who thought from so pure light (d)
Effects of lively heat must needs in nature grow. (c)
But she most faire, most cold, made him thence take his flight (d)

To my close heart, where while some firebrands he did lay, (e)
He burnt unwares his wings, and cannot fly away (e) [Sidney, Astr. 8].

It was Philip Sidney who wrote the first English sonnet cycle going back to the European tradition. His collection of sonnets "Astrophel and Stella" was born in 1591.

The cycle "Astrophe and Stella" can be called autobiographical, because it tells in a veiled form about his unhappy love for Penelope Devereaux, to whom the poet was engaged, but whom he was forced to leave because of court intrigues. The influence of Petrarch here is undeniable.

This book was the impetus for the emergence of a whole stream of sonnets and sonnet cycles in English society. Sonnet 'disease' infected many courtiers and poets.

The following sonnet cycles can be noted: "Delia" (1592) by Samuel Daniel, "Traces of the Imagination" (1593) by Thomas Watson, "Parthenophile and Parthenophilus" (1593) by Barneby Barnes, "Eusia" (1593) by Thomas Lodge, "Mirror of Idea" (1594) by Michael Drayton, "The Family" by William Percy, "Jana" (1594) by Henry Constable and others.

Edmund Spenser, inspired by the title of "the first poet of England", decided to participate in the competition of sonneteers at the end of the reign of Elizabeth I.

Spenser was an experimenter in poetic form. In his collection "Amoretti" he used a new form of the classic sonnet.

Considering all the previous options, Spenser, apparently, decided that for a greater interconnection of elements, it is necessary to create a new order of rhymes – **abab bcbc cdcd ee**.

Spenser's rhymes seem to cling to each other, giving the verse more flexibility.

Michael Spiller calls Spenser's sonnet form "chained quatrains" [16, p. 144].

Each of Spenser's quatrains is a complete, meaningful passage:

Happy ye leaves when as those lilly hands, (a)
Which hold my life in their dead doing might (b)
Shall handle you and hold in loves soft bands, (a)
Lyke captives trembling at the victor's sight. (b)

And happy lines, on which with starry light, (b)
Those laming eyes will deigne sometimes to look (c)
And reade the sorrowes of my dying spright, (b)
Written with teares in harts close bleeding book. (c)

And happy rymes bath'd in the sacred brooke, (c)
Of Helicon whence she derived is, (d)
When ye behold that Angels blessed looke, (c)
My soules long lacked foode, my heavens blis. (d)

Leaves, lines, and rymes, seeke her to please alone, (e)
Whom if ye please, I care for other none (e) [Spenser, Am. 1].

Spenser's sonnets are the hymn to the true love . The poet created very meaningful love lyrics, filled with a variety of feelings and easily recognizable.

Shakespeare's sonnets were considered the peak of sonnet art of the XVI –XVII centuries. Shakespeare did not invent a new architectonic model for the sonnet. In fact, he used the sheme that Surrey suggested, perfecting it. Obviously, this is why it was named not in honor of Surrey, but is known as Shakespeare's. This model looks like : **abab cdcd efef gg**.

The structure of Shakespeare's sonnet also affects the content: the third quatrain is the culmination, and the final couplet is a denouement, often unexpected.

Shakespeare used Petrarchist motives and techniques, however, he significantly departed from Petrarchism with its stereotyped images.

The Surrey-Shakespearean architectural model can be illustrated by Sonnet CII:

My love is strengthened though more weak in seeming, (a)
I love not less, though less the show appear, (b)
That love is merchandized whose rich esteeming,(a)
The owner's tongue doth publish everywhere.(b)

Our love was new, and then but in the spring,(c)
When I was wont to greet it with my lays,(d)
As Philomel in summer's front doth sing,(c)
And stops her pipe in growth of riper days:(d)

Not that the summer is less pleasant now (e)
Than when her mournful hymns did hush the night,(f)
But that wild music burthens every bough,(e)
And sweets grown common lose their dear delight.(f)

Therefore like her, I sometime hold my tongue:(g)

Because I would not dull you with my song(g) [Shakespeare., CII, p. 754].

As for the construction of lines and metre, the leading place among English-speaking poets – lyricists of the XVI –XVII centuries occupied iambic pentameter:

U_ / U_ / U_ / U_ / U_ /

Iambic is usually associated with the clarity and ease of design of the poet's meditations, at the same time it is less "aggressive" than trochee, which provides stress on the first syllable of the foot. It also differs from the three- syllabic metres, known for their slower pace. The iambic pentameter allowed English-language poets – lyricists in a clear and precise form to convey their love experiences and aspirations with a sufficient degree of expression.

The rhymes were predominantly masculine, that is, the last syllables were rhymed: best – brest; mind – kind; paine – remaine; pride – wide; raine – entertaïne (the examples are taken from Spenser's "Amoretti").

In general, the English language was considered poor in rhymes, which forced many poets to abandon Spenser's 'shuttle' scheme as requiring special sophistication and virtuosity. Sometimes these poets resorted to the Alexandrine verse.

3. The imagery system of the English love sonnets of the XVIth – XVIIth centuries

Petrarchism played an important role in the formation of the sonnet form in the English poetry of the XVI – XVII centuries.

The imagery canon of Petrarch, in particular, provided for suffering and an exaggerated image of the passion of a lover, i.e. lyrical hero.

An example of exaggeration of feelings for a beloved one is the poem "A Nocturnal" by John Donne.

The lyrical hero of Donne says that the death of his beloved turned him into nothing. Love brings death both to soul and body. Donne compares Love to the alchemist who destroyed the loving hero with his black magic:

For I am every dead thing,

In whom Love wrought new alchemy.

He ruin'd me, and I am re-begot

Of absence, darkness, death: things which are not[Donne, Nocturnal].

But Donne brings to the Petrarchist hyperbole the features of a metaphysical approach, which was characterized by an appeal to science and pseudoscience, including alchemy. Developing this theme, Donne writes:

I, by Love's limbec, am the grave

Of all that's nothing [ibid].

Donne repeats over and over the words of the destructive power of love: "But I am none" [ibid].

One of the favourite images of Petrarch and the Petrarchists is a lonely ship fighting in a stormy sea not to drown.

This image of a lover is insistently repeated in the works of various English poets of the Elizabethan period, including Spenser. Sonnets 59, 63 and 34 from his cycle "Amoretti" are indicative in this respect:

Lyke as a ship that through the Ocean wyde,
by conduct of some star doth make her way,
whenas a storme hath dimd her trusty guyde,
out of her course doth wander far astray.

So I whose star, that wont with her bright ray,
me to direct, with cloudes is outercast,
doe wander now in darknesse and dismay,
through hidden perils round about me plast [Spenser, Am.34].

Petrarch uses this expanded metaphor in many sonnets. But he sees no salvation ("The boat cannot overcome the evil squall"). Spenser hopes to overcome all vicissitude of life. He is confident that he will cope with the storm:

Yet hope I well, that when this storm is past

My Helice the lodestar of my lyfe

Will shine again, and looke on me at last,

With louely light to cleare my cloudy grief [Spenser, Am. 34].

In sonnet 63, the lyrical hero "saw the shore of Happiness" after a fierce storm. Instead of feeling the despair of Petrarch and Wyatt, who closely followed the Italian model, Spenser feels the support and growing love of his future wife.

The canon of Petrarchism also required a stereotyped description of the beloved's appearance, where radiant light eyes and golden hair were a sign of ideal beauty. At the same time, "mineralogical" (comparison with precious stones) and floristic images were used as well.

An excerpt from Sonnet 81 by E. Spenser can serve as a vivid example of an aestheticized stereotyped description of a beloved:

Fayre is my loue, when her fayre golden heares,

With the loose wynd ye wauing chance to marke:

Fayre when the rose in her red cheekes appeares,

Or in her eyes the fyre of loue does sparke [Spenser, Am. 81].

The image of the beloved in most cases was devoid of individualized characteristics. This was a description not of a concrete, but of virtual woman, whose image was to correspond to the standard of beauty of that time. The poet, and with him the lyrical hero, admired not a real woman, but a certain collective ideal image.

If the poets talked about some living prototype of the beloved, then the characteristic of the object of love should invariably be laudatory, positive, and its description should correspond to the stereotyped qualities, even if the prototype did not possess them at all.

When the merits of a real woman were very dubious, the author tried not to mention them, and nonexistent positive qualities were attributed to the prototype in the text of the sonnet. It is not accidentally that many lyric works during this period were called compliments. They presented the idealized image of the lady to whom the poem was dedicated.

The look of the beloved was embellished and it was not always possible to "identify" the prototype. But this was not particularly required of lyric works. Much more important was the graceful style and virtuosity of the author in the search of the means for rendering his feelings of love and admiration.

In XVI-XVII centuries a beloved is often compared to an innocent, weak and beautiful flower. Florality is one of the qualities of the metaphorical female image of this time.

Along with visual images of flowers and other plants, olfactory images were also used. Comparison of the fragrance of the female body with floral fragrances was an inherent part of the lady's description in the verses of the English Petrarchists.

At the same time, the comparison of flower smells with the aromas emanating from the beloved was not in favour of flower smells, although, as you know, human smells are not as fragrant as the smells of flowers. Thus, in the sonnets, there is a clear exaggeration of the 'fragrance' of the female body.

An illustration of the fact that a woman should smell from head to toe with floral aromas is a fragment of Sonnet 64 by E. Spencer:

Her lips did smell lyke unto Gillyflowers,
her ruddy cheekes lyke unto Roses red:
her snowy browes lyke budded Bellamoures,
her lovely eyes lyke Pincks but newly spread,
Her goodly bosome lyke a Strawberry bed,
her neck lyke to a bouch of Cullambynes:
her brest lyke lillyes, ere theyr leaves be shed,

her nipples lyke yong blossomd Jessemynes.

Such fragrant flowres doe giue most odorous smell,

but her sweet odour did them all excell [Spenser, Am. № 64].

The poet here combines olfactory images with visual ones. Different body parts are compared to different colors.

The description of the beloved ends with a generalizing hyperbole (Such fragrant flowres doe giue most odorous smell, // but her sweet odour did them all excell).

The mention of some parts of the body, usually hidden behind the cover of clothing, makes one assume that the lyrical hero is contemplating a naked body (perhaps only in his imagination). But even Spenser, for all his courage, did not dare to describe the taboo "body parts".

In describing the appearance of a beloved, a special place is occupied by the description of bright, radiant eyes. Spenser writes about the eyes of his beloved many times. Their light attracts the poet, but at the same time there is danger in them, hence the double effect of the young lady's gaze:

Fayre eyes, the myrroure of my mazed hart

For, when ye mildly looke with louely hew,

Then is my soule with life and loue inspired:

But when ye lowre, or look on me askew

Then doe I die, as one with lightning fyred [Spenser, Am.7].

Another traditional image is the white deer, which Petrarch associates with Laura while hunting is associated with persistent courtship of a lover.

Thomas Wyatt actually translated Petrarch's sonnet, meaning by "Caesar's doe" Anne Boleyn, whom he courted, but who became the wife of Henry VIII. E. Spenser modified this sonnet (Am. 67). The poet expresses not the sadness of a short-term vision of his beloved, but the happiness and joy of return love afford after the long days of patient courtship. Unlike Petrarchist love, Spenser's love is optimistic. He sees a calm, tamed doe:

There she beholding me with mylder looke,

Sought not to fly, but fearlesse still did bide:

Till I in hand her yet halfe trembling tooke,

And with her own goodwill hir fyrmely tyde [Spenser, Am.67].

These changes in the tonality of the Petrarch sonnet Spenser borrowed from Torquato Tasso, who also used the theme of Petrarch, but in a more joyful, even sensual way (literal translation: "You can now see how, standing next to you, she turns her heavenly smile to you, and the rays of beautiful eyes envelop you sweetly"). For Petrarch, the white doe

is the unattainable Laura, for Wyatt it is Anne Boleyn, whose love is associated with a risk to her life, since she is the wife of King Henry VIII, and for Spenser, the white doe is Elizabeth Boyle, whose courtship (hunt) ended in a happy marriage.

As you can see, the original Petrarchist images are modified depending on the personal attitude to love and some autobiographical facts.

Following Petrarch and the Petrarchists, English lyricists of the XVI – XVII centuries, when describing the beloved, also used the images of predatory animals in order, on the one hand, to show the cruelty of the beloved, and on the other, her beauty and power. Spenser did not abandon this tradition either. However, he expanded his bestiary.

First, the poet created images of a lion and a lioness, designed to metaphorically reflect the cruel pride of his beloved:

But she more cruell and more saluage wylde,
Then either Lyon or the Lyonesse [Spenser, Am.20].

In another sonnet, his beloved appears as a basilisk with a piercing look:
<...>and kill with looks as Cockatrices doo [Spenser, Am.49].

In Sonnet 53, the beloved appears in the image of a panther, attracting other animals with her beautiful skin:

The Panther knowing that his spotted hyde
Doth please all beasts but that his looks them fray:
within a bush his dreadfull head doth hide,
to let them gaze whylest he on them may pray.
Right so my cruell fayre with me doth play,
for with the goodly semblant of her hew,
she doth allure me to mine owne decay,
and then no mercy will vuto me shew [Spenser, Am.53].

And finally, in Sonnet 56, the beloved looks and behaves like a real tigress:

Fayre ye be sure, but cruell and vnkind,
As is a Tygre, that with greedinesse
hunts after bloud; when he by chance doth find
a feeble beast [Spenser, Am.56].

Spenser's beloved is not just an ethereal angel, but often a 'femme fatale' who, like a predatory beast, tortures her victim – a lyrical hero.

However, it should be noted that, in general, adhering to the canon when enumerating the merits of the beloved, some poets allowed themselves a rather free description of the delicate, "forbidden" parts of the female body.

On the verge of the permissible there were some descriptions of the poet Carew. For example, in the poem "Mole on the Chest of Celia" Carew compares the breast of his beloved with "the paired tents of two hives."

More than once, Spenser also drew attention to the bust of his beloved, resorting to various, rather down-to-earth metaphors:

Fayre (is my loue) when her brest lyke a rich laden barke,
With pretious merchandize she forth doth lay [Spenser, Am. 81].

However, there were also poets who crossed the red line. They described not only the "taboo parts of body", but also the act of love itself, giving physiological details. Here eroticism in fact grew, into pornographic platitude.

Such lovers of obscene descriptions included John Wilmot (Earl of Rochester). He was unscrupulous in the choice of expressions and used words that were taboo not only in the XVI – XVII centuries, but remain such even today, for example, the word 'cunt', which means 'female genitalia'.

Wilmot's most explicit poems were banned by the censorship, as were some of Ben Johnson's "free poems."

One of the more "innocent" passages from Wilmot's poem "Naked she lay" is the first fragment, which reads like this:

Naked she lay, clasped in my longing arms,
I filled with love, and she all over charms;
Both equally inspired with eager fire,
Melting through kindness, flaming in desire.
With arms, legs, lips close clinging to embrace,
She clips me to her breast, and sucks me to her face.
Her nimble tongue, love's lesser lightning, played
Within my mouth [Wilmot, Son.' Nacked she lay'].

The poet describes the scene of intimacy with his beloved and her behavior in a fit of passion, which gradually develops into a description of some physiological details of the act of love. But it was incompatible with the aesthetics of a refined sonnet.

Shakespeare did not completely abandon Petrarchism, but treated it with a certain amount of irony.

An open anti-Petrarchism can be found in some of Shakespeare's sonnets.

Sonnets 127 – 154 from the general collection of Shakespeare's sonnets are addressed to the mysterious Dark Lady, whose image does not correspond to the canons of the image of a beloved. Shakespeare

seems to be challenging the Petrarchists when he writes lines that have already become well-known:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak; yet well I know
That music hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go;
My mistress when she walks treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare [Sh., Son. 130].
The image of the Dark Lady was developed in Sonnet CXLI:
In faith, I do not love thee with mine eyes,
For they in thee a thousand errors note,
But 'tis my heart that loves what they despise,
Who in despite of view is pleas'd to dote.
Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted; <...>
But my five wits nor my five sences can
Dissuade one foolish heart from serving thee [Sh., CXLI, p. 766].

The author complaining that despite all drawbacks and faults as well as the non-attractive looks of the beloved he is not able to get rid of this haunted image.

Shakespeare used lexical units of various stylistic layers in his sonnets, which was also a violation of the canon of the Petrarchists with its predominance of elevated and neutral words.

Several decades before Shakespeare, Philip Sidney extolled Stella's black eyes, violating all the canons of Petrarchism:

When Nature made her chief work, Stella's eyes,
In color black why wrapp'd she beams so bright?
Would she in beamy black, like painter wise,
Frame daintiest lustre, mix'd of shades and light?
Or did she else that sober hue devise,
In object best to knit and strength our sight,
Lest if no veil those brave gleams did disguise,

They sun-like should more dazzle than delight?
Or would she her miraculous power show,
That whereas black seems Beauty's contrary,
She even if black doth make all beauties flow?
Both so and thus, she minding Love should be
Placed ever there, gave him this mourning weed,
To honor all their deaths, who for her bleed [Sidney, Astr].

The apologetics of the black was a real challenge to the Petrarchists, who recognized only golden curls.

In addition to Petrarchism love lyrics of the XVI – XVII centuries were also influenced by Neoplatonism. However, none of the poets of this time was a sufficiently consistent Neoplatonist. The work of Edmund Spenser is a vivid example of such eclecticism.

Petrarchist motives in Spenser's cycle "Amoretti" were inspired not only by the author of the "Canzonere". Some themes are taken from the French poet F. Deport, who glorified the royal favourites in his sonnets.

Petrarchism with elements of Neoplatonist, Deport learned from Italy, traveling around it with the future king.

Ronsard and Deport were the main French mentors of the English poets – sonneteers at the end of the XVI century.

The ideas of Neoplatonism passed from Deport to Spenser along with Petrarchism.

In Platonism, Eros is defined as "love for the beautiful" (Plato). Following Plato, the Italian Neoplatonist Ficino divided love into three types:

- 1) divine love, whose goal is divine knowledge;
- 2) human love, without eroticism;
- 3) carnal love and sensual life.

Neoplatonism does not completely deny sensual love – it is not sinful if it is illuminated by marriage. In this case, earthly love can lead to God and to divine love.

Spenser's neo-Platonic concept of Love and Beauty in his sonnets from the collection "Amoretti" is best viewed from the angle of the poet's progress up the famous "Platonic ladder", that is his ascent from earthly love to heavenly love. These steps were mentioned by B. Castiglione in the book "On the courtier" [1].

The first stage of ascent involves the 'saturation' of the soul with the help of hearing and sight. A lover is even allowed to kiss his lady, since a kiss is "a union of souls, not bodies."

At the second stage, the lover must, with his mind, direct his desire from the body to "pure beauty in itself."

At the third stage, the lover contemplates not the individual beauty of a lady, but general, universal beauty.

At the fourth stage, the lover attained the contemplation of beauty with the "eye of the mind," and not with the eyes of the body.

The fifth step suggests that the soul of the lover is now contemplating divine beauty.

The sixth step means that the soul admires the "sea of pure divine beauty."

The seventh, highest, degree means that the soul, having enjoyed the heavenly beauty, rests next to God, the creator of this beauty.

Spenser first tried to climb this neo-Platonic ladder. But when the change happened Spenser's courtship of the real woman Elizabeth Boyle and the young lady responded to the poet's feelings, the poet's soul sank down.

After such a happy turn in the real life of the poet, the motives of sensuality and eroticism begin to make themselves felt more obviously. In Sonnet 72, Spenser finally abandons the idea of further climbing up the "platonic ladder", declaring that his spirit, soaring to Heaven, is falling down.

In Sonnet 76, he admires the bodily beauty of a young lady and even allows himself to describe the "forbidden area" – the breast of his beloved, where "a wonderful treasure of merits is hidden":

Fayre bosome fraught with vertues richest treasure [Spenser, Am. 76].

In Sonnet 77, Spenser, taking as a model "Song of Songs" from the Bible and one of Tasso's sonnets, again focuses his attention on this delicate part of the body. He resorts to a rather down-to-earth metaphor, comparing the bust of his beloved with two apples that "no one has tried until now" and which "Love itself from paradise has transferred to its garden ...":

two golden apples of vnualewd price <...>

sweet fruit of pleasure brought from paradise:

By loue himselfe and in his garden plaste [Spenser, Am. 77].

Here and in other sonnets of similar openness, the author descends to the level of sensual love. There is no longer any talk of the ascent to God.

Some researchers state that Spenser portrayed in "Amoretti" a lover who, in his struggle to achieve spiritual love, from time to time successfully rises to the third or fourth stage, and then falls down, finding himself on a lower stage, which corresponds to bodily love.

It should be admitted that Spenser never allowed himself, to describe the forbidden "parts of body", he did not cross the line of what is

permissible. The description of a lady's breast perhaps, remains, the most frivolous and daring step towards eroticism. The Protestant faith did not allow for greater openness in describing the merits of the beloved.

It should be noted that other English poets also sought to combine the literary principles of the sensibility of the Renaissance with Protestantism. Sydney, Drayton, Daniel, Spenser, and then Shakespeare wrote in a manner that combined Petrarchist models with Protestant morality, which corresponded to the ideology of the Elizabethan court, as well as the foreign and domestic policies of the queen herself. The main difference between the Protestant view of the relationship between a man and a woman from the Petrarchist one was that Petrarchist love is sinful, since it is addressed to a woman who is not free, often married.

Spenser solves the dilemma of Petrarchism, removing the contradiction between platonic and sensual love, since these two loves here united for in him into a single whole by the sacred marriage under the auspices of a common Protestant faith.

In Sonnet 68 he writes:

So let us loue,deare loue, lyke as we ought,

Loue is the lesson which the Lord vs taught [Spenser, Am. 68].

He concludes Sonnet 6 with an appeal to conclude a marriage union:

Then thinke not long in taking little paine

To knit the knot, that euer shall remaine [Spenser, Am. 6].

With his work, Spenser advanced, as a counterbalance to the selfish narcissism of petrarchism, the Protestant concept of marriage, in which spiritual and sensual love acquire complete harmony.

Taking the creation of Petrarch as a model, Spenser filled his sonnets with new contents. We can say that Spenser created his concept of Love and Beauty, which combined in "Amoretti" the secular Renaissance theories of love and the Protestant faith. This is primarily:

1. Petrarchism and antipetrarchism
2. Protestant concept of marriage
3. The theory of the "neoplatonic ladder"
4. Christian morality and liturgical calendar.
5. Emotional development of courtly love [7].

In his cycle "Amoretti" (1595), which includes 89 sonnets, E. Spenser described not the torment of unrequited love, but the story of his matchmaking, which ended in marriage, but happy love was not a topic of the Petrarchists.

According to A.V. Lukyanov, Spencer "turned both Petrarchism and Neoplatonism inside out" [7].

Another canon of Petrarchism is the use of the antithesis, which underlies the imagery system (light – darkness; fire – ice, etc.) of the Petrarchists.

The antithesis "ice – fire" is, for example, the main topic of Spencer's sonnet (Am.30), which is based on the corresponding sonnet of Petrarch.

But if Petrarch seeks this opposition to convey only the pain of his heart, Spenser endows his beloved with such mixed feelings which show that she has her own desires and emotions. She is no longer the lifeless heroine of the Petrarchists:

My loue is lyke to yse, and I to fyre:
How comes it then that this her cold so great
Is not dissolu'd through my so hot desyre,
But harder growes the more I her intreat?
Or how comes it that my exceeding heat
Is not delayed by her hart frozen cold [Spenser, Am. 30].

The love of the lyrical hero in the various sonnets of "Amoretti" is fire (fyre); exceeding heat; boylng sweat; flames.

He associates the feelings of a haughty lover with the cold (her cold; her hart frozen cold; congeald with sencelesse cold).

The lyrical hero is surprised and disappointed: the more ardent his courtship becomes, the more adamant his beloved is.

Figurative means are also widely used when revealing the very meaning of the concept "Love".

In English poetry, "Love" is identified with the masculine qualities, which is supported, by the use of the pronouns he, his. This tendency remained in the subsequent works of Byron, Shelley, Keats and other poets of the XVIII century.

When metaphorizing love the poets of the XVI-XVII centuries used human images in their sonnets, which led to the personification of love. For example, the metaphorical configuration "Love is a child" is repeated many times in Shakespeare's sonnets, for example:

Love is a babe; then might I not say so
To give full growth to what which shall doth grow? [Sh., CXVI p. 757].

Here Shakespeare emphasizes that the nascent love more and more captures the thoughts of a person.

Sydney's love is not just a child, but Amur, Cupid, the god of love, who pierces the hearts of lovers with his arrows.

In Sonnet 8 of Sidney Cupid, who was misled by the friendly expression on the face of Stella, the beloved of the lyrical hero, realized that he was mistaken – Stella did not succumb to the charm of love – and he was forced to leave her. The author uses here personification.

Cupid is endowed with human qualities, he is cold and uncomfortable, like a person accustomed to the warmth of Greece, where he was born:

Love, born in Greece <...>// But finding
these north clymes too coldly him embrace,//
Not used to frozen clips, he strave to find
some part// Where with most ease and warmth
he might employ his art [Sidney, № 8].

In Stella's heart, he did not find such a desired warmth, – she did not manage to warm him:

At length he perch'd himself in Stella's
joyful face <...>// But she most faire, most
cold, made him thence take his flight [ibid].

However, Cupid scorched his wings with the flame of the lyrical hero's passion, which he himself ignited. The love of the lyrical hero, despite Stella's refusal to respond to his feelings, still lives in him:

To my close heart, where while some firebrands
he [Love] did lay,// He burnt unawares his wings,
and cannot fly away [ibid].

Comparison of love with a flame is a traditional image in love lyrics, but Sydney managed to play this image in his own way, giving it a special visual character (some firebrands he did lay). Cupid here did not use his usual weapon – arrows, he lit a fire, in the heart of the lyrical hero as people light a fire in the mantelpiece.

Images of Love that occur in lyrics are often compared to various elements – of the sea, ocean, wind, storm, etc. for which there are no obstacles. All these images date back to Petrarchism, but are often modified by sonnet poets of the XVI – XVII centuries. as happened in Sydney's example above.

Conclusions

In the XVI-XVII centuries the sonnet has become the emblem of the English Renaissance lyrics, somewhat belated in comparison with continental Europe.

The main peculiarity of the grammar and orthography was fluctuation of forms and a great number of variants concerning grammar constructions, word forms, spelling, etc.

It was a period of transition when the old forms still existed in the language but the new ones began to displace them.

All these trends found their reflection in the sonnets of the XVI– XVII centuries.

Sonnets written during this period are innumerable. The predominant theme of the sonnets was unrequited, tragic or platonic love.

Among the poets of the XVI-XVII centuries there were poets who created their sonnets mainly within the framework of Petrarchism, following its canons as much as possible, although they made some modifications (Drayton, Wyatt).

Other poets combined Petrarchism with Neoplatonism and Christian ideas, mostly of the Protestant kind (Spenser).

The sonnets of E. Spenser, W. Shakespeare and other leading poets of this time cannot be placed within the framework of a certain direction. Due to their great talent, they brought into their work an original vision of love and beauty, going beyond of various canons.

The main architectonic models of the sonnet of the XVI-XVII centuries in England were as follows:

– the model of Petrarch and his followers, which provided for the presence of a rigid contour of two quatrains **abba abba** and a sufficient variety of configurations of the sestet, the most common of which was the configuration **cdc cdc** (4-4-3-3);

– Wyatt's model: **abba abba cdde ee** (4-4-4-2);

– Spenser's model: **abab bcbc cdcd ee** (4-4-4-2);

– Surrey – Shakespeare model: **abab cdcd efef gg** (4-4-4-2).

The main metric pattern was the iambic pentameter, which, to a greater extent than other metres, was suitable for the complex phonetic and morphological system of the English language with its diphthongs.

It should be noted that many poets (John Donne and others) gradually began to neglect the formal canons of the sonnet. As a result, almost any love poem from 10 to 20 lines long, with completely arbitrary patterns of alternation of rhymes and stanzas (quatrains, tercets and couplets), began to be called a sonnet. The rigid architectonic models laid down by the sonneteers of the XVI and XVII centuries can be found in the English-poetry today. But this issue requires further studies.

List of abbreviations

EME – Early Modern English

ME – Middle English

Mod E – Modern English

OFr – Old French

References:

1. Бальдассаре Кастильоне. О придворном//Гуманисты эпохи Возрождения о формировании личности (XIV- XVI вв.). – М.; СПб, Центр гуманитарных инициатив, 2015, – С. 218-237.
2. Володарская Л.И. Первый английский цикл сонетов и его автор// – www.Philology.ru
3. Воркачев С.Г. Любовь как лингвокультурный концепт.– М.:Гнозис, 2007. –285 с.
4. Горбунов А.Н. К проблеме эволюции Джона Донна// Литература в контексте культуры. – М., 1986.– С. 102-114.
5. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.; Сов. писатель, 1975. – 664 с.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: Посвящения,1972. –247 с.
7. Лукьянов А.В. Любовь и красота в “ Amoretti”, « Эпиталамии» и «Четырех гимнах» Эдмунда Спенсера // <https://poezia.ru/works/116257>
8. Макуренкова С.А. Джон Донн: Поэтика и риторика. – М.: Академия, 1994. – 206 с.
9. Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XVI – XVII веков: традиции и канон: АКД. – М., 2009. – 24 с.
10. Allen, M. Sir Philip Sidney’s Achievements. – NY: AMS, Press, 1990. – 271 p.
11. Casady, E. The Neo – Platonic Ladder in Spenser’s Amoretti // Renaissance Studies in Honor of Hardin Craig/ Ed. Baldwin Maxwell. – Folcroft Library Editions, 1972. – 277 p.
12. Dasenbrock, R. The Petrarchan Context of Spenser’s Amoretti.– PMLA, Jan. 1985, Vol. 100, №1, P. 47-48.
13. Ellrodt, R . Neoplatonism in the Poetry of Edmund Spenser.– Geneva: Librairie E. Droz, 1960. – P. 29-30.
14. Lewis C.S. English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama. – Oxford: Oxf. Univ. Press, 1954. – 567 p.
15. Smith H. Elizabethan Poetry: A Study in Conventions, Meanings and Expression. – Cambridge, 1951. – 355 p.
16. Spiller M. The Development of the Sonnet. An Introduction.– London: Routledge, 1992. – 320 p.
17. Wilkins E.H. A General Survey of Renaissance Petrarchism// Studies in the Life and Works of Petrarch.– Cambridge, Mass., 1955. – P. 281– 296.

18. Young R. Three Studies in the Renaissance: Sidney, Johnson, Milton.: Press – New Haven, 1958. – 238 p.

Sonnet texts:

1. Donne, J. The Major Works: including Songs and Sonnets and Sermons.– Oxford World's Classics, 2008. – 528 p.

2. Shakespeare, W. Sonnets// The Portable Shakespeare. – L.; Penguin Books, 1982. – P. 696-773.

3. Sidney, F. The Poems of Sir Philip Sidney. – L.: Oxford Univ. Press, 1962. – 578 p.

4. Spenser, E. Full Text of Edmund Spenser's Amoretti and Epithalamion: a critical edition// <https://archive.org>.

5. Tottel's Miscellany. Songs and sonnets by Henry Howard, East of Surrey, Sir Thomas Wyatt, the Elder, Nicholas Grimald and Uncertain Authors – L., Square, Bloomsbury, W.C., 1870 (Reprint 2000). – 226 p.

6. Wyatt T. Selected Poems. – L: Careanet Press, Ltd., 2006. – 96 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-15>

Науменко Н. В.,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри іноземних мов професійного спрямування
Національного університету харчових технологій,
м. Київ

ВЕРЛІБРИСТИКА ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА В АСПЕКТІ КУЛЬТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Анотація. У статті виконано культурологічний аналіз вільновіршових творів Василя Голобородька, ґрунтованих на інтерпретації образів різних мистецтв – кераміки, скульптури, образотворчого мистецтва, живопису, графіки, дитячого малюнка. Виявлено, що концепти зазначених мистецтв перебувають у стані взаємопроникнення, а вільна віршова форма, за рахунок нерівномірного, «неспокійного» темпоритму, сприяє їх нестандартному осмисленню рецепієнтами. По-перше, символіка керамічного виробу, будучи введеною в розповіді про події повсякденного життя, під пером Голобородька кристалізується у правічних бінарних філософемах «порожнеча – наповненість», «реальне – ілюзорне», «повсякденне – незвичайне» і відтак зумовлює погляд на текст вірша з позицій «золотого перерізу». Унаслідок такого аналізу визначено, що апріорі сталий (для метричного віршування) кульмінаційний пункт твору, позначений точкою «золотого перерізу», у вільному віршуванні В. Голобородька змінює місце відповідно до гармонійності складо– та строфоподілу, акцентування та кількості слів у рядку. Отже, до творення «пуанту» вірша залучається дедалі ширший словесний ряд, а також більша кількість мистецьких прийомів. Під кутом зору синтезу мистецтв встановлено: змальовуючи індивідуальну художню картину світу, автор у переважній більшості віршів тяжіє до застосування головних прийомів дитячого «наївного» малювання (специфічного графічного вираження, техніки олівцевого, зокрема одноколірного, малюнка, динамічної зміни декорацій), тим самим включаючи візуальні елементи у нескінченний космічний рух. Співвідношення культурологічних елементів у Голобородьковому верлібрі, незалежно від взаємодії в ньому стильових домінант, від тематики та

проблематики окремо взятого твору, дає підстави визначити його як особливий метажанр, усередині якого відбуваються синхронні та діахронні шукання в галузі поетичної форми, по-новому трактується традиційна образність та створюється нова.

Вступ

Про «Київську школу» як феномен сучасної української поезії можна говорити в кількох аспектах: як про суто поетичне явище, головною ознакою якого стала свобода творення; як про групу молодих нонконформістів, життєвим вектором яких була свобода волі в усіх її виявах; як про експериментальну психологічну спробу жити інакше, аніж інші покоління, жити так, ніби все відбувається у вільній незалежній державі; як про братство творців, головним і надзвичайним завданням яких була сама поезія. Тому верлібр став не просто версифікаційною домінантою поетів Київської школи, а й символом свободи.

З верлібротворчістю «Київської школи» в українську поезію увійшов непідробний драматизм народного життя. Через слово поступово відроджується слов'янська міфопоетична свідомість; відбувається повернення до первісної основи буття. Усе це зумовило появу незвичних доти жанрових гатунків вільного вірша: поезія-літопис («Русь червлена», «Саркофаг: сторінка майбутнього літопису» В. Кордуна, «Літо літописує» В. Голобородька, «Спорудження храму» М. Григоріва), поезія-малюнок («Хлопчик малює літо» В. Голобородька), поезія-замовляння, поезія-витвір народного ремесла, симульганна поезія, витримані у ключі народнопісенної образності поезії-діалоги та полілоги. Фольклоризм як першооснова верлібристики виявляється тут не лише на внутрішньому, а й на зовнішньому рівнях.

Матеріалом для культурознавчого дослідження в цій роботі є творчість Василя Голобородька, яка за провідні «речові» деталі має витвори народного ремесла – кераміку, вишиванки, мережива, витинанки. Усі їх поєднує образ домівки – «священного простору» [див. 17, с. 229; 29, с. 273]. Олюднені уявою поета, речі вводяться в символічний «четвертий вимір».

Верлібри В. Голобородька вирізняються з-поміж усього масиву лірики 70-80-х років ХХ століття конгеніальністю фольклорній поезії, творчим переосмисленням її традиційних образів, символіки та атрибутики народних свят, зокрема веденням діалогу з об'єктами

природи. Вони привертають увагу завдяки потужним і розмаїтим фольклорним конотаціям: казковій сюжетності, діалогізму замовлянь, метафоричності загадок. Своїми «верлібрами-скалками» [22, с. 95-97] – фрагментарними, однак при цьому синкретичними, – поет спонукає читача не тільки споглядати красу буття та задумуватися над його суттю, а думати, аналізувати, «дивитися в корінь». Для цього, на думку авторки цієї роботи, потрібна саме верліброва (народнопісенна, розмовна, «очуднена») тональність вислову, адже вона дає читачеві імпульс до співтворчості, до спільного пошуку істини.

1. Синтез культурних концептів у творенні образу ужиткової речі

Людину з давніх-давен оточують речі, які полегшують та водночас прикрашають її життя. І. Кант назвав речі «другою природою», і тому закономірно, що річ для людини стала не просто «помічником», а й художнім образом, створюючи ґрунт для розвитку поетичного мислення. Одна й та сама річ у різних культурах набуває різних символічних значень, при цьому лишаючись частиною мікрокосмосу індивіда. Притаманне всім людям символічне світобачення, подібно до вчення суфізму – «релігії, яка з'явилася, щоб примирити всі релігії» [26, с. 222], – примирює всі можливі значення одного й того самого слова на позначення речі.

У **першому підрозділі** йтиметься про інтерпретацію В. Голобородьком символіки керамічного виробу – важливого «документа культурного розвитку», за яким пізнається мова, писемність, світоглядні, зокрема міфопоетичні уявлення українського народу. За легендою, саме з червоної глини Бог виліпив першу людину – Адама. Цей сюжет став провідним у значній частині космогонічних епосів, і відтак глину почали вважати першоматеріалом, із якого почалося життя.

Керамічний виріб послужив основою для формування поняття *символу*: в Давній Греції цим словом спочатку називали частину глиняного черепка, яку під час розлуки залишали собі, а іншу віддавали коханому. При зустрічі половинки з'єднували (грец. SYMBALLO), відновлюючи ціле [14, с. 10]. Тому символ – це завжди розділення єдиного та єднання двоїстості.

Витвір керамічного мистецтва виходить за межі звичайної ужиткової речі, стає поетичним образом-символом, у трактуванні

якого можуть співіснувати концепти різних культур. Концептуальні риси нанесеного на виріб орнаменту, передусім ритмічність і повторюваність, отримують потужний естетичний потенціал у словесному, насамперед вільновіршовому, творі завдяки повторюваності та ритмічності віршових рядів, якими первісний орнамент візуалізується у свідомості реципієнта.

Мета цього підрозділу роботи – з'ясувати специфіку перетворення символічного концепту «річ» із видовими найменуваннями на особливий складник культурологічної образності в ліриці окремо взятого поета.

Однією із ключових реалій художнього світу В. Голобородька виступає *гличик*, керамічний виріб, уживаний для зберігання рідких харчових продуктів – молока, сироватки, квасу, меду тощо [див. 8, с. 55], звідки виникло чимало прислів'їв: «Яка глина, такий і гличик», «У новому гличику й вода холодніша», «Прислів'я в розмові – як солодкий мед у гличику». Отже, першим символічним значенням деталі «гличик», яке виявляється іще до прочитання тексту вірша, є «оберіг», зокрема й збереження людиною свого ества:

А може, ми – дерева, / тільки наша самоназва – люди?

Все наше людське, безперечно, / виявляється у наших вчинках і думках, / а не тому тільки, що наша самоназва – люди... («Самоназва»).

«Самоназва» як термін, запозичений із лінгвістики (етноніміки), отримує значне філософське навантаження. Поняття сутності речей, їхніх форми та змісту, античні діалектичні категорії «порожнечі та наповненості» заломлюються крізь мотив керамічного виробу:

*Гличик тоді гличик, коли воду в ньому
зберігають чи п'ють із нього. Чи ж буде гличик
гличиком тоді, коли він порожній?..*

Отже, єдино правильною сутністю речі (та й людини) є наповненість її буття: «Думаймо і робімо все / по-людському, що людьми не самоназиватися, / а ними бути!» [5, с. 168].

Символіка керамічного виробу, скристалізована у бінарних філософемах «порожнеча – наповненість», «реальне – ілюзорне», «повсякденне – незвичайне», виростає з казкової образності перших віршів В. Голобородька, зокрема твору «З дитинства: Спрага». Копітку роботу комбайнерів оприявнює метафора «веселий погляд

з-під колосся брів», яка установлює «горизонт очікування» казкового сюжету з чарівною річчю:

*... Як не хочете пити небесної блакиті,
то я виліплю із сонця, із променів, із пшениці
не простого глечика, а золотого
і принесу води... [5, с. 20].*

Зводячи у сценці з побутового життя фольклорні мотиви, В. Голобородько намагається створити новий архетип казки. Не чарівна річ має стати тут першоелементом фантастичної оповіді, а, навпаки, – її відсутність і завдяки цьому – задоволення, яке отримує герой від подолання перешкод самотужки; не «золотий» глечик із пшениці та сонця, а звичайне відерце здатне напоїти спраглих хліборобів.

Пантеїстичними інтонаціями насичено вірш В. Голобородька «Золоті глечики груш» – спогад маленького хлопчика про загиблого на війні батька, про його мирну роботу в полі. Поетика голосіння виявляється у ключовому мотиві пошуків померлого:

*Підійшов – / комбайн стоїть / червоним безкрилим птахом. /
Підійшов, / кличу батька – нема. / Я заглянув у пшеничне колосся –
нема. / Я заглянув на дно дороги – нема і сліду. / Я заглянув під одежу
дерева – нема. / Я спитав у жуки, / яка хотіла проковтнути сонце –
не бачила. / Я спитав у річки – не бачила... [5, с. 45].*

Маленький герой В. Голобородька відчуває особливо міцну духовну злютованість із батьком на ґрунті хліборобської праці: «...ми удвох слухали б хлюпін ниви, / шурхіт пшеничного зерна у бункері / та нетерпляче очікували б зерновозок із току, / а іще я збігав би до криниці по воду...». Проте він, на відміну від «дорослих» оповідачів, не просто чекає на повернення батька, а внутрішнім зором убаचाє його реінкарнацію в стихіях землі та збіжжя:

*Я не оратиму землі – бо тобі ж болітшме!
Я не сяду на трактора – тобі ж важко буде!
Я не коситиму пшениці – бо то ж твоє волясь!.. [5, с. 46].*

Бінарна опозиція «смерть – безсмертя» вносить у культурологічні поезії В. Голобородька елемент перевтілення у суфійському дусі – глина, на яку перетвориться людина по смерті, та глек, який із неї виліплять [17, с. 405; 26, с. 205]. Специфічною інтерпретацією цього мотиву є вірш «Кажу вам таку собі баладу». Заголовок знаменує декілька змістових мікрорівнів оповіді – у ньому слова «кажу вам» передбачають звернення до читачів,

традиційне також для казки, а «така собі» – знак іронічного витлумачення мовцем свого оповідання як балади. Сюжетна основа твору кодується в «любовній історії» неживих предметів:

*У криниці жив глечик / закоханий у воду
ненавидів уста / які воду цілували
ненавидів руки / які інтимність порушували
лякався як забирали воду / з його обіймів...*

Глечик і вода є промовистими символами безнадійно закоханих, витлумачених у суфійському дусі. Характерними для твору В. Голобородька є іронічне обігрування баладного мотиву самогубства та метаморфоза як його різновид:

*Вирішив утопитися
а вода покохала другого глечика... [5, с. 153].*

Характерно, що цей самий мотив, матеріалізований у численних реальних і метафоричних «глечиках» поета, підноситься до рівня сутності людини та її безсмертя (рання поезія «Глечик на двох»):

Улітку-літечком / ми збирали з дівчиною суніці. / Глечик був один на двох... / А потім дівчина зникла, / вона упала в траву / і пропала...

У цьому вірші, як пізніше – в «Золотих глечиках груш», концептуальним є мотив повернення людини у природну стихію: «... її тіло стало травою, / очі – росою, / і щоки стали ягодами». І, віднайшовши одне одного у довкіллі, персонажі «про глечик... геть зовсім забули». Тому дедалі частіше зазначена деталь у Голобородькових віршах із автологічної (найменування речі) перетворюється на металогічну (порівняння, метафору): *глиняні глечики рік* («прихильності...»), *пакіл неба цвіте глечиками хмар* («Спіймане сонечко»), *твоя квітка – маленьким глечиком* («Квітка: весняний первоцвіт»). Часто в цьому образі символізується мистецтво:

*В кімнаті де було безліч глечиків
різних країн (викопні і новітні)
різних форм і кольорів
я дуже захотів води і не міг її знайти [5, с. 148].*

Перші рядки цитованого вірша «Гостина у народної художниці Грузії Олени Ахвледіані» суголосні та водночас контрастні до ярмаркового опису: «Яке ж бо то свято, коли гончар-горшковіз складає на хурі, обплетеній хмизом, ... глечики, макітри, горщики, горнята,ринки, миски, покритки, свищики, монетки!.. Здається, святкує вся земля, вся природа переливається незбагненою веселкою» [див. 3, с. 22-24]. Атмосферу помешкання художниці інтимізовано настільки, що

й сама господиня, й її гість – ліричний оповідач «сиділи в глечиках» із грузинської та української глини. Це дозволяє говорити про інтерпретацію екзистенціалістського мотиву «мушля» (Е. Йонеско) крізь призму секретів художньої майстерності:

*Ваш глечик був кольору світлої мудрості
і інкрустований **геніальністю**
а мій глечик був **зелений**
і на боках висіло листя...*

Віддавна гончара порівнювали з деміургом – у його руках глечик нагадує жіночу постать, а «квіти... наносяться з такою віртуозною легкістю, що створюється враження космічного руху» [3, с. 36]. «Секрети гончарського ремесла» вербалізуються в поезії «Ліплення глечиків»:

*У чоловіка на прізвище Гончар / запитую, як ліпити глечики. //
«Набираю у рот глини / і випльовую глечики, / мов гарбузяче насіння»* [5, с. 180].

Мовець із прикметним прізвищем Гончар – збірний образ представника цього ремесла, що таємницю своєї творчості пояснює алегорично, подібно до Мікеланджело: «Беру брилу мармуру і відтинаю від неї все зайве» [2, с. 498]. З другого боку, варто зважити на символіку слини як видового поняття символу води: «Слина... дуже плодюча й має чародійну силу, ставши взагалі символом родючого й очищального дощу... Як дощ прочищує Небо, так і слина очищує від усього злого» [19, с. 44]. Відтак у не вельми «естетичному» способі виготовлення посуду поєднано символи «гончар-деміург», «слина-оберіг» та «глечик-оберіг», які можна розглядати частинами більшого символічного комплексу «земля-вода».

Мистецькі образи у вірші «Катерина Білокур: виготовлення пензлика», заломлені крізь вільну віршову форму (чергування двота трискладових розмірів із неметричними рядками), показують хвилювання героїні, спонтанну символічність її світобачення:

*Подивиться на kota і подивиться на kota.
«Котику мій, братику!»
А той сидить на припічку
Розцяцькований, як опішнянський глечик:
І калачики, і королевий цвіт, і чорнобривці
По ньому цвітуть [5, с. 285].*

Привабливість анімалістичного образу kota для адресата поезії В. Голобородько підкреслює утворенням за зовнішньою подібністю порівнянням «як опішнянський глечик», викликаючи в реципієнта

асоціації з багатобарвністю, пишністю, розмаїтою рослинною декоративністю, пригнанною кераміці Опішні. Іншими словами, ліричний оповідач «на одній стеблині вирощує соняхи, дзвіночки, ромашки і лілії небачених форм» [4, с. 6-7], переймаючи «білокурівську» манеру писання. Тому образ схожого на глечик kota – показ суперечності між народним мистецтвом і життям, вияв полеміки «з тими, хто все, навіть функції мистецтва, зводить до «корисності», до примітивної заангажованості» [9, с. 37]:

*«Що мені з ним робити, – скрушно промовить мати...
мишей не ловить, тільки дурно годуй,
цілими днями на припічку глечиком сидить,
хоч би на город вибрався та горобців
від соняшників відлякав,
стрижуть його на віхті, а він
хоч би шкрябнувся тобі...».*

Доцільно зауважити, що й мати у вірші дивиться на kota «очудненим» поглядом, називаючи його «глечиком», хоча й не помічаючи на ньому квітів [16, с. 61].

Поезії Голобородька, які за ключовий мотив мають керамічні вироби, свідчать про синтез чималої кількості культурних концептів у мікросмосі реалій. Передусім це традиції чеського «поетизму», для якого характерна «поетика деталі» [12, с. 233], та східної поезії: за її жанровими канонами, згадані в оповіді річ, назва або ім'я стають художніми деталями загальної картини світу. Крім цього, у мініатюрі «не дивуйся...» наявний і вітменівський епічний елемент, завдяки чому вірш прочитується як загадка з відгадкою «символ»:

не дивуйся / це хтось розбив глечик навпіл / і роздав нам по половині / тобі половину / і мені половину // нам шукати одне одного / щоб напиться води / з одного глечика [5, с. 170-171].

Розпочинаючи від «глечика» як сенсорної деталі, В. Голобородько підносить ідею поезії до утвердження глибинних духовних засад людського буття. У свідомості ліричного оповідача (або оповідачів) образи, пов'язані з витворами декоративно-прикладного мистецтва, розгортаються у метафору універсуму, деміургами якого є вони самі. Завдяки такому поглядю автор доводить, що світ природи тісно сполучений зі світом людини, виражаючи ідею відродження пантеїстичного світогляду як взаємин людини та доквілля.

Тому духовний і естетичний досвід поета, привнесений у структуру поетичної «історії речі», забезпечує численним зоровим образам повноцінне існування в контексті словесного виразу. Слово-символ як проміжна ланка між живописним образом предмета та його поетичним осмисленням концентрує породжений ним у автора та читача асоціації в єдиний комплекс духовного сприйняття. Завдяки цьому в українській культурі ХХ століття повному утверджується бачення людини-у-світі як світу-в-людині.

2. Актуалізація принципу «золотого перерізу» у вільному вірші Василя Голобородька

У давнину числам приписували магічний зміст. Приміром, одиниця вважалася символом єдності всього сущого, якимось абсолютом. Двійка відбивала світобудову в бінарних опозиціях «матерія – дух», «чоловік – жінка», «день – ніч» тощо. До містичних результатів приводило також застосування запозиченого в математики поняття пропорції (числове співвідношення між частинами одного цілого). І найзагадковіший, найбільш легендарний й найчарівніший серед них – золотий переріз, що вплинув також і на сучасне мислення. Суть його в тому, що більша частина відноситься до меншої, як усе ціле – до більшої [13; 20; 24, с. 25; 28, с. 457-458].

Якщо вибудувати ряд золотого перерізу, то співвідношення одного відрізка до іншого матиме сталу величину. Коли взяти відрізок за одиницю і поділити його в золотому перерізі, то більший відрізок дорівнюватиме 0,618, а менший – 0,382; цю операцію (поділ меншого відрізка у тому ж співвідношенні) можна повторювати, дістаючи при цьому ряд золотого перерізу [13].

У приблизному, побутовому варіанті пропорція золотого перерізу – це приблизно 8 : 5, а ще точніше – 13 : 8. Математики вираховували це число точніше: десяткове розкладання числа «фі» (числа золотого перерізу) має вигляд 1,61803398(...), а для зручнішого користування його скоротили до 1,618. Це число має багато інших дивовижних властивостей.

Однією з них є спостережений упродовж останніх двох століть факт, що за принципом «золотого перерізу» побудовано найталановитіші витвори світового мистецтва. Так, Е. Розенов у статті «Золотий переріз у поезії та музиці» стверджував: «Золотий поділ міг би: установлювати у музичному творі витончене, сумірне відношення між цілим та його частинами; бути спеціальним місцем

підготовленого очікування, суміщаючись із кульмінаційними пунктами <...> та з різнорідними провідними, з погляду автора, ефектами; скеровувати увагу слухача на ті думки музичного твору, яким автор надає найбільшого значення, які прагне поставити у відповідність між собою» [23, с. 76].

Сучасний український культуролог Олександр Пустовіт із позицій «золотого перерізу» ґрунтовно проаналізував низку шедеврів російської літератури (трагедію «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна, «Приморський сонет» Анни Ахматової), що дало йому підстави констатувати: «Коли природні золоті пропорції виявляються у мистецтві (чи то внаслідок свідомого розрахунку автора, чи то продиктовані інтуїцією), це можна трактувати як спосіб наслідування природи. Тобто якщо художник свідомо надає своєму творові «золотих пропорцій», це... буде наслідуванням зовнішніх форм природи – шлях, який веде до кризи. Однак, творячи цілком вільно, будучи, за Платоном, у несамовитості, художник також може створити шедевр, позначений золотою пропорцією» [21, с. 497]. Зокрема, учений дійшов висновку про те, форма сонета визначається доктриною краси як співмірності, позаяк у ньому точка «золотого перерізу» випадає саме на межу між катренами та терцетами, точніше – на середину дев'ятого рядка [21, с. 643].

Кібернетик Олексій Стахов у недавню опублікованій зі співавторами книзі «Код да Вінчі та ряди Фібоначчі» (2007) піддає аналізу з «золотих» позицій не лише лірику О. Пушкіна, а й «Бородіно» М. Лермонтова та «Витязя у тигровій шкурі» Шота Руставелі, виразно наголошуючи на ролі «золотого перерізу» як маркера кульмінації у віршовій оповіді [24, с. 211-216].

Водночас неможливо не помітити, що досі «золотий» розбір пристосовували тільки до метричної поезії (римованого та білого вірша). У зв'язку з цим виникло питання: чи є принцип «золотого перерізу» концептуальним для верлібру, на перший погляд дезорганізованого та дискретного за стильовими характеристиками. Тому **мета другого підрозділу** – виявити «золоту» пропорцію у побудові низки поезій «білокурівського циклу» Василя Голобородька (проаналізована у першому підрозділі поезія «Катерина Білокур: виготовлення пензлика», а також «Катерина Білокур: піжмурки квітів», «Півонії: автопортрет із Катериною Білокур») та схарактеризувати її місце у творенні гармонії витворів образотворчого й словесного мистецтва.

На думку А. Макарова, «Катерина Білокур належить до числа тих митців, які ретельно вивчають найскладніші форми рослинного світу, до числа тих, хто черпає своє натхнення з майже наукового знання природи» [27, с. 11], завдяки чому дослідник робить слушний висновок, що найближчими до творчості художниці виявляються традиції наукового і мистецького синкретизму.

З чого розпочинати картину? Всю інформацію з цього питання художники втратили через непотрібність; хіба тільки лишилася настанова для майстрів, котрі беруться до вишивання картин, – починати строго з центру. Єдине, що було відомо будь-якій освіченій людині, – це числовий зв'язок побудови всього суцього у природі, відкритий Піфагором. Зв'язок, на який натякав ще Платон, твердячи, що суть краси – у співвідношенні частин із цілим та одна з одною («золотий переріз»). Кожен талановитий художник відчуває ці співвідношення, інтуїтивно виходить на них і пише, так би мовити, «у золоті» [24, с. 100]. Ця теза є справедливою щодо творчого доробку Катерини Білокур.

Характерною культурологічною візією В. Голобородька стає переплетення двох видів мистецтва – живопису та поезії, що виявляється в назвах віршів. Ми ж додамо, що це переплетення ґрунтується на третьому виді мистецтва – народнопісенній творчості, адже саме її образи (котик-братик, дівочі вінки, барвінок, волошка, чорнобривці) і наближені до них індивідуально-авторські «білокурівські» (цар-Колос, квіти, що грають у піжмурки, як пустотливі діти) стали прототипами «квіткових ікон», за визначенням Ірини Конєвої [27, с. 30].

Мистецька синестезія зумовила версифікаційну структуру Голобородькового вірша, який за жанровою семантикою можна назвати філософською прелюдією до творчості. Це – верлібр із нерівновеликими синтаксичними періодами, повторами, прямою мовою, що відбиває неспокій у думках героїні:

Подивиться на kota і подивиться на kota.

«Котику мій, братику!»

А той сидить на припічку

Розцяцькований, як опішнянський глечик:

І калачики, і королевий цвіт, і чорнобривці

По ньому цвітуть [5, с. 285].

Рівень інтуїції, творчого натхнення, пориву творчості передається через низку характерних художніх деталей і утворює

фабульну канву поетичної оповіді. Варто зауважити й незвичайну архітектоніку вірша, де кількість рядків наступної строфи («лесси», за дефініцією З. Черни) має послідовність 6 – 10 – 4 – 7 – 11, репрезентуючи «золотий» гармонійний поділ твору на дві частини: першу, у якій ідеться власне про виготовлення пензля, та друга – про долю kota, по суті, не потрібного нікому: *«Що мені з ним робити, – скрушно промовить мати...// мишей не ловить, тільки дурно годуй, // цілими днями на припічку глечиком сидить, // хоч би на город вибрався та горобців // від соняшників відлякав, // стрижуть його на віхті, а він // хоч би шкрябнувся тобі...»*.

Для поезій такого ґатунку притаманним є ракурс не «побаченої», а «відчутної» деталі, яка згущує враження, збирає їх в одну точку й тому може перерости у велику емоційну силу. У «Виготовленні...» ця деталь – *пензлик*, який містить асоціацію «малювання», а що творчий задум іще не втілено – пензлик є прихованою метафорою мальовничості світу, барви кожного окремого предмета чи істоти.

З цієї деталі кристалізуються моменти, «золоті» для кожної окремо взятої строфи при діленні кількості наголосів на 1,618:

- 1) «**опішнянський** глечик»;
- 2) «**розквітають** о різній порі року»;
- 3) «**готовий** пензлик»;
- 4) «сусідські **коти** його лякаються»;
- 5) «хоч би на город **вибрався**»

(тут і надалі «золоті слова» виділено напівжирним шрифтом).

Містичність цього ряду полягає в тому, що значною мірою ці «золоті» моменти відбивають долю та світогляд самої Катерини Білокур (очуднене довкілля, живописна творчість – з одного боку, неприйняття оточуючими її потягу до малювання – з іншого). Внаслідок цього до віршованого оповідання введено неоднозначний за семантикою анімалістичний образ – kota. Не випадково саме на цей образ припадає точка «золотого перерізу» – новелістичний контрапункт, який дещо коливається залежно від кількості рядків, послідовності складів і наголосів. Так:

38 рядків : 1,618 \approx 23,5 («...**сусідські коти** його лякаються...»);

126 наголосів : 1,618 \approx 77,8 («...свого племені **не визнають**»);

368 складів : 1,618 \approx 227 («...сусідські коти його **лякаються**...»).

А відтак можна зробити висновок, що цитований ліричний портрет Катерини Білокур при гармонійному аналізі актуалізує вкорінений у романтизмі мотив нерозуміння митця натовпом –

«золота пропорція» ознаменована одночасно 23-м, 24-м та 25-м рядами. Тому можна говорити про те, що у цьому вірші йдеться не лише про підготовку до втілення творчого задуму, а й про елемент страху перед «натовпом» та рішучість його подолати.

Очуднене світосприйняття, явлене в картинах Катерини Білокур, передається й ліричному оповідачеві та персонажам В. Голобородька, який за допомогою словесного виразу робить конкретний твір образотворчого мистецтва відкритим для подальшого осмислення.

Поезія «Катерина Білокур: піжмурки квітів» – своєрідний поетичний аналог твору художниці «Квіти за тином». Передусім слід зауважити, що гармонійний аналіз цієї картини виявляє точку «золотого перерізу» у **півонії**. Ці квіти Б.-І. Антонич на початку 1930-х років стверджував символами непереможної молодості: «*на чорнім тлі, мов кров трагічна, півоній молодість червона*». В. Голобородько своїм ліричним «автопортретом із Катериною Білокур» закріпив значення цього символу, – рядок «**півонії водили її рукою із пензлем**» є «золотим» у першій строфі цього вірша, а разом із концептом «**дивилися у дзеркало малярчиного погляду**» в другій вони творять точку «золотого перерізу» цілого вірша:

*Може, оті передвоєнні картини
були передчуттям півоніями того часу,
коли вони вмруть –
для загиблих на війні **навічно**,
для живих на невизначений час?* [5, с. 347].

Своєю чергою, у «Піжмурках...» півонія невидима у слові, проте наявна як прихований образ у семантичному полі «квіти». Тому можна зробити висновок, що це ще одна ліро-епічна розповідь про мистецький задум та його втілення:

*Квітка ховається за квітку, // грається з глядачем у піжмурки,
// не з'являється доти, доки її не назвеш:*

*«Ти, квітко блакитна, що в'єшся все вгору та вгору, // твориш
своїм цвітінням перед очима стіну, // тоді вже не знаєш, чи то
квіти, чи небо, – // кручені паничі...*

*Ти, квітко блакитніша, що ростеш при дорозі, // подорожніх
виглядом своїм звеселяєш, // тих, хто повертається з поля, //
помахами блакитної хусточки проводжаєш, – // волошка...*

*Ти, квітко найблакитніша, що стелишся // низенько при землі, //
щоб і мертві небо побачили, – // барвінок...»* [5, с. 344-345].

Кольорообраз у цьому вірші показано в стані градації, вираженому через утворення ступенів порівняння, загалом невластивих для відносного прикметника, яким і є «блакитний», причому що інтенсивніший відтінок, то нижча квітка – від виткого крученого панича до барвінку, що стелеться по землі. Таким чином майстриня намагається пов'язати на полотні в одне ціле горішній, земний та підземний світи – Прав, Яв і Нав, яруси прадавнього Дерева життя. І не вадить, що «квіти – городні, берегові, польові, лісові – різночасові за порою цвітіння, раптом опиняються поряд» [27, с. 12], адже таке зміщення в часі працює на показ художньої ідеї – єдності буття природи-в-людині та людини-в-природі.

Як і у «Виготовленні пензлика», «золота пропорція» у «Піжмурках квітів» випадає на середину 24-го рядка (за ідентичної кількості рядків – 38):

...малярка водила пензлем (23)

із набраною ультрамариновою фарбою, на полотні (24).

Проте, на відміну від попереднього твору, «золотий переріз» за порядком наголосів та складів уміщується в той самий синтаксичний період: за складами він випадає на слово «квіти» у 25-му рядку, а за наголосами – на слово «фарбою». Майже симетрична архітектоніка вірша: послідовність строф за числом рядків становить 3 – 16 – (12+4) – 3 (третю та четверту доцільно трактувати як одне естетичне ціле), а в кожній окремій строфі «золотими» ключовими образами є такі:

- 1) «грається з глядачем у **піжмурки**»;
- 2) «помахами блакитної хусточки **проводжаєш**»;
- 3) «фарба **щезала**»;
- 4) «хоч і не **вороже**»;
- 5) «стали **рівненько** за тином».

У цьому чергуванні слів виявляється «конспект» вірша, його першооснова – від гри у піжмурки, яка тлумачиться елементом дисгармонії, через «зникнення фарби» як інший, поряд із «котом – опішнянським глечиком», символ «елітарності» мистецтва Катерини Білокур і до квітів, які «стали рівненько за тином». На цих «золотих» словах раз у раз наголошує ліричний оповідач – «критиків» художниці він називає «чужинцями» та пояснює їхні дії іронічними «вченими» висловами:

*Для чужинців, які пильно стежили, // як малярка водила пензлем,
//... квіти були непомітні...// Малярчине заняття покваліфікували*

як непрактичне // і таке, що не має сенсу, // хоч і не вороже для них,
// тому залишили її в спокої [5, с. 345].

Отже, «Піжмурки квітів» – це також рефлексія на тему Слова, сила якого робить ілюзорне реальним, невидиме – видимим, хаотичне – впорядкованим:

*...варто було малярці назвати квіти своїми іменами,
як вони стали рівенько за тином,
як пустотливі діти, і зацвіли блакитно* [5, с. 345].

Творчий задум та його реалізація постають також у третій поезії «білокурівського» циклу В. Голобородька – «Катерина Білокур: завивання вінка». За даними культурології, вінок – символ сонця, неба, року, кола; він також уособлює вінчання Бога та Богині, що є народженням нового світу. У вірші праця на землі показується як частина праці художника – вирощування квітів, яке передує їх малюванню:

*З ранньої весни готується вити вінок:
вибере коло хати сонячну місцину,
скопає глибоченько, заскородить рівенько,
яку квітку посіє, яку пересадить,
чистенько прополе, дбайливо виполиває...* [5, с. 372].

Саме малювання квітів показано прийомом троїстої градації, завдяки якому мисткиня показується як деміург свого довкілля: «... принесе мольберта, // поставить біля білої квітки // і перемалює її на полотно, // **буде перша квітка на віночок**». Показ творчого процесу вдало доповнюється звукописом:

*Літо влітає квітами у вінок,
летіння літа зупиняє пензликом.*

*Але літо минає –
вінок недомальованим лишається,
«хай на друге літо домалюю».*

«Золоті» слова кожної окремої строфи, як і в попередніх поезіях, відбивають ідею процесу малювання та його нескінченності в часі – «**перемалює**» (1-ша строфа, 8-й рядок); «**літо** влітає» (2-га строфа, 4-й рядок); «**рік** до року» (3-тя строфа, 7-й рядок); «кожної **наступної** весни» (4-та строфа, 2-й рядок). Однак при підрахунку «золотої пропорції» цілого тридцятирядкового вірша виявляється, що вона випадає на середину 19-го рядка – «вінок недомальованим лишається», як містична фігура недомовленості (незавершеності)

малюнка). Тут вона сполучається з ідеєю циклічності часу, вираженою образом вінка, а ще – колоподібним ритмом верлібрових періодів:

*Квітку до квітки, / день до дня, / місяць до місяця, / рік до року, –
в'є дівочий вінок* [5, с. 372-373].

Дівчина, яка «починає дівування кожної весни» та «стоїть... посеред вічного літа», – космогонічна постать творця, архетипне втілення Великої Матері, «узагальнене зображення митця і мистецтва» [9, с. 39]. Оксиморонну на позір постать «дівчини-Матері», яка, за Голобородьком, «малюванням скасувала відцвітання, щоб було вічне літо», підкреслює метафоричний образ «квіти – діти» у символічній парадигмі «безсмертя».

Подальше дослідження законів «золотого перерізу» в поезії В. Голобородька дасть змогу установити їхню справедливість для вільного віршування (попри його позірну безсистемність та ритмічну дисгармонію), виражену передусім у способі відновити через вільну форму єдність музики, поезії та малюнка.

Тому актуальним стало завдання поглянути на творчість В. Голобородька у ракурсі поетики дитячого малюнка, його композиційних та кольористичних особливостей, реалізованих у поетичному творі.

3. Образність дитячого малюнка у поетичному макрокосмосі В. Голобородька

Ігровий аспект художньої творчості – одне з найважливіших джерел естетичної насолоди. Саме гра сполучає духовні сили людини в їх активності, необхідній для творчості. Гра – це модель творчості, настрої на неї, її передбачення. Насолода від процесу творчості, від реалізації творчого потенціалу та самоствердження особистості у грі поєднується з задоволенням від не-скутості уяви, відсутності утилітарної необхідності й водночас організованості, наданої вільно прийнятими правилами гри, у порухах почуттів, вольових імпульсів та інтелекту, сполучених у спільний духовний комплекс [11, с. 333; 25, с. 272-273].

Дитяча творчість, передусім малювання, – динамічне, воно різноманітне на різних періодах розвитку. Процес – малювання як вияв творчої активності – не менш важливий для дитини, ніж результат (закінчений малюнок). Відокремлений від особистості автора, малюнок набуває нового значення: він не лише продукт дитячої творчості, який може багато розповісти про свого творця,

а й об'єкт іншого виду художньої діяльності – експонування, вивчення, колекціонування, а також інтерпретування словесного.

І тут особливої ваги набуває такий концепт, як сув'язь образних елементів «наївного» дитячого малюнка у «дорослій» поезії. З раннього віку постає уявлення маленької людини про навколишній світ, витворене за допомогою експресивних поетичних символів – графічних і словесних. Природна допитливість спонукає малюка до багатьох власних відкриттів, які він намагається зафіксувати у малюнках; його фантазія вибудовує несподівані формозмістові єдності, оригінальні причинно-наслідкові зв'язки [1, с. 434]. А мовно-словесна гра збуджує інтерес до довідки та усвідомлення свого місця в ньому, поступово вводить дитину у сферу наукових і культурних проблем сучасності.

Саме тому, обґрунтовуючи зацікавлення у малюванні, діти іноді виявляють «секрети» власної творчої лабораторії з урахуванням суто психологічних моментів: *Люблю малювати картини фарбами; Люблю малювати речі; Люблю малювати, бо можна фантазувати; Подобається гратися й малювати, виготовляти [географічні] карти; Люблю розмальовувати при світлі нічника, мені подобається, коли у кімнаті затишно* [цит. за 6, с. 31].

Що саме люблять малювати діти? З розмаїття тем можна виокремити універсальні, певною мірою архетипні для багатьох: сюжети з повсякденного життя; пейзажі, натюрморти, зображення тварин; образи героїв книг, казок, кінофільмів, анімаційних фільмів; історичні, міфологічні, біблійні сюжети; «родинні портрети», зображення рідних і друзів. Іншими словами – світ, який дитина бачить у рідному домі та поза ним, про який чує з фольклорних і писемних літературних творів.

Тому **мета третього підрозділу роботи** – на основі детального прочитання поезій В. Голобородька, у яким чільним образотворчим концептом є «малювання», утвердити визначальну роль синтезу мистецтв у пізнанні дітьми рідної природи, менталітету українського народу, а також установити специфіку проникнення дорослого поета у таємниці дитячого світобачення, передусім – завдяки вільній віршовій формі.

Словесна інтерпретація **дитячого малюнка** у творчості новітніх українських поетів виражається в непересічній верлібровій інтонації, яка символізує творчий неспокій юного художника. Особливих успіхів у цьому досяг В. Голобородько. Якщо

придивитися до його віршів «Хлопчик малює літо», «Зустріч пташок», «Між двома деревами...», «У жовтім колосі...», важко не помітити їхньої типологічної спільності з «дорослими» за змістом поезіями, заснованими на синтезі слова та малюнка («Колекціонер кольорових олівців», «Що написано між рядками», «Інтер'єр із годинником», «Катерина Білокур: піжмурки квітів», «Катерина Білокур: завивання вінка»).

За свідченнями дослідників, Голобородькові словесні малюнки – підкреслено декоративні, вони нагадують простодушну-дитинне й мудре водночас бачення Марії Приймаченко, декоративну розкіш її живопису [див. 18, с. 203], співжиття реальних та ілюзорних тварин («ушаток» і раків, «сміходій» і комарів). Так само у творах Голобородька одна-єдина істота або річ (людина, яблуко, поле, птах) може зазнати багатопланової метаморфози, показаної через каскади однорідних присудків на взірць коміксу або анімаційного фільму, складеного з дитячих малюнків.

Фольклоризм «дитячої країни» Василя Голобородька – різноманітний, глибокий. Митець переплавляє сюжети, мотиви, образи, окремі елементи народних казок, загадок, замовлянь, рідко вдаючись до прямих ремінісценцій, проте повсякчас підпорядковуючи фольклорну наративну традицію авторському задумові [див. 29, с. 265-266]. Для цієї мети автор удало добирає зображально-виражальні засоби дитячої творчості, насамперед образотворчого мистецтва.

Першим промовистим прикладом цьому є поезія «Хлопчик малює літо»:

*Кавуни зелені
котять півні
по жовтій нитці,
простягненій під вишнею,
на якій самотній птах
гойдається на вершечку...*

Колір характеризується найбільшою виразністю з-поміж усіх засобів дитячого малювання, гармонія кольору у зображенні ґрунтована на узгодженні великих барвистих плям, а нюансування відтінків приходить значно пізніше [10, с. 112]. Колорит цитованого вірша – сільського пейзажу – визначається чотирма яскравими барвами: зеленою, жовтою, червоною та білою. Останні дві не називаються прямо, а виступають прихованими метафорами у наступному після цитованого п'ятивірша дистиху: «краплі вишень /

забризкали стіну хати». У поезії розташування рядків зумовлює контрастні переходи між кольорами, характерні для дитинного світобачення, явленого на папері. Очевидним також є очуднення – в образі-загадці «жовта нитка попід вишнею» (стежка).

Двовимірність простору дитячого малюнка на «архетипну» тему «Моя домівка» у словесній інтерпретації увиразнюється однією рухливою деталлю – птахом, який гоїдається на вершечку вишні. Водночас слід зважити на широке коло інтертекстуальних мотивів у межах малого твору – «півні, що котять кавуни», суголосні з зайцями М. Вінграновського, які «котять передніми лапами по городах капусту в поле»; «самотній птах», який попервах викликає асоціації з верлібристикою В. Вірмена (лейтмотивним образом дрозда у численних його поезіях), у сприйнятті ліричного спостерігача постає солярним символом [17, с. 392]:

*Туди-сюди
самотній птах гоїдається,
мече кругле око на землю,
де кавуни зелені
котять півні [5, с. 68-69].*

Ще одна «архетипна» тема дитячого малювання – «Зимові ігри», до кола якої входять катання на санчатах, лижах чи ковзанах, гра у сніжки, ліплення снігової баби тощо. В. Голобородько «ословлює» цю тему у замальовці, яку можна кваліфікувати «віршем-відлунням» минулої розваги, – «Зимовий вечір»:

*Червоні вишні, розсипані на снігу, / дзьобає сорока із синього скла.
Це бачить дівчинка, що з ковзанки йде.*

Пальто її у снігу, наче щокі, / коли б от медяник їла.

А в долонях у дівчинки / сорочі сліди / і червоні вишні [5, с. 237].

У яскравих синьо-червоних кольорах творено нову символіку вечора – червоні вишні, вірогідно «синоніми» зір, та синя скляна сорока, що її можна тлумачити як світло ліхтаря або колір неба у погожий зимовий вечір. «Велике у малому» – макрокосмос довкілля, зосереджений у мікркосмосі душі дівчинки, відбито в орнаментальній деталі «в долонях... сорочі сліди і червоні вишні», яка вочевидь є народним візерунком, виплетеним на рукавичках.

Неабиякої популярності у дітей зажили кольорові олівці. Досвід вивчення дитячих малюнків цього типу показує, що досягти об'ємного кольору в олівцевій техніці можливо лише неквапливим методичним зафарбуванням, щільно та ритмічно укладаючи штрих

до штриха. Навіть у творчості п'ятирічних дітей трапляються гарні малюнки олівцем, подекуди двома-трьома, а інколи й одним [10, с. 126]. Техніку «малюнка одним олівцем» нагадує Голобородькова мініатюра «У жовтім колоссі...», де перебіг відтінків жовтого символізується словесною грою, алітераціями:

У жовтім колоссі / живуть птахи з жовтими крилами / яких немає в жодного птаха

Повіє вітер / птахам захочеться полетіти / зніметься усе поле і полетить... [5, с. 137].

Домінування жовтого сполучено зі штриховим графічним вираженням, що ним показано *ідею* польоту, *ідею* співу (аналог нотного запису), розгортання метафоричного образу: «Щоб послухати жовтих пісень / змайструю клітку / і посаджу туди одного птаха». В одному з видань поезій Голобородька цитований твір має жанровий визначник «елегія» [див. 29, с. 293]. І це закономірно, адже ліричний герой тривожиться долею єдиного птаха, якому «боляче на самоті». Водночас «доросла» елегійна тональність твору суголосна з «дитячою» кольоровою гамою, що дозволяє говорити про те, що внутрішня драматургія всіх проаналізованих елегій розвивається за такою лінією: сум, меланхолія – несподіваний порив, осяяння – надія – злиття з природою – безсмертя (вічне повернення). Міфічна космогонія, закладена в елегійну оповідь вільної віршової форми, зумовила її збагачення елементами фольклорної та молитовної поезії, а отже – й певну сакральність [17, с. 176].

Такими рисами позначено один із зрілих творів – «Зустріч пташок», ідеєю якого стали ностальгійні спогади ліричного героя про дитинство, його будні та свята, передусім День Святого Миколая. Персонаж, аби надалі подаровані йому кольорові олівці «не замкнули в офіційний сейф» у якості музейного експоната, перетворює їх на істоти та стихії, від яких було запозичено їхні кольори:

*замовкаю тоді, коли вимагають говорити –
жовтого олівця повертаю розквітлим купавкам,
говорю тоді, коли велено мовчати –
синього олівця пускаю водою в річку,
стою на місці, коли закликано іти вперед –
червоного олівця віддаю на сонце,
з болем просуваюся вперед, коли наказано зупинитися на місці –
з чорного олівця роблю пір'я весняному птахові,*

*ненавиджу те, що оголошено всіма любленим –
рудого олівця дарую на шпаківню,*

*люблю те, що у декого викликає зненависть –
зеленого олівця кладу травою на нагорб [5, с. 324].*

І виявляється, що кольори, навіть «повернуті» природі, лишаються символом зв'язку часів – у дитинстві подарунок Святого Миколи, в юності – відбиток суперечливого буття ліричного персонажа, у зрілості – повернення до першоджерел (малюнок «Зустріч пташок»).

Штрихове олівцеве малювання, яким діти часто зображають дощ, вербалізовано у вірші «Нитяний заєць», що виявляє очевидну спільність наївного образотворчого мистецтва зі словесними фольклорними жанрами:

Вибіг із хмари / заєць, / довгий нитяний заєць.

Виплигує нитяний заєць / по вишитому літом колоссі...

Тарабанить нитяний заєць / у денця відер на тину...

*Котить нитяний заєць / по дорозі сонця, / яких нікому не
перелічити... [5, с. 26].*

У метафоричному показі предмета чи явища загадка не оминає географічних назв, реалій живої природи, людського життя, предметів господарського і культурного вжитку певного народу [15, с. 28]. Тому В. Голобородько у канву своїх віршів уводить графічні мотиви, характерні (архетипні) для переважної більшості дитячих малюнків (сонце, хата, сад, дощ). Створивши власний унікальний образ «нитяний заєць – дощ», митець вписує його в український пейзаж, де «*колосся вишите літом*», і вивершує у прихованій метафорі прадавнього замовляння – закликання дощу: «*Приніс нитяний заєць / курям зеленим – пшона, / дахам череп'яним – райдугу, / дітям – червоних маків сміху*» та народної казки.

Чимало «дорослих» поезій не лише інтерпретують поетику статичного дитячого малюнка, а й підносять його до рівня анімаційного фільму. В іншому творі В. Голобородька «За святковим столом» виражений словами образ дитячого малювання отримує стрімкий динамічний характер, зумовлений метаморфозою:

Наш стіл / відчув свято / і став дивним деревом:

він пустив пагінці, / з них розквітли квіти /

(ті квіти були білими / завбільшки з тарілку)

і просто у полив'яних квітах / вирости яблука...

Якісний анімаційний фільм – вияв синтезу багатьох мистецтв [7, с. 17]: літературної творчості (написання історії), драматургії

(сценарій), образотворчого мистецтва (постаті героїв, тло, розкадрування), сценічного мистецтва (рухи героїв, зміни тла), кінофотосправи (зйомка), музики та звукозапису (озвучення готового фільму). «За святковим столом» Голобородька цілком відповідає цим умовам; сьогодні можна говорити й про створення за описаним сценарієм фільму засобами 3D-анімації – наприклад, перетворення плоских квітів на об'ємні яблука, або подальша метаморфоза людей, які зібралися біля столу:

*Наші руки з розчепіреними пальцями,
як пташки, полетіли над столом,
збивалися десь посередині і дзвеніли...*

Контекстуально-спровокований елемент жалоби («стіл знає, що нас було шестеро в сім'ї...») відтінюється символікою весілля: «шосте [яблуко] моєї дружині буде» [5, с. 84].

Інший «мальований словом» анімаційний фільм Голобородька – вірш «Між двома деревами...», у якому вжито той самий прийом, що й у цитованому вище «Нитяному зайці»:

*Між двома деревами / Два червоних півні б'ються,
Крилами до землі течуть, / І по найкращій у світі райдузі
Почепили на свої хвости / (на хвості дощу),
І пір'їну одну загубили
У городчик, щоб цвіли троянди... [5, с. 103-104].*

Звичне передусім для сільської «дитячої країни» явище – півнячий двобій із перших рядків поезії сенсорно відчувається саме як такий і тому напрочуд яскраво змальований (крила, які «до землі течуть», хвости-райдуги, загублена пір'їна). Не відразу реципієнтові приходить на думку розгадка на загадку, явлена в останніх словах:

Кохана, не зачинай віконце, / і ти побачиш, як іде дощ.

Природна допитливість спонукає як дітей, так і дорослих до багатьох власних відкриттів, що їх вони намагаються зафіксувати у спільних образотворчих працях, які надалі буде оприявлено у словах. Дитяча фантазія вибудовує несподівані формозмістові єдності, оригінальні причинно-наслідкові зв'язки, а мовно-словесна гра, оприявлена у віршах поета, збуджує інтерес до довілля та усвідомлення свого місця в ньому, поступово вводить дитину у сферу наукових і культурних проблем сучасності.

Висновки

Розпочинаючи від наскрізної сенсорної деталі, В. Голобородько підносить ідею кожного зі своїх творів до утвердження глибинних духовних засад людського буття. У свідомості ліричного оповідача (або оповідачів) образи, пов'язані передусім із витворами декоративно-прикладного мистецтва, розгортаються у метафору універсуму, деміургами якого є вони самі.

Відтак виявляються індивідуально-авторські інтенції у створенні образів митців (художників, гончарів, скульпторів), перипетій творчого задуму та послідовного його втілення. Ліро-епічні за жанровими ознаками, філософські й подекуди містичні за звучанням розповіді, якими вони є у Василя Голобородька, вимагають саме верлібру, його інтонації розмовного вислову, який дає читачеві імпульс до співтворчості, до спільного пошуку істини буття. «Білокурівський цикл» як синтез словесного та образотворчого мистецтва – витвір, який, окрім акцентування на сенсорних деталях, уповні відбиває ідею гармонізації форми та змісту через правило «золотого перерізу».

Послідовна реалізація принципів інтуїтивного добору композиційних елементів – строфо- та складоподіл, варіювання наголосів, синтаксична завершеність рядка або анжамбеман – дозволяє В. Голобородькові залучити до формування контрапункту віршової оповіді широкий асоціативний ряд із містким словом-символом, «золотим» для цілого твору. За «золотими словами» кожної окремої строфи виразно простежується не лише секвенція ключових ідей, «конспект» поезії, а й віхи життя та становлення індивідуального стилю Катерини Білокур, етапи створення конкретного живописного полотна.

Насамкінець, поетизуючи у словесному творі дитячий малюнок, В. Голобородько по-своєму дотримується євангельської настанови: «Будьте як діти, щоб увійти у Царство Небесне». Саме тому дитина у його віршах часто є діячем або оповідачем, навіть королем своєї «дитячої країни», а образи творяться завдяки спонтанним сенсорним асоціаціям, що іноді мають форму «бінома фантазії», в якому синтезуються слово та графіка. Це дозволило визначити макросвіт верлібристики В. Голобородька (як і загалом сучасної поезії, твореної на образній основі дитячого малювання) одним із виявів так званого «етносимволізму»: творчої інтерпретації української фольклорної символіки у вільновіршовій формі, яка

завдяки нерегулярним ритмам залучає графічні символи та мотиви до нескінченного космічного руху.

Список використаних джерел:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; под ред. Н.А. Яковлевой. Москва: Высшая школа, 2005. 551 с.
2. Антологія афоризмів / упоряд. Л.П. Олексієнко. Донецьк: Сталкер, 2004. 704 с.
3. Ганжа П. Таємниці українського рукомесла. Київ: Мистецтво, 1996. 320 с.
4. Гоберман Д.Н. Мотиви гуцульського керамічного розпису. Київ: Дух і літера, 2005. 184 с.
5. Голобородько В. Летюче віконце: поезії / вст. ст. І. Дзюби. Київ: Укр. письменник, 2005. 463 с.
6. Егорова М.С. и др. Из жизни людей дошкольного возраста: дети в изменяющемся мире. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 239 с.
7. Красный Ю.Е., Курдюкова Л.И. Мультфильм руками детей: книга для учителя. Москва: Просвещение, 1990. 176 с.
8. Крутенко Н. Розповіді про кераміку. Книжка про глиняний горщик, полив'яну кашлю, цеглу та фарфорову чашечку. А також про тих, хто їх виготовляє. Київ: Либідь, 2002. 252 с.
9. Кузьменко О.В. Поетика Василя Голобородька. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 196 с.
10. Левин С.Д. Ваш ребенок рисует: книга о детском рисунке. Москва: Сов. художник, 1979. 271 с.
11. Лилов А. Към природата на художественото творчество. София: Наука и изкуство, 1979. 412 с.
12. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 2: Маадай-Кара – Я-Форма / авт.-упоряд. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
13. Магія золотого перерізу. URL: http://ostriv.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=4475&Itemid=-5
14. Мамардашвили М.К., Пятигорский А. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символикe и языке. Иерусалим: Хевирот, 1982. 359 с.
15. Мойсієнко А.К. «Без вікон, без дверей...»: про національно-образний світ української загадки. *Урок української*. 2004. № 7/8. С. 28-30.

16. Науменко Н.В. Ліричні портрети Катерини Білокур. *Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах*. 2008. № 4. С. 59-68.

17. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.

18. Никанорова О. Свято буття. *Поезія – 89*. Вип. 1. Київ: Рад. письменник, 1989. С. 202-210.

19. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Київ: АТ «Обереги», 1994. 424 с.

20. Пропорційність і ритм. URL: http://komfort.lviv.ua/article_info.php/articles_id/57/article/Proporciinist-i-ritm

21. Пустовит А.В. Этика и эстетика: наследие Запада. История красоты и добра: учеб. пособие. Киев: МАУП, 2006. 680 с.

22. П'янов В. Визначні, відомі й «та інші...». Спогади, есеї, нариси. Київ: Укр. письменник, 2002. 463 с.

23. Розенов Э.К. Статьи о музыке. Москва: Музыка, 1982. 178 с.

24. Стахов А., Слученкова А., Щербаков И. Код да Винчи и ряды Фибоначчи. Москва: Питер, 2007. 320 с.

25. Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек: функции художественной деятельности. Москва: Политиздат, 1985. 415 с.

26. Хазрат Инайят Хан. Учение суфиев: сборник / пер. с англ. Н.В. Кияченко. Москва: Сфера, 1998. 352 с.

27. Червоних сонць протуберанці. Збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур. Київ: АртЕк, 2001. 128 с.

28. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. Москва: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Торсинг, 2002. 591 с.

29. Шутенко Ю. Фольклорна традиція та авторське «Я»: поезія Василя Голобородька: монографія. Київ: Наукова думка, 2007. 356 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-16>

Чонка Т. С.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри філології (українське відділення)

Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II,

м. Берегово

ТВОРЧА РЕАЛІЗАЦІЯ НОВОЇ КУЛЬТУРИ ДІАЛОГУ У ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА НАБОВОКА

Анотація. У дослідженні доведено, що діалог між автором, героєм і читачем є основою життєтворчості художнього твору – тим, що робить його суб'єктом, а не об'єктом сприйняття і функціонування в культурі. Переосмислено у перспективі діалогіки поняття „автор”, „герой”, „читач” як учасників художньої комунікації. Виявлено багатовекторність функцій автора, героя і читача у процесі творчості-інтерпретації. Досліджено закономірності й особливості діалогу „автор – герой – читач” у творах В. Набокова. Простежено діалогічну сутність художнього мислення автора. Окреслено своєрідне розуміння Набоковим-автором інших учасників художньої комунікації. Класифіковано та систематизовано основні типи героїв і читачів у його творах; здійснено спробу нового прочитання комунікативних моделей „автор – герой”, „автор – читач”, „герой – читач”, „автор – герой – читач” у творчості В. Набокова. Визначено специфіку ігрового характеру інтелектуальної прози письменника.

Вступ

Аксіоматично, що саме життя, вектори його розвитку залежать від рівня духовного розвитку людства, а отже – й від філософської проблеми розуміння, яка в літературі репрезентована через феномени взаєморозуміння.

Щодо постатей автора, героя та читача, у літературознавстві час від часу виникали дискусії про їх місце та значущість у процесі творення і сприймання художніх світів. Це розуміння змінювалося під впливом різноманітних факторів об'єктивного та суб'єктивного плану, серед яких – літературний напрям, рід, жанр, стиль, мода, уподобання та інші аспекти.

Вивчення діалогу на різних рівнях у теорії літератури і втілення його у творчих доробках митців ХХ ст. визначає коло актуальних питань сучасного літературознавства. Проблема типології автора, героя, читача входить до іншої, складнішої – співвідношень „автор – герой – читач”, які ми у своєму дослідженні називаємо „діалогом”. Спираючись на низку праць (Р. Барта, М. Фуко, М. Бахтіна, О. Потебні, Ю. Лотмана, Л. Гінзбург, М. Римаря, М. Гіршмана, М. Гольберга та ін.) об'єднуємо окремо взяті взаємини „автор – читач”, „автор – текст”, „автор – герой”, „герой – читач” в єдину цілісність, що визначається діалогом і його законами у філософському, психологічному та естетичному сенсі.

ХХ ст. характеризується особливою увагою до „теорії діалогу” та концепту „гри” у всіх гуманітарних галузях людського пізнання. Зокрема, це стосується літературознавства, яке звертається до цих понять через пошуки нових підходів розуміння/інтерпретації художньої творчості (концептуальними у цьому плані є праці М. Бахтіна та М. Зубрицької). Водночас ці феномени стають предметом, об'єктом і методом креації та рецепції самих митців. Яскравим прикладом цього є творча постать Володимира Набокова. Він є одним із чільних представників інтелектуальної (для більшості читачів „важкої”) прози, яка заснована на засадах гри як способу побудови діалогу з героями та читачами.

1. Автоінтерпретація В. Набокова як спосіб побудови діалогу з читачем

Щодо самого В. Набокова, то його погляди на мистецтво і власну персону були дещо екстравагантні. „Навіщо я взагалі пишу? Щоб отримувати задоволення, щоб перемагати труднощі. Я не переслідую при цьому жодних соціальних цілей, не навіюю жодних моральних уроків. Я просто люблю творити загадки і супроводжувати їх витонченим рішенням”, – у цих словах втілюється творче кредо В. Набокова, та й не лише творче, але й життєве також, про що свідчать його сучасники. У житті він був „обсерватором” і власного життя, і життя оточуючої його дійсності. Митець мав феноменальну пам'ять, особливо зорову (не раз зізнавався, що вона йому іноді заважає, загромаджуючи свідомість), у чому нас переконують його автобіографічні романи.

В. Набоков уважав, що з написанням прози або віршів нічого спільного не мають хороші людські риси, чи то релігія, чи то духовні

запити, чи то відгук на сучасне життя. Реальність, на його думку, – це нескінченна низка кроків, рівнів розуміння, і тому вона неосяжна, її ніхто не може зрозуміти, а людина живе, оточена більш або менш таємничими предметами. Письменник бачив насамперед безконечне розмаїття одиничного і багатство неповторних деталей. На його думку, митець бачить саме відмінність, а подібність бачить профан.

Його часто звинувачували у неповазі до оточення: мовляв, В. Набоков не поважає думку більшості, а головне – думку авторитетів, починаючи від Достоевського, Чернишевського і закінчуючи Фрейдом. Та він ніколи і ні в чому не хотів когось повторювати, боявся бути на когось схожим – і в житті, і в творчості. Про це свідчать і герої його творів, наприклад, герой роману „Подивись на арлекінів”. Саме це й було причиною відмови від будь-яких літературних течій, традицій або вподобань. Гадаємо, що В. Набоков, відмовляючись від приналежності до конкретних літературних напрямів і шкіл, створює власний стиль, беручи від них окремі прийоми: „споглядальність” від натуралістів, „два світи” від романтиків, вишуканість від бароко, „кольоровий слух” та тезу „життя наслідує мистецтво” від символістів, ритмічну мову від імпресіоністів, елітність від класицизму.

В. Набоков підкреслював, що міг би назвати себе прихильником теорії мистецтва для мистецтва, якщо б ця теорія і її адепти не стали такими буденними та загальнодоступними. Єдиною формою спільноти, яку він визнавав, є рівноправний діалог неповторних, поважаючи свою різність і тому близьких душ. Це діалог, подібний до уявних розмов Федора Годунова-Чердинцева з Кончєєвим в „Дарі” (хоча скептик скаже, що це ж усього лише фантом, плід хворої уяви, адже людина розмовляє сама з собою!) або ж до незакінченої шахової партії двох геніїв у „Захисті Лужина”; це вільний союз, що не залежить від жодних нав'язаних приязней або симпатій, чи то від моди в суспільстві, у яких він вбачав насилля над особистістю, шаблон, штамп, банальність – усе те, що він називав брутальністю. Для В. Набокова „брутальність” є визначною рисою, що характеризує сучасну цивілізацію, в якій накопичилась багатвікова груда „протухлих” традицій і в естетичному, і моральному плані. На його думку, такі великі слова, як „Краса”, „Любов”, „Природа”, „Істина” та їм подібні, стають маскою і власним негативним відбитком, коли їх вимовляє самовдоволенна брутальна людина. А „брутальний”, в його розумінні, – це, передовсім, псевдо-значущий, псевдо-розумний,

псевдо-красивий. Щире, душевне, добре ніколи не містить у собі брутальності. Тому В.Набоков так напружено вдвлявся в довколишню дійсність, намагаючись викрити брутальність, боячись бути навіть у дрібниці близьким до неї.

Улюблена набоковська теза стосується того, що життя наслідує літературу, а не навпаки. Девізом В.Набокова залишається естетичне служіння мистецтву. Він твердить, що мистецтво – це "чудовий обман", а цінність твору залежить не від того, що сказано, а від того, як це сказано, від блискучого поєднання окремих частинок. В.Набоков, за словами О.Михайлова, погордливо відкидав реальність, у словесному мистецтві переважно бачив чудову і безкорисливу гру розуму й уяви [Див.: 7, с. 47].

Гармонійна цілісність, з погляду письменника, створюється лише у тому випадку, якщо усе особисте, пережите і відчуте митцем вдається, як висловився герой „Дару”, „так перетасовать, перекрушить, смешать, разжевать, отрыгнуть... что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, из которой делается самое оранжевое небо” [12, т. 3, с. 328]. Мета мистецтва, вважає В.Набоков, лежить напроти його джерела, тобто у місцях піднесених і безлюдних, а зовсім не в густо заселеній сфері душевних виливань, а тому будь-який реальний спогад, будь-яка реальна емоція, будь-який реальний біографічний факт повинні бути включеними у нову систему зв'язків, щоб стати частиною „цілого”.

Для В.Набокова важливі тільки дві речі – талант та окрема особистість: „У картинах і книгах мене цікавить тільки талант. Не загальні ідеї, а особистий внесок <...>. Твір мистецтва не має жодного значення для суспільства. Він є важливим тільки для окремої людини, і тільки окремий читач важливий для мене” [9, с. 158]. Саме у цих словах є справжній В. Набоков, і доказом цього служить уся його творчість, присвячена дружині Вірі та синові Дмитру (особливо просякнуті людяністю і правдивістю, ніжністю і любов'ю останні романи письменника, зокрема автобіографічний роман „Пам'яте, говори”). Свобода слова, свобода думки, свобода мистецтва – єдине, що має для нього значення, адже творчість, як і життя, без свободи неможлива [9, с. 159].

Для В. Набокова і його героїв-митців повсякденне життя – це міраж, омана, напівсон, який є лише неточною копією ідеального світу, цирковою афішею, декорацією, де письменникові даровано Богом (а героєві автором) уміння творити нові світи. „Божественною грою”

називає В. Набоков творчість. Божественною, тому що у творчості митець найбільш близький до Творця. Грою, тому що все, що він створив, є усього лише художня, хай і яскрава, реальність. Метою митця, за Набоковим, є виявлення законів, що керують гармонією в природі. І тільки сама творчість може дати відчуття гармонії у єднанні зі Всесвітом. „Творчість”, за Набоковим, дорівнює „життю”, а антитезою творчості є „смерть”, оскільки мистецтво якоюсь мірою має свої витoki з потойбічного джерела, про що йдеться у „Дарі”.

Зазвичай талановитій людині важко у реальному світі. Але їй дарується одкровення Боже – дар творити нові повнокровні, яскраві світи і населяти їх людьми. Чим більший Дар, тим більша відповідальність.

В. Набоков в одному з інтерв'ю зізнається: „я знаю більше, аніж можу виразити словами, і те <...>, що я можу виразити, не було б виражене, якби я не знав більшого” [9, с. 168]. Цинциннат Ц. також відчуває, що володіє якоюсь таємницею, і якщо не зуміє її висловити, то збожеволіє. Звичайно, що цю таємницю дарує їм автор як своєрідний знак довіри і знак причетності до Божества, що створило їх.

С. Давидов визначив це таємне знання у Набокова як „гносеологічне знання”, що в його основі лежить містичне пізнання. Гносис – це знання, що само по собі приносить спасіння й зцілення. Гностик може отримати його в акті божественного одкровення, головним чином через посередника – Спасителя чи Посланця [Див.: 2, с. 476–490]. Сергій Давидов переконливо доводить, що героя роману „Запрошення на страту” засудили на смерть тому, що він володів саме таким знанням. Це знання передав йому „посланець слова” – автор, котрий створив Цинцинната за своїм образом.

Для В. Набокова це одкровення відбулося через посередництво кольору: він володів „кольоровим слухом” – для нього кожна буква мала свій власний колір. Витoki своєї творчості В. Набоков вбачав у „легких”, але невиліковних галюцинаціях і кольоровому слухові. В одному з інтерв'ю на запитання про цей його талант він відповів: „Колір. Думаю, я народився художником – справді! <...> Відчуття кольору, любов до кольору у мене були все життя. Це називають кольоровим слухом” [9, с. 145]. Цікавим є факт, що кольоровим слухом були обдаровані, окрім Набокова, його дружина та син. Цим же даром наділив він і головного героя „Дару”.

Письменник розповідав, що книга, яку він пише, спочатку зароджується і росте всередині нього, і порівнював це відчуття з

видінням певної картини: “цей готовий твір, недостатньо освітлений у моїй свідомості, можна порівняти з картиною <...> я можу скерувати свій ліхтарик на будь-яку частину чи частинку картини, коли почну записувати її на папір” [9, с. 157].

Герой “Дару” Федір також зізнається Зіні (яка уособлювала ідеального читача): “Я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу” [12, т. 3, с. 174]. Тобто майбутні речі вже існують у певній ірреальній сфері, яка непідвладна земному часові, і письменник тільки записує їх. Цілком можливо, що ця версія йде ще від греків, які вважали пам’ять “джерелом безсмертя”. Письменник у такому випадку несе в собі для людей не тільки пам’ять, але й життя, і безсмертя. І та пам’ять втілюється у створених митцями речах: чи то текстах, чи то картинах тощо.

В. Набоков – людина оригінальна, незалежна від думки оточення, він не потребує авторитетів і схвалення публіки; митець, що геніально реалізував себе у власній творчості і залишився у ній безсмертним для свідомості реципієнтів. Щоб відбулася природна рецепція, саме від читача залежить, чи зуміє він зібрати уламки геніальної епохи життя митця і скласти їх єдино правильним чином. В. Набоков до такого діалогу зі своїми читачами готовий. Заслуга В. Набокова в тому, що він не дає нам бути щасливими безбарвним, сірим життям, зануреними у сірі справи дня. Неодноразово митець звертається до читачів у своїх творах. У романі „Відчай” герой висловлює думку про те, що вища мета письменника: перетворити читача на глядача. У „Лекції 1958 р.” В. Набоков стверджує, що читачі народжуються вільними і повинні вільними залишатися.

Набоковська модель взаємин автора з читачем, зрозуміло, зумовлена тогочасною культурою модернізму, що передбачала насамперед наявність освіченого читача-інтелектуала. Отож, ці взаємини між автором і читачем мали стати відкритим діалогом, у якому читач міг би виступати у ролі співучасника естетичної гри-творення нової реальності, а це, своєю чергою, мало сприяти творчому, неординарному розвитку людини.

Досліджуючи взаємини В. Набокова із сучасним йому читачем, Г. Рилькова зазначає, що неодноразово редактори журналів, до яких писав Набоков (зокрема журнал „Нью-Йоркер” і його редактор Катарін Уайт) зверталися до нього з проханням згадати про масового читача і почати писати простіше, адже навіть той, хто ніколи не читав

В. Набокова, неодноразово чув про його незвичайність і „жорстокість” до простого читача. У цьому, безперечно, винен міф, створений Набоковим, який неодноразово публічно підкреслював власну байдужість до сторонньої думки і у житті, і в романах. Наведемо для прикладу цитату з „Дару”: „Настоящему писателю должно быть наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, – который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени” [12, т. 3, с. 305]. (Але Набоков все ж турбувався про масового читача, свідченням чого є той факт, що він продовжував писати і давати інтерв’ю популярним на той час часописам).

Він присвячував свої твори читачеві майбутнього: „Мої книги, усі мої книги, призначені не для „тупаків”, не для ідіотів, упевнених у тому, що я обожнюю довгі латинізи, не для напіврозумних учених, які вишукують у моїх творах сексуальні чи релігійні алегорії: ні, мої книги призначені для Оміра ван Б., для моєї сім’ї, для декотрих інтелігентних друзів і для всіх, що схожі на мене, в яких би „розщілинах” нашого світу вони не знаходились – від бібліотечних кабінок Америки до похмурих прірв Росії” [8, с. 597]. В інтерв’ю для німецького телебачення 1971 року він зізнався: „Якщо по правді, я вірю, що одного чудового дня з’явиться новий поціновувач і повідомить, що я був зовсім не фривольним птахом у яскравому пір’ї (значення його псевдоніму Сірін. – Т. Ч.), а строгим моралістом, гонителем гріха, що відпускав ляпаса тупості, що висміював жорстокість та бруталність – і вважав, що тільки ніжності, талантові та гордості належить верховна влада” [8, с. 617]. Розмаїтість відгуків – це найкраща похвала для автора, – вважав В. Набоков, – і чим їх більше, тим краще.

Чи готовий до цих випробувань читач – сучасник В. Набокова? Не завжди. Звідси й виникали невдоволені голоси літературної критики на адресу письменника. Часто нарікали на певну його егоїстичність і навіть антигуманність щодо героїв і читачів, котрі виховані на гуманності літератури минулого століття.

Інтелектуальна гра В. Набокова як спосіб діалогічних взаємин з героєм і читачем була занадто новою і незвичною для російського культурного типу літературної рецепції, яка базувалася на звичці до готових, „розшифрованих” моделей світу і людини, представлених у художньому світі твору, і для широкого американського загалу, мало знайомого з В. Набоковим. Чи не тому він іде на унікальний крок: широко рекламує власну біографію російського емігранта у

популярних виданнях, завдяки чому стає відомим одночасно з тим, як стає популярним. Це не лише стимулює інтерес читачів до письменника, але й підкреслює різницю між ним і його персонажами.

Гадаємо, запевнення про байдужість до свого читача у В. Набокова є радше пересторогою перед „чужою свідомістю випадкового читача”. І це можна пояснити, якщо згадати слова Хосе Ортега-і-Гассета: „Співіснування душ розкриває себе крок за кроком, душа відкриває своє потаємне іншій душі, і так далі; так спілкуються між собою серця” [13, с. 112], хоча з Набоковим ми скоріше спілкуємося на рівні інтелектуальному, аніж емоційному, а отже, дозволимо собі продовжити думку філософа: свідомість автора ділиться своїм інтелектуальним надбанням зі свідомістю читача. Чи є для автора щось образливіше і нестерпніше, ніж неуважна публіка, яка позбавляє художнє спілкування всілякого сенсу й породжує брутальність (найненависнішу для В. Набокова рису людського характеру і способу життя)? Ми цілком погоджуємося з міркуваннями О. Червінської про те, що мистецтво завжди твориться для інших, бо його сутність полягає у тому, що одна людина створює для інших людей певну художню медитацію, яка розкриває їм природу Бога, світу і людей. Тому мистецтво потребує живої духовної зустрічі людей, коли один дає, а інший бере. І якщо ця зустріч не відбувається, у нашому контексті, – якщо не відбувається діалог „автора – героя – читача”, то мистецтво не здійснює свого призначення: читач не сприйняв, холодно відвернувся чи спотворив його значення, – письменник залишається незрозумілим і самотнім. Мабуть, тому так часто митці, у тому числі й В. Набоков, наголошують на своїй окремішності, „самості” у сучасному суспільстві, яке їх не розуміє. Мистецтво відбувається тільки тоді, коли читач приймає і відтворює у своїй свідомості, уяві і душі творіння автора.

Отож, якщо читання – це спілкування, то природно, що співрозмовники мають сприймати думки одне одного, погоджуючись з ними або повністю заперечуючи їх. І тільки діалог є гарантом толерантності та взаємоповаги у цій „розмові свідомостей” і „спілкуванні душ”. Тому звинувачення у примітивності чи елітарності того чи іншого автора за таких умов будуть недоречними. Кожен має право розраховувати на „свого” читача. І коли, наприклад, В. Набокова звинувачують в елітарності як у вияві неповаги до читача, це видається необ’єктивним і

безпідставним. Специфіка сприйняття творчої особистості В. Набокова та його літературної спадщини закладена у тому, що первинним у діалозі з ним є діалог свідомостей та інтелектів. Письменник-інтелектуал не вважав за потрібне пристосовуватись до посереднього читача. І це вже справа читача, чи він зможе піднятися на рівень „набоковського” читача, щоб бути гідним співрозмовником. Первинним для нього (читача) у процесі художньої комунікації є визначення свого читацького характеру. Саме тут починається відмінність між читанням „народного” чи „елітарного” твору. Читач стоїть перед вибором: легке читиво чи процес самовдосконалення, неможливий без постійної праці над собою. І якщо він згідний на плідну працю, то він готовий стати „елітарним” читачем, тобто „невипадковим”, „істинним” читачем. Саме у цьому основна заслуга елітарного письменника, зорієнтованого на вдосконалення людини, а не на пасивного споживача. Безперечно, Набоков є творцем із сильно вираженою авторською волею, і саме він керує розмовою, але і це природно пояснюється, якщо творчість розуміти як „спілкування сердець”.

На основі власних досліджень видається можливим систематизувати та проаналізувати тип читача у творах В. Набокова:

- **наївний** („Пам’яте, говори”): читач малообізнаний, відкритий на поверхневе розуміння тексту, не здатний до пошуків підтексту, непідготовлений до діалогу з автором, що може бути наслідком як вікових, так і соціальних, особистісних характеристик реципієнта;
- **читач-турист** (Передмова до роману „Bend Sinister”): байдужий читач, який бачить тільки те, що на поверхні. Продуктивність такого діалогу буде залежати від бажання реципієнта прийняти чи заперечити умови комунікативної гри;
- **поважний** [<Рец. на:> „Современные записки”. XXXVII] – читач з усталеними поглядами на літературу та власними міркуваннями щодо умов реалізації художньої комунікації. У такому випадку діалог нерідко перетворюється на монолог: реципієнт отримує тільки те, що вважає для себе за потрібне;
- **звичайний** [<Рец. на:> „Современные записки”. XXXVII] – читач, котрий сумлінно дочитує книгу, навіть якщо вона для нього нецікава, що, на жаль, не гарантує плідного діалогу;

- **посередній** („Пам’яте, говори”) – читач, котрий не читає усієї книги, відчуваючи небажання чи неспроможність вести діалог з автором.

Шанси стати „набоковським” читачем залишаються тільки для „розумного” і „невипадкового” [Передмова до роману „Запрошення на страту”] читача.

І що ж очікує цього „істинного читача”? Про це говорить сам автор у романі „Пам’яте, говори”: „...и наконец, достижение простого ключа награждает его синтезом пронзительного художественного наслаждения” [8, с. 569]. В одному з інтерв’ю В. Набокова запитали: „А насолода творчістю?” На що він відповів: „Вона уповні відповідає насолодам читання, блаженство, насолоду фразою поділяють письменник і читач: задоволений письменник і вдячний читач, або – що одне й те саме – митець, вдячний невідомій силі у своїй свідомості, що навіяла йому комбінацію образів, і творчий читач, котрому ця комбінація принесе задоволення” [8, с. 164].

Бачимо, що автор, якого неодноразово звинувачували у повній байдужості до читацької аудиторії, усе ж поцінував читача, свого читача – творчого і вдячного. Мабуть, саме з цих вимог потрібно виходити, беручись до „вивчення” набоковської мови: слід замислитись, що означає творчий і вдячний читач для автора?

Цю думку простежуємо і в статті Г. Левінтона „The Importance of Being Russian...”: „<...> принцип відсилань, неявних контекстних зв’язків, „перегуків”, автоцитат, розрахованих на уважного читача („співбесідника”). Варто вдивитися у цю ситуацію, аби зрозуміти, що той „читач невіглас”, котрого дразнить В. Набоков <...> це усього лише неухажний читач” [4, с. 322–323]. Повністю погоджуємося з Г. Левінтоном у тому, що пізнати і зрозуміти набоковський світ можливо лише за умови, що уважний та інтелектуальний читач повністю ознайомлений з усією творчістю письменника і з його біографією в цілому, інакше гармонія і розуміння не відбудуться. У цьому переконують нас і герої його творів, особливо ті, яким він дарує особисті спогади і дає імена-анаграми, що говорять про самого Набокова, як, наприклад, Мак Наб у романі „Смотри на арлекинов” – це герой „СНА”, тому справжня розмова може відбутися лише між читачем і самим Набоковим, але не з його героєм.

Пізнавальними в окресі досліджуваної проблеми є роздуми Ольги Червінської, котра пише: „Так званий ”горизонт очікування” ліричного тексту і епіки – це принципово дві різні речі, тому що

ліричний текст приковує нас до особистості Автора, тобто беззастережно, якнайбільше підкорює нас його образіві і його волі, буквально змушуючи вступати у діалог саме з ним, тим часом як епіка дає нам право діалогізувати передовсім з персонажами” [16, с. 59]. Саме до такого типу „ліричного роману” зараховує Ольга Червінська романи В. Набокова, і ми з цим цілком погоджуємося, тому що набоковський читач веде свій діалог саме із „всемогутнім автором”, і аж ніяк – не з його героєм. У цьому випадку правила гри диктує сам автор. Оскільки В. Набоков пише по-новому, ігноруючи всі літературні норми, обмеження і традиції, так і читачеві, щоб зрозуміти набоковський світ, необхідно вивчати його мову.

Для того, щоб відбулась розмова читача з В. Набоковим, першою умовою є бажання читача розпочати інтелектуальний діалог-гру, обрану В. Набоковим. Друга умова: тон гри задає один Всемогутній Автор, а далі вже як у грі в шахи – все залежить від уміння і можливості гравців вирішити шахове завдання, створене автором.

Автор, як у шаховій грі (улюбленій грі В. Набокова), дає можливість іншому зробити свій хід: „Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертної тоже нет. С колен поднимается Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... Судьба сама ещё звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продлённый призрак бытия синеез за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка...” [12, т. 3, с. 480]. Автор надає „шанс” „уважному розуму” читача: авторське слово звучить і продовжується там і тоді, де і коли автора вже немає – він свідомо віддаляється, залишаючи право вибору за реципієнтом. Отож, у В. Набокова маємо таку „схему” взаємин „автор – герой – читач”: текст – герой (підвладний автору) – авторський оповідач (яким керує В. Набоков) – Твір (як вища сутність для В. Набокова) – набоковський читач з „уважним розумом”, для якого набоковський твір є запрошенням до діалогу. Тому діалог стає єдиною можливою формою спілкування автора з читачем, що гарантує взаємоповагу та розуміння, яке базується на відповідальності особистості за свій вибір. Ця форма спілкування найбільш природна для письменників-інтелектуалів, якими переважно і є елітарні письменники, зокрема Володимир Набоков.

Співтворчість автора з читачем передбачається вже в передмові до твору, (передмова – важлива частина набоковських романів). Докладно охарактеризувала цю проблему В. Медведєва-Гнатко:

„Рефлектуючий автор цілком чітко усвідомлює, що спілкування з „чужим” читачем, з тим, хто, за визначенням з „Опалого листа” В. Розанова, „зменшує душу, а не збільшує”, може стати згубним у кризовій естетичній ситуації. Передмова покликана вберегти твір від попередньо чужих читацьких настанов, виявляючись нічим іншим, як авторським зізнанням у рефлексії” [6, с. 159]. Це положення знаходить підтвердження і в передмовях до романів В. Набокова. Наведемо декілька прикладів:

– „У передмовах, які я в останні роки писав до англomовних видань моїх російських романів, <...> я взяв за правило адресувати кілька заохочувальних слів віденській делегації” [9, с. 54]. Усі, хто хоча б побіжно ознайомлений з творчими поглядами В. Набокова, знають його „любов” до різношерстих психоаналітиків на чолі з Фройдом. Майже у кожній передмові Набоков попереджує читачів, що у випадку, якщо їх цікавить психологія чи політика, глобальні проблеми чи великі ідеї, то в його книгах вони цього не знайдуть.

– „„Despair” [„Отчаяние”] – споріднена всім моїм книгам – ні в чому не відповідає на соціальні запити сучасності, не містить жодної істини, котру могла би <...> донести до читача. Не справляє вона і величної дії на духовний орган людини, як і не вказує людству правильного шляху. У ній набагато менше „ідей”, аніж в цих наваристих вульгарних романах <...>. Спокусливої форми предмет чи сон по-віденськи, котрий палкий фрейдист, як може йому здатися, віднайде на далеких звалищах моїх пустирищ, виявиться при ближчому розгляді глузливим міражем, підлаштованим моєю агентурою. Дозволю собі – на всяк випадок – додати для спеціалістів з літературних „шкіл”: з їхнього боку було б цілком розумно не намагатися в цьому випадку приплести між іншим „вплив німецьких імпресіоністів” [9, с. 60].

– „Я хотів би зекономити час і сили літературних „поденників” і взагалі осіб, котрі під час читання рухають губами і навряд чи зможуть прочитати роман, у якому нема діалогів, коли стільки корисного можна набрати із передмови до нього, – скерувавши їх увагу на першу появу теми” [9, с. 53].

Як бачимо, В. Набоков відвертий зі своїми читачами. Захищаючи себе від чужої і ворожої для нього свідомості випадкового читача, він водночас встановлює миттєвий контакт зі своїм читачем, даючи йому настанову вже в передмові до романів. І саме численні передмови ще раз свідчать про турботу В. Набокова про своїх

читачів, адже ці романні преамбули є безпосереднім контактом автора зі своїми читачами. Саме у них В. Набоков привчає читачів звертатися з питаннями стосовно його життя і творчості безпосередньо до самого автора.

Цікаво, що розповідь майже в усіх російськомовних романах ведеться від третьої особи, це забезпечує об'єктивний погляд на події у романі, а майже всі англійськомовні романи викладені суб'єктивно, як і належить автобіографічній прозі. Від зміни особи оповідача, на нашу думку, змінюються і стосунки В. Набокова з читачем та героєм: третя особа оповідача робить читача (скористаємось набоковським словом) обсерватором („соглядатаєм“) подій у романі; в іншому випадку вектор читацької уваги оманливо скеровується на першу особу оповідача, сприймаючи її за альтер-его автора, що, своєю чергою, робить читача „спів-переживачем“ подій у романі, тобто створює ситуацію ідентифікації читача з оповідачем. Останнє можливе за умови щирого діалогу. У якій із цих ситуацій читач буде найбільше наближеним до автора-Набокова? Це, безперечно, залежатиме від читацького характеру. І все ж у будь-якому випадку треба пам'ятати про естетичні позиції В. Набокова у словесному мистецтві, а тому не приймати змальоване уявою за реальність.

Важливим є і той факт, що майже всі свої твори В. Набоков присвячував своїй дружині Вірі, що у текстах проявляється в інтимному звертанні до „ти“, до приятеля-дружини, а пізніше і до сина. В останніх творах В. Набокова ці звертання організують гармонійний, єдиний і неподільний всесвіт, наповнений любов'ю і вірою.

В. Набоков, стверджуючи право на верховенство ніжності, краси, правди і гармонії, знищує брехню, грубість, жорстокість, лицемірство й усе „псевдо“: втілюючи їх у своїх романах, висміюючи їх, веде до очищення. Він упевнений, що істину не можна проповідувати, її можна шукати і відкривати. Подібно до Сократа, який шукав істину в діалогах, Набоков шукає її і дає можливість знайти її читачеві у діалозі з ним через посередництво роману. Ані час, ані простір у цьому випадку не мають значення, тому що вони безсилі перед силою таланту й інтелекту, а також перед близькістю душ і свідомостей співбесідників.

В останньому романі „Пам'яте, говори“ герой, волею автора найбільш наближений до нього, висловлює таку думку: „следует понимать, что соревнование в шахматных задачах происходили не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым

разгадчиком (подобно тому, как в первоклассных произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем..." [8, с. 567]. А оскільки В. Набоков – це письменник-інтелектуал, то, природно, що єдиною формою цієї боротьби буде діалог.

Як відомо, будь-який твір мистецтва створюється людиною для людини і про людину, а отже, є антропоцентричним у своєму зародженні та існуванні. Тому, безперечно, наша розмова про антропологічну сутність творів буде неповною, якщо ми не згадаємо ще про одного учасника літературного діалогу – про героя художнього твору.

У інтерв'ю В. Набокова Альфредові Аппелю на репліку про те, що багато авторів визнають, що герої оволодівають ними і деколи диктують подальший розвиток сюжету, Набоков дав категоричну відповідь: „Ні, задум роману міцно тримається у моїй свідомості, і кожний герой іде тим шляхом, який я для нього втворював. У цьому приватному світі я абсолютний диктатор, і за його істинність і міцність відповідаю лише я” [1, с. 168]. У своїх інтерв'ю В. Набоков неодноразово наголошував, що всі його персонажі – „галерні раби”, маріонетки, які ніколи не виходять з-під контролю і повністю підвладні всемогутньому авторові.

Погоджуємося, що обрана В. Набоковим оповідна стратегія не сприяє ідентифікації героя з письменником, а читача з героєм. Спостерігаючи за його героями, нам часто здається, що перед нами лише „життєподібні”, чудово вимальовані маски у виставі, котру розігрує невидимий, але всемогутній автор.

Та пильний читач має зауважити, що романи В. Набокова є часто незакінченими, а доля їх героїв, як, наприклад, Мартина у „Подвизи”, або Федора Годунова-Чердинцева у „Дарі” тощо невизначена, тобто потребує читацької „співучасті”.

Часто головний герой непомітно для себе самого стає маріонеткою, якою рухає добра чи зла, але чужа воля, втягується у гру, правила якої задані автором. Підтвердженням цього слугують слова М. Цетлін: „Велике поширення отримала [у В. Набокова] „концепція героїв-манекенів”, якою Сірін ”показує механічність, автоматизм сучасних людей”, своєрідних роботів, „у них нема ані любові, ані пристрасті”, усі їх почуття „обездушені”, позбавлені „людяності” [Див.: 9, с. 218–219]. Герої В. Набокова дійсно нагадують нам ляльок, і це впливає з таких факторів: 1) лялька стає носієм ідеї

„механістичності” і самого героя, і його долі, адже нею керує чужа воля; 2) з образом ляльки пов’язана ідея гри; 3) тема лялькового царства наводить на думку про фантастичність або ж фальшивість зображуваного світу; 4) ця тема дає можливість автору зайняти щодо створюваного ним світу позицію „позазнаходження”, остання організовує дистанцію між автором і героєм.

Усі щойно згадані риси знайдемо у таких творах В. Набокова, як „Запрошення на страту”, „Король. Дама. Валет”, „Захист Лужина”.

Цікавим для нас є ще одне інтерв’ю В. Набокова, яке він дав А. Сєдих. Письменника запитали, чому у фізично і морально здорової, спортивної людини всі герої такі схибнуті люди? На це він відповів: „Схибнуті люди?.. Так, можливо. Ви маєте рацію. Важко це пояснити. Здається, що у стражданнях людини є більше значного і цікавого, аніж у спокійному житті. Людська натура розкривається повніше. <...> Автор у процесі роботи ніколи не ототожнює себе з головним діючим персонажем роману, його герой живе самостійним, незалежним життям; у цьому житті все наперед передбачено, і ніхто вже не може змінити його розміреного ходу. <...> Честь і слава письменнику, герої якого здаються людьми, які живуть серед нас, нашим повсякденним життям” [10, с. 146–147].

На нашу думку, герой В. Набокова більше наблизений до героя екзистенціалізму: увага зосереджується на індивідуальному самовираженні людини, особливо якщо це людина ХХ ст., яка відчуває повну абсурдність реального світу і тому незадоволена, відчужена, часто перебуває у відчаї. Саме відчуття неспокою, відчаю і незадоволення, загрози смерті ведуть до самоаналізу, який може завершитися висновком про потребу самореалізації. Для повного осягнення справжнього сенсу свого існування у філософії екзистенціалізму людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття вкинутості у цей світ і своєї покинутості у ньому, етап „межової ситуації” – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих цінностей і етап вільного та свідомого вибору дотримання цих цінностей у своєму житті. Тільки свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися і надати сенс своєму існуванню. Водночас такий вибір пов’язується із відповідальністю перед собою та перед іншими. Намагання досягнути своєї автентичності – основна мета у житті, бо людська екзистенція має сенс тоді, коли людина обирає власні можливості і відповідає за результати вільного вибору

і власної свободи. Індивідуальність, сутність, суб'єктивність, свобода, смерть – це основні теми екзистенціалізму, які знаходять своє вираження й у творчості Набокова, отримуючи своє нове втілення, зумовлене чинником гри.

Як відомо, читач більше проймається довірою до героя, якщо оповідь ведеться від першої особи, через що може втратити об'єктивність сприйняття решти художнього світу. Автор-Набоков завжди займає стосовно світу твору позицію „зверху”. У такий спосіб автор коригує і читацьке сприйняття, змінюючи особу оповідача. Та саме в цій зміні і виявляється авторська гра з читачем: різноманітні ракурси бачення завжди перекриваються особистістю автора, іноді збігаючись з одним із героїв (їхні взаємини нагадують діалог Пушкіна з Онегіним), але в результаті „цілосукупність” героя завжди залежить від ступеня наближення до „я” В. Набокова.

Характерним для В. Набокова прийомом є оманлива подібність біографічних фактів героїв до фактів його власної біографії. Однак цю подібність уважний читач простежує лише на поверхні. Як же сприймає Набоков-автор створених ним персонажів?

Стосовно свого першого роману „Машенька” В. Набоков зізнається: „Добре відома схильність автора-початківця втручатися у своє особисте життя, виводячи себе чи свого представника у першому романі, пояснюється не стільки спокусою готової теми, скільки почуттям полегшення, коли, відмежувавшись від самого себе, маєш можливість перейти до більш цікавих предметів. Це одне з дуже небагатьох загальних правил, яке я прийняв. <...>. Його (Ганіна) Машенька і моя Тамара – сестри-близнята; тут і дідівські паркові алеї” [9, с. 67]. Та Машенька є сестрою-близнючкою не тільки Тамари, але й усїєї Росії – першої любові Набокова, що з нею він прощається у цьому романі.

Про Лужина В. Набоков говорить, що насправді Лужина полюбили навіть ті, хто зовсім не розуміється на шахах і відчуває відразу до решти набоковських книг: „Він незграбний, неохайний, некрасивий – зате, як дуже швидко підмітить моя ніжна панночка (по-своєму чудова дівчина), у ньому є щось, що перевершує і грубість його сірої плоті, і безплідність його темного генія. <...>. Я подарував Лужину мою французьку гувернантку, мої кишенькові шахи, мій чудовий характер і кісточку від персика, якого я зірвав у своєму відгородженому садку” [9, с. 54–55]. Із власного минулого В. Набоков

уводить у фіктивний світ свого роману ще одного персонажа – Розена, прототипом якого є однокласник автора С. Розов.

Про героя „Подвигу” – романного двійника автора (так називає його критика) – В. Набоков говорить, що Мартин – добрий, чесний і найзворушливіший з його героїв: „...Мартина ще можна якоюсь мірою вважати моїм далеким родичем (він симпатичніший за мене, але й набагато наївніший, ніж я коли-небудь був), з яким у мене є декілька спільних дитячих спогадів <...>, а його бліді батьки <...> не подібні до моїх... Що стосується кембріджських приятелів, Мартин та Дарвін повністю придумані, так само Мун, а от „Вадим” і „Тедді” реально існували у моєму власному кембріджському минулому <...>. Герой „Подвигу”, до речі, не обов’язково цікавиться політикою – це перший з двох **фокусів чарівника, який створив Мартина** (виділено нами. – Т. Ч.). Здійснення – це фугова деталь **його долі**; він з тих небагатьох людей, чії **„сни”** збуваються <...>. **Мій** другий помах чарівної палички такий: до багатства дарів, якими я щедро наділив Мартина, я зумисне не додав таланту. Як було б легко зробити його художником, письменником, як важко було не дозволити йому цього, нагороджуючи його при цьому тією тонкою чутливістю, яку зазвичай асоціюють з творчою особистістю, як жорстоко не дозволити йому знайти у мистецтві – ні, не „притулок” (тому що це всього лише чистіша камера на тихішому поверсі), але перепочинок від свербежу буття! Верх узяла спокуса **звершити мій особистий маленький подвиг у сяйві всемогутності**. Результат нагадує мені шахове завдання, яке я колись створив. Його чарівність у парадоксальному першому ході: білий ферзь має чотири вільних клітинки у своєму розпорядженні, та на будь-якій з них він буде заважати (така сильна фігура – і „заважати”!) одному з білих коней у чотирьох варіантах мата; іншими словами, будучи зовсім беззмістовним і шкідливим тягарем на дошці, не граючи жодної ролі у подальшому розвитку партії, він повинен піти у вигнання у нейтральний куток, позаду смертного пішака й перебувати там у бездіяльності і без відома” [12, с. 72–74]. Таким чином, автор постійно наголошує на дистанції, яка існує між ним та його героєм. Із власного минулого В. Набоков уводить у роман епізодичного героя – Іоґолевича – прототипом якого є Лазар Іоґолевич, однокласник брата В. Набокова – Сергія.

У передмові до англійського перекладу роману „Король. Дама. Валет” В. Набоков дає йому таку характеристику: „Російський

письменник, добираючи виключно німецьких персонажів (ми з дружиною з'являємося у двох останніх главах тільки для інспекції), створює для себе нездоланні труднощі. <...> герої-емігранти, котрих я виставив напоказ у вітрині, були до того примарні на погляд тієї епохи, що позаду них можна було легко розгледіти ярлички з їх описом, на щастя, надписи були не досить розбірливі, та у мене не було жодного бажання продовжувати користуватися методом, характерним для французькому різновиду "людського документа", де ізольовану групу людей достеменно відображає один з її членів" [9, с. 64].

Часто критики називають героя „Дару” „alter-ego” В. Набокова. Щодо цієї думки, Набоков зауважує: те, що вони з героєм одночасно жили в Берліні і мали спільні інтереси, не дає підстав прирівнювати художника і малюнок: „Я не Федір Годунов-Чердинцев і ніколи ним не був, мій батько не дослідник Центральної Азії, яким я, можливо, коли-небудь стану. Я не залицявся до Зіни Мерц і не був стурбований думкою поета Кончєєва чи будь-якого іншого письменника. Якраз радше у Кончєєві та в іншому епізодичному персонажі – романісті Владими́рові – я впізнаю деякі уламки самого себе, яким я був десь у 25-му віці” [9, с. 49–50]. Із інтерв'ю: „Федір – це не я. Я намагаюся тримати моїх персонажів поза межами моєї особистості. Тільки про тло роману можна сказати, що воно містить деякі біографічні штрихи. <...> Деякі мої персонажі, без сумніву, страшенно гидкі, та мені насправді все байдуже, вони поза межами мого я, як похмурі монстри на фасаді собору – демони, розташовані там тільки тому, щоб показати, що вони звідти вигнані. Насправді, я тихий, старий пан, котрий ненавидить жорстокість” [9, с. 143; 146]. Та, читаючи листи В. Набокова до Самуїла Розова [Див.: 10, с. 12–33], можна зауважити, що автор подає йому власні спогади про дитинство майже без змін. Із тих самих листів дізнаємося, що Набоков любив зустрічати власне минуле тільки у своїй прозі, тому що бажання повернути його у реальності завершилося тим, що, цитуємо В. Набокова, „Я цим вбив наповал свої кембріджські спогади” [10, с. 19].

В. Набоков називає головною темою „Bend Sinister” „биття люблячого серця Круга, муку напруженої ніжності, що роздирає його” (і саме заради цих сторінок, присвячених Давидові і його батькові, була написана ця книга, і заради них, уважає автор, її треба прочитати); і тема благословенного божевілля Круга, коли він раптом сприймає просту сутність речей і розуміє, але не може

висловити у словах цього світу, що і він, і його син, і жінка, і всі решта – всього лише примхи та витівки автора: „Тому <...> з'являється перший натяк на когось, „кто в курсе этих дел,” – на загадкового самозванця, що використовує сон Круга для передачі особистого химерного тайнописного сповіщення. Цей самозванець – не віденський шарлатан <...>, а антропоморфне божество, зображене мною. В останньому розділі книги це божество відчуває укол співчуття до свого творіння і поспішає втрутитись. Круг у раптовому місячному спалахові божевілля розуміє, що він у надійних руках: ніщо земне не має реального смислу, боятися немає чого, і смерть – це всього лише питання стилю, простий літературний прийом, розв'язання музичної теми. <...> втішений Круг повертається у лоно свого творця” [9, с. 81].

„Мої персонажі, – говорить В. Набоков про цей роман, – не „типи”, не носії „ідей” <...> Всі вони є лише безглуздими міражами й ілюзіями, що пригнічують Круга, поки він недовго перебуває під чарами буття, і без шкоди розсипаються, коли я розпускаю трупу” [9, с. 77].

„Люди у цій книзі, – скаже про героїв „Спостерігача” (“Соглядатая”) В. Набоков, – улюблені персонажі моєї літературної юності: російські вигнанці, що мешкають у Берліні, Парижі чи Лондоні...” [9, с. 56].

Суттєвим для характеристики цього роману буде порівняння етичної системи В. Набокова з „Монадологією” Лейбніца [Див.: 5, с. 619–649]. Відомо, що Набокова неодноразово звинувачували у тому, ніби він зображує не живих людей, а персонажів-маріонеток, якими керує чужа воля. Дії героїв здаються запрограмованими, бо їхній світ організований так, що його події лише їм самим здаються зумовленими їхніми бажаннями і їхнім вибором, але читач знає, що вони є результатом загального плану. Чи є різниця між монадою і роботом? Подібність між ними у тому, що їхнє майбутнє приречене. Робот не має жодної надії на свободу вибору, адже у нього є конкретна програма, згідно з якою він мусить діяти. Монада ж, у певному нетривіальному розумінні, є вільною. Її буття володіє виміром спонтанного самовизначення. Хай її майбутнє приречене – воно відноситься до буття монади інакше, аніж програма до буття робота. Доля не смикає за ниточки, а проживається вільно. Чи можуть співіснувати приреченість і свобода? Література, як її називає Г. Хасин – це такий спосіб, коли це співіснування можливе [15, с. 644]. Читаючи книгу, ми знаємо, що

вона вже цілком написана, а отже, доля всіх героїв визначена до того, як вони почнуть діяти. Попри те, навіть перечитуючи книгу, ми можемо сприймати їх вільними і відповідальними за свої вчинки.

Автора у такому розрізі ми можемо порівняти з Богом, а героїв – з монадами. Г. Лейбніц вважає, що Божественне зусилля є зусиллям гармонізації, а не примусової влади. Щоб постійно не змушувати речі відповідати своїм задумам, Бог просто створює їх так, щоб, вільно реалізуючи свою природу, вони у поєднанні утворювали максимально довершене ціле. Приреченість здійснюється через природну спонтанність індивідуумів. Таке використання свободи для реалізації передбаченого порядку зумовлює специфічні стосунки між вільним агентом та його майбутнім. Якщо ми вільні і якщо майбутнє вже існує, то ми не можемо ані знати його, ані запобігти йому. Отож, у контексті свободи приреченість функціонує не як програма – вона набуває форми Долі. Тому щодо героїв В. Набокова авторське ставлення аналогічне до ролі долі. Що ж до автора-Набокова, то його герої співвідносяться з монадами Лейбніца.

Підводячи підсумки, які дозволяє зробити метафізика „Монадології”, зауважимо, що визначенню Г. Лейбніцом Блага як Довершеності загалом відповідає етична система Набокова. Мистецтво у такій системі стає вищою цінністю, бо довершеність є основою для існування всього суцього – і в природі, і в культурі.

Надзвичайно важливим у контексті нашого дослідження є есе В. Набокова „Про хороших читачів і хороших письменників”, у якому йде мова про постаті автора і читача та їх роль у створенні художніх світів. В. Набоков вважає, що книгу взагалі не можна читати, її можна тільки перечитувати. Хороший читач, читач вибіркового, співчасник і співтворець – це перечитувач, з розвиненою уявою та пам'яттю, багатим словником і художнім смаком, який повинен зауважувати дрібниці і милуватися ними, адже він стає свідком створення нового світу – світу художнього твору. Кожен великий роман – це казка: час і простір реального світу втрачають у ньому важливість. Автор творить його, піднімаючись невідомими стежками на вершину, де зустрічається зі щасливим, хоча і змученим читачем, який зумів подолати цю вершину. Щодо постаті письменника, В. Набоков зауважує: „Письменника можна оцінювати з трьох точок зору: як оповідача, як учителя, як чарівника. Усі троє – оповідач, учитель, чарівник сходяться у великому письменникові, але великим він стане лише тоді, коли гру на першій скрипці

відведено чарівникові” [11, с. 10]. До оповідача ми приходимо за новими враженнями, емоціями. До вчителя – за новими знаннями. Та найцікавіше, коли ми звертаємося до чарівника, – ми пізнаємо індивідуальну магію письменника, його стиль, образність, структуру його творів тощо. Для того, щоб поглинути в цю магію „для читача найбільше підходить поєднання художнього складу мислення з науковим. Безмірна художня пристрасть вносить зайву суб'єктивність у ставлення до книги, холодна наукова розсудливість охолоджує жар пристрасті. Однак, якщо майбутній читач взагалі позбавлений пристрастності і терплячості – пристрастності художника і терплячості вченого – він навряд чи полюбить велику літературу” [там само].

Отже, для В. Набокова у діалозі „автор – герой – читач” важливим є постать читача, від якої залежить життя героя художнього твору і реалізація самого твору. Головним є той факт, що В. Набоков, якого звинувачували в ігноруванні і героя, і читача, у романі „Відчай” висловив таку думку: „Высшая мечта автора: превратит читателя в зрителя, – достигается ли это когда-нибудь? Бледные организмы литературных героев, питаюсь под руководством автора, наливаются живой читательской кровью; гений писателя состоит в том, чтобы дать им способность ожить благодаря этому питанию и жить долго” [12, с. т. 3, 342], що є підтвердженням нашої думки щодо сутності літературного твору у діалозі „автор-герой-читач”.

2. Утілення категорії-ідеї спілкування в художній діяльності автора – героя – читача

„Мистецтво – це подія, яка відбувається в нас самих, коли ми споглядаємо картину чи читаємо книгу” [13, с. 228], – констатує Хосе Ортега-і-Гассет.

Мета кожного інтерпретатора – концептуально наблизитися до творчого „я” письменника. Починати вивчення художнього світу В. Набокова, оминувши при цьому його особистість, неможливо. Його твори не розраховані на непідготовленого читача, який, вперше ознайомившись з ними, просто їх не сприймає. Можливо, якщо ми змінимо „традиційний”, характерний, на жаль, у наш час хід знайомства з літературою: твір, а потім вже особа автора (та й це не завжди, адже сучасні книговидавці не вважають за потрібне подати навіть мізерну дешифру життєпису автора, бо сучасні читачі на неї не звертають жодної уваги) – і познайомимося спочатку з

неординарною особистістю автора (що ми й намагались зробити на попередніх сторінках роботи), то ми не будемо відчувати себе такими беззахисними, вступаючи у діалог зі світом художніх творів В. Набокова чи будь-якого іншого письменника.

Для об'єктивної інтерпретації художнього твору, на нашу думку, слід вважати як на позатекстові, так і на текстові фактори дослідження образу автора. До позатекстових факторів відносимо світогляд, факти біографії, конкретні соціально-історичні умови творчості, суспільну ідеологію, індивідуально-психологічні особливості творчої особистості письменника, „модель читача”. До текстових – авторський стиль та безпосередньо „модель автора” зокрема у конкретному творі й у фоні усієї його творчості.

Отже, інтерпретатор відбудеться тільки тоді, коли він відбудеться як концептуальний читач, у чому ми й вбачаємо свою мету. Окреслимо основні шляхи інтерпретації, обрані нами для вивчення творчості Набокова:

- 1) авторська позиція і її превалювання над героєм;
- 2) шляхи становлення героя як смислового цілого на основі концепції творчості як гри у В. Набокова;
- 3) авторське ставлення, настанова, гра з читачем у В. Набокова (можливі „виходи” читача на діалог „автор – читач” без посередництва героя);
- 4) самодостатність художнього світу творів В. Набокова як потенційна енергія діалогу (індивідуально-авторський стиль як форма втілення творчого діалогу).

Для дослідження питання у такому його окресі звернемо особливу увагу на працю М. Димарського „Deus ex texto, чи Вторинна дискурсивність набоковської моделі наративу” [Див: 3, с. 236–260]. Науковець підкреслює, що у творчості В. Набокова спостерігаємо зрушення характеру локалізації автора у структурі тексту. Простежимо цей процес. До того моменту, поки локалізація автора у структурі тексту стабільна від його початку і до кінця, ми перебуваємо у річищі класичної традиції. Два основні різновиди цієї моделі (Я-герой і ВІН-герой; у термінах В. Падучевої – традиційні розповідні форми): 1) з дієгетичним оповідачем, що належить до світу тексту, інакше – першоособова форма; 2) з екзегетичним оповідачем, що не належить внутрішньому світові тексту, інакше – аукторіальна форма, або ж наратив 3-ї особи – передбачають незмінність позиції оповідача як представника автора у тексті, і в

цьому розумінні – стабільність локалізації автора. Якщо ж уводиться додаткова маска чи рамка (яка змінює локалізацію автора), тоді вони маркуються, і читачеві чітко дається зрозуміти, хто є хто. Читач, своєю чергою, може скласти своє враження про створений автором світ, тільки спираючись на поданий у тексті початок відліку, яким є „аналог мовця”, через призму якого ми сприймаємо цей світ. Окрім цього фактора, читачеві взагалі більше немає на що розраховувати, адже ані часові, ані просторові координати автора і читача не збігаються. Тому від характеру локалізації автора у тексті – від її стабільності чи нестабільності – безпосередньо залежить можливість чи неможливість для читача побудувати несуперечливу і достатньо визначену модель художнього світу. Отож, читач „декодує” закладену у тексті модель „можливого світу” з позиції аналога мовця-оповідача.

Для читача дійктична визначеність дає можливість скласти несуперечливу картину зображеного „можливого світу”. Можна сказати, що у такому випадку має місце дійктичний паритет між автором і читачем: останній має змогу зазирати разом з автором у будь-який пункт художнього простору-часу; хронотоп не має замкнених для читача зон. Дійктична визначеність тексту і дійктичний паритет автора і читача – настільки суттєві ознаки класичного (традиційного) наративу, що їх дотримання дозволяє авторові іноді помилятися (іноді зумисно). У такому випадку від читача вимагаються додаткові зусилля, щоб зауважити ті „помилки”, ті порушення правил гри, яких авторові не вдалося оминати.

Модерністична оповідь зазвичай відмовляється надати читачеві безпосередні вказівки на потрібну інтерпретацію, вона моделює іншого читача, спроможного таку підказку знайти самостійно чи й додумати собі і таким чином отримати задоволення від тексту.

В. Набоков у своїх романах апелює до читацького досвіду, без якого важко стати саме набоковським читачем. Цей досвід має допомагати читачеві знаходити потрібні натяки для вірної інтерпретації. Непідготовленого до такого читання (коли автор пропонує читачеві створити нову реальність, разом змоделювати її, згідно із запропонованими у самому тексті способами) цей епатажний вихід автора дивує і навіть лякає, адже нечасто у класичній літературі читач мав можливість бути співучасником створюваної художньої реальності. Саме тому у своїх творах В. Набоков часто змінює точку зору оповідача: це може бути точка

зору стороннього спостерігача; позиція всезнаючого оповідача, ускладнена награною невпевненістю; позиція інших героїв або ж всемогутнього і всезнаючого Автора і, нарешті, внутрішня позиція самого героя. Та часто у фіналі набоковських творів читач доходить висновку, що всі ці точки зору були хибними, а істина впливає як випадковий факт, як післямова. Іншими словами, на очах читача будується світ оповіді, істинність якого у фіналі ставиться під сумнів, тому що для автора важливим є не так цілісний завершений світ твору, як процес його побудови, в якому читача змушують бути не просто споживачем, а активним спостерігачем („обсерватором”). Так побудоване, наприклад, оповідання „Корольок” (про це докладно див.: 9, с. 237–260).

В оповіданні „Круг” читача зустрічає невизначена особа оповідача, представлена займенником „ми” – чи є це „ми” авторським, чи, може, авторським і читацьким сукупно? Безперечно, що автор цим підкреслює власну присутність, як і численними вставними конструкціями. Отож, у тексті набоковських оповідань, на думку М. Димарського, перед нами постає деміург, який, по-перше, творить героя, його світ і життя; по-друге, уважно стежить за цим процесом і, по-третє, те і інше втілює у тексті. Тому сам процес творення стає головним змістом твору.

В. Набоков ніби скеровує увагу читача з тексту на сам процес читання. Тому при першому читанні більшість його романів та оповідань сприймаються легко. Однак, як зауважує Л. Токер [14, с. 377], почуття елітарної напівінтимності з автором значною мірою оманливе, і при першому читанні багато що залишається непобаченим і непочутим. Як говорив В. Набоков, романи не можна читати, їх можна тільки перечитувати. При повторному прочитанні ми не просто бачимо більше, але й сприймаємо й оцінюємо особистість і поведінку героїв якісно по-іншому, аніж перший раз. Отже, змінюємося і ми самі, адже нерідко наша оцінка стає протилежною, залежно від умов сприйняття цієї естетичної гри і нашої підготовленості до неї.

Божеественний і деміургічний характер авторської сили є популярною темою модерністичної літератури. Актуалізується ця тема і у творчості В. Набокова.

Один із сучасних набоковзнавців, американський учений Д. Бартон Джонсон, виокремлює у „естетичній космології” Набокова три світи: перший світ, нижчий, – це світ оповіді, світ героя. Те, що у

ньому відбувається, – це лише відображення вищого світу автора-оповідача, котрий, своєю чергою, зумовлений ще вищим, більш реальним, світом – світом самого Набокова. Ця теорія знаходить своє втілення і в теорії „текстів-матрьошок” Сергія Давидова [Див.: 2, с. 476–490]. Давидов вказує на діалог між Цинциннатом, автором „гностичної сповіді” і автором самого роману як на пізнання істинного „я” у його онтологічному сенсі.

Д. Бартон Джонсон зазначає, що велика частина прози Набокова виявляє у своїй основі космологію „двох світів”. Обидва світи уявні, але один відносно подібний до нашого, інший, часто відверто фантастичний, є антисвітом. Кожен із цих світів може слугувати майданчиком для романної дії, але при цьому неподалік мерехтить образ іншого світу.

Тема прозорості реального світу в порівнянні з художньо-етичним є однією зі стрижневих у творчості В. Набокова, та найяскравіше своє висвітлення вона отримала у романах “Запрошення на страту”, “Дар” та “Захист Лужина”. За словами Цинцинната Ц., головного героя роману “Запрошення на страту”, він живе в “сегодняшнем наскоро сколоченном и покрашенном мире” [12, т. 4, с. 28]. Злочин Цинцинната у тому, що він „...чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя, производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ...” [12, т. 4, с. 12] є єдиною правдивою людиною. Свою непрозорість, а отже – істинність і неповторність, він отримав у спадок від батька, який, як і його син, за словами матері, був Цинциннатом (як і у випадку з Федором в „Дарі”, можемо ототожнити батька з автором). Цинцинната страчують у цьому ілюзорному світі: йому відрубують голову. Та саме цей факт фізичної смерті дарує йому свободу. Піднімаючись з місця страти, він бачить, що “зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, – только задние нарисованные ряды оставались на месте. <...> Все расползалось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши” [12, т. 4, с. 129, 130]. Він знав, що „все это театральное, жалкое... Вот тупик тутошней жизни, и не в ее тесных пределах надо было искать спасения” [12, т. 4, с. 118].

Цинциннат Ц. після виконання вироку отримує істинну свободу, внутрішній спокій і гармонію (він відвернувся від катів і йде до натовпу, „своїх”, що зустрічають його), автор дарує йому можливість возз'єднатися з Творцем.

У більш загальному сенсі – це і два світи Цинцинната: внутрішній і зовнішній світи людського буття. На жаль, людська свідомість часто скута нормами людського існування у суспільстві, і тоді людина думає і висловлюється, а найпаче, діє проти своєї внутрішньої волі і цим і порушує свою внутрішню гармонію. У цьому вічна трагедія творчої природи. І в цьому перемога В. Набокова, котрого неодноразово звинувачували у егоїзмі через те, що він був вільний від суспільства і його законів і завжди керувався лише своїм внутрішнім законом.

Особливий інтерес у цьому романі викликає гра в нетки, про яку розповідає Цецилія Ц. Ця гра ніби відображає сутність того безглузлого світу, що з нього незабаром вирветься Цинциннат: „Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишкованные штуки, вроде каких-то ископаемых, – но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит <...> в нём <...> все получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо <...> получался в зеркале чудный стройный образ. <...> Можно было – на заказ – даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала” [там само, с. 77]. Ключами від своїх героїв володіє автор, котрий не бажає, щоби неуважна читацька свідомість виторювала з його героїв „жахливу кашу”.

Цинциннат намагається написати книгу, щоб цим актом творення подолати смерть. Та чим більше він намагається писати, тим меншим стає його олівець, тим менше залишається йому днів до страти. Але порятунок приходить від автора, який дає своєму герою зрозуміти, що він є лише літературним героєм, отож він не може померти.

Цікаво поданий світ уяви героїв – як відбиток усіх таємниць реального світу в їх внутрішньому бутті. Здатністю до уяви, особливою проникливістю, особливою чутливістю до звуків і фарб, до метаморфоз природного і соціального буття наділені у Набокова тільки його, дозволимо собі сказати, „улюблені” герої. Але й увага до явищ феноменального світу, згідно з Набоковим, є лише передумовою „правильного” пізнання і може обернутися на зло, якщо

наділена нею людина не зробить наступного кроку і не усвідомить, що видима реальність у всьому її розмаїтті є тільки „театр земної звички, мундир тимчасового єства”, під яким ховається таємниця, непідвладна глузду. Спасіння у Набокова отримують тільки ті герої, котрі можуть, як Федір, відчутти „странність життя, странність її волшебства, будто на миг она завершилась, и он увидел её необыкновенную подкладку” [12, т. 3, с. 164].

З героями багатьох романів Набокова (Мартин – „Подвиг”, Годунов-Чердинцев – „Дар”, „Цинциннат Ц.” – „Запрошення на страту”) ми знайомимося під час їх вигнання: Мартина і Федора – з дитинства і Росії, Цинцинната – з гармонійного „непрозорого” світу минулого. Всіх їх об’єднує приналежність до втраченого раю: поперше, зв’язок з минулим (в якому не було всезагальної прозорості для Цинцинната; в якому залишився світ дитинства Мартина і Федора); по-друге, зв’язок з „там”, зв’язок з природою, постійною спільницею героїв Набокова (Тамарині сади як аналог раю для Цинцинната; необхідне спілкування з природою для Мартина і Федора, які відчувають себе невід’ємною часткою цієї природи); по-третє, світ снів: для Цинцинната – „в снах <...> мир был облагорожен, одухотворён”; сон Федора про повернення батька; ігри і мандрування Мартина у снах. Часто події, що відбуваються в реальності, менш реальні, аніж сновидіння героїв, що часто вводить читача в оману. Один з ігрових прийомів Набокова полягає в особливому значенні снів в його останніх романах „СНА” („Смотри на арлекинов”), „Прозорі речі”.

Кілька слів про роман „Король. Дама. Валет”. Неодноразово у критиці підкреслювався автоматизм, механічність героїв, які через егоцентризм та обмеженість не могли насолоджуватися життям і по суті були манекенами, яких Драйєр замовив для своєї крамниці. Агентом автора у романі є, безперечно, фігура творця манекенів, яка асоціюється з самим Набоковим, для котрого його герої представляють собою свого роду манекенів, запрограмованих їх творцем на певні дії. Саме реальність з її марнотою, автоматизованими, запрограмованими людьми наштовхнула Набокова на створення таких героїв.

Доля у творах Набокова завжди пов’язана із задумом самого автора, адже вона є фактором авторської свідомості. Тому так часто у романах доля, випадок грається з персонажами. І тільки з волі автора, через його безпосереднє втручання, ця доля може бути змінена. Так, у

передмові до англomовної версії цього роману Набоков зауважує: „Мы с женою появляемся в двух последних главах только для инспекции” [9, с. 68]. З’являються вони під іменем– анаграмою Блавадака Віномори та його дружини разом із сачком для метеликів.

Відчувають присутність автора і герої. Навіть недалекоглядного Франца „...приводило в замешательство и ярость то, что этот проклятый счастливый иностранец <...> знал абсолютно все о его затруднительном положении и, возможно, жалел, не без некоторой насмешки, честного молодого человека, который был совращен и присвоен женщиной старше его по возрасту” [Там само]. Франц із заздністю дивився на цю незнайому пару, і від цього йому стало ще гірше. Те, що персонажі, здається, буквально розвалюються на уламки, коли їх творець входить у їхній світ наприкінці роману, є, на думку Дж. В. Конноллі [10, с. 617], показником сили автора.

Для глибшого висвітлення окресленої проблеми необхідно розглянути класичну роботу Жерара Женетта „Оповідний дискурс” [Див.: 10, с. 627–628], в якій Женетт називає фокалізацією суму обмежень, накладених на інформацію, доступну оповідачеві. Він передбачає, що оповідач не вигадує події – творення є функцією автора, – а лише оповідає про них читачеві. Як ідеальний горизонт реальність подій існує незалежно від акту оповіді і може бути різною мірою доступною оповідачеві. Інстанцією, відповідальною за ступінь доступності зображеної реальності оповідачеві, є інстанція фокалізації. Максимальна доступність, включаючи доступність внутрішніх станів персонажів, означає „всезнання” і нульову фокалізацію. Обмежена доступність є ненульовим ступенем фокалізації, яка й визначає конкретну точку зору. Інстанція оповіді доконче передбачає агента (оповідача), навіть якщо оповідь безособова; таким чином інстанції бачення відповідає свій агент – фокалізатор, котрий щодо оповідача є незалежним. Тобто одна точка зору може бути донесена до читача різними голосами, і навпаки, один голос може розповісти історію з різних точок зору.

Можливість ізолювати голос від точки зору дозволяє Набокову ввести неістинність в історію, у якій ідеться про вигадані події, не піддаючи сумніву правдивість оповідача.

Леона Токер з приводу ненадійного фокалізатора у романі В. Набокова „Король. Дама. Валет” висловлюється: „Техніка нерозуміючого фокалізатора є одним із методів, за допомогою яких Набоков <...> створює ілюзію, що вигаданий світ живе своїм життям,

як певне тло, яке закони візуальної перспективи не дають чітко розгледіти” [14, с. 629].

Автор творить, оповідач тільки розповідає про те, що бачить, але він сам не у фокусі читацького бачення, він споглядає всіх по черзі – від Марти до Драйера і Франца, описує їх збоку і зсередини, зі свідомості самого героя. Читачеві дається така можливість разом з оповідачем бути всюдисущим. Те, що оповідач представлений як безособовий, підсилює відчуття ефекту реальності. Увесь рівень оповіді поза межами контролю самих персонажів. Факт того, що потік дискурсу організується по черзі навколо їхніх суб’єктивних точок зору, залишається для них зовсім недоступним. Вони структурують комунікацію між безособовим оповідачем і читачем у ролі фокалізатора. Отож, тільки автор може контролювати всі аспекти свого дискурсу. Читач, своєю чергою, володіє тією повнотою інформації, яка необхідна для правильного розуміння подій. Отож, автор веде рівноправний діалог з читачем, у якому герої грають роль фокалізатора, візуального агента. Прихильний оповідач інформує читача про істинний стан подій. Погоджуємося з Г. Хасином [Див. 15, с. 633], який вважає, що така прихильність рідко трапляється у набоковських романах. Зазвичай читач опиняється у такій самій ситуації, як і герой: він помиляється і часто знає менше за всіх. Так, наприклад, в оповіданні „Спостерігач” („Соглядатай”) читач найменш поінформований. Він знає менше, ніж оповідач, і менше, ніж самі герої. Підводячи підсумки, можемо сказати, що набоковські оповідачі є прихильними до тих, хто перечеитує, а не знайомиться вперше зі світом роману.

Стосовно набоковських героїв Г. Хасин висловлює думку, що кожен персонаж грає незалежну лінію, аналогічну до партії окремого інструмента в оркестрі, і всі ці лінії разом породжують загальне звучання. Та про це самі персонажі не знають. Це відомо лише читачеві, котрому автор довіряє цю таємницю [15, с. 641].

Зупинимося на одному з останніх романів В. Набокова: „А, вот и нужный мне персонаж. Привет, персонаж! Не слышит,” – цим звертанням розпочинається роман В. Набокова „Прозорі речі”. Репліка-звертання залишається без відповіді. Тому автор звертається знову: „Привет, персонаж! Что такое? Не надо меня оттаскивать. Не собираюсь я к нему приставать. Ну ладно, ладно. Привет, персонаж... (в последний раз, шепотком)” [8, с. 11]. Такий толерантний підхід до персонажа, звичайно, є лише грою, адже

безпосередньо після цих слів іде репліка: „Когда мы сосредотачиваем внимание на материальном объекте, как бы ни был он расположен, самый акт сосредоточения способен помимо нашей воли окунуть нас в его историю. Новичкам следует научиться скользить над материей, если они желают, чтобы материя оставалась во всякое время точно такой, какой была. Прозрачные вещи, сквозь которые светится прошлое!” [Там само]. Спробуємо на основі цього уривку визначити, яку роль відводить автор героєві і читачеві. Видається, що „матеріальним об’єктом”, на який автор скеровує увагу читача, є герой, що і підтверджує початок другої глави: „В качестве персонажа Хью Персон...”. Читачам, якщо вони є „новачками” у набоковського світі, пропонується зайняти позицію стороннього глядача, коли вони дійсно прагнуть пізнати цей світ об’єктивно. Займенник „ми”, яким послуговується автор під час оповіді, надає його взаєминам з читачами певної інтимності і довіри. Так, він запевняє читача: „...Хью-то не ускользнет, будьте уверены” [8, с. 16] і попереджує: „...все зависит от угла, под которым падает свет, и от расположения наблюдателя” [8, с. 22]. Трохи пізніше ми переконаємося, що так доброзичливо звертається до нас не сам автор, а лише його агент, який підзвітний авторові: „Теперь у нас в фокусе главная улица <...>. Улица кишит прозрачными людьми и процессами, в которые или сквозь которые мы бы могли уплыть с упоением ангела или **автора** (виділено нами. – Т.Ч.), но для настоящего отчета нам надлежит выделить одну лишь персону – Персона” [8, с. 45]. (Звернемо увагу на гру слів „ангел-автор” і „персону Персона”, яка ще раз доводить **позицію верховенства автора**, який може бути й **ангелом** щодо „**персони персонажа**”). Агент, своєю чергою, підзвітний авторові. Врешті, автор відкритим текстом розставляє все на місця: „...Арманда же знала о будущем **(конечно, известном автору в каждой детали)** не больше, чем о прошлом <...>. **Хью**, сентиментальный простик и в общем-то **персонаж не из лучших** (лучшие выше этого, а он был просто довольно славный)...” [8, с. 48].

Надзвичайно цікавими у цьому романі є діалоги Персона як літературного редактора з романістом Р. Останній про героїв свого роману, яких поставив під сумнів Персон, категорично заявив, що: „можно охолостить кота, но моих персонажей не выхолостишь. <...>. Меня обвиняют в том, что я копаюсь в пустяках, но и пустые личности в моих книгах неприкосновенны” [8, с. 68]. Р. пише роман, який нагадує

читачеві набоковську „Лоліту”, а Персон його готує до видавництва: „Наш Персон, наш читатель, не был вполне уверен, что ему по душе вычурный, и ломаный слог R, и все же в лучших его проявлениях <...> этот слог дьявольски расшевеливал память” [Там само].

Главу 24 можемо вважати безпосереднім зверненням-коментарем до читача: „Прямое вмешательство в жизнь персонажа – занятие не по нашей части, а с другой, фигурально говоря, стороны, и судьба его не является цепью predetermined звеньев: кое-какие „будущие” события могут быть вероятней иных, ну и ладно, – все они химеричны, и каждая причинно-следственная цепочка есть итогом проб и провалов <...>. Все, что мы можем сделать, понукая нашего фаворита двигаться в лучшем из направлений <...> это поступить подобно легкому ветерку, и уж коли подталкивать, так очень легко и в высшей степени опосредованно, – скажем, пытаюсь наслать нашему фавориту сон, который, мы только надеемся, он припомнит как пророческий, если похожее происшествие и вправду случится” [8, с. 85].

Оповідач не має права прямо впливати на життя персонажа, але він, як посередник автора (у ролі ангела), може зіграти роль подиху вітру долі, щоб скерувати героя (згадаймо порівняння з монадами Лейбніца). Оповідач зізнається, що на друкованій сторінці „ми” багато в чому залежимо від курсиву, адже правом виділяти курсивом володіє автор. Тому життя людини порівнюється з персонажем, „танцюючим во множестве обличий вокруг собственного „я”...” [8, с. 86].

Як і в інших романах Набокова, герой відчуває всюди присутність автора: „Всю свою жизнь, и мы счастливы это отметить, наш Персон испытывал странное ощущение (знакомое трем знаменитым теологам и двум поэтам поплоче (на нашу думку, це – Цинциннат із „Запрошення на страту”, Герман із „Відчаю”, Круг із „Bend Sinister”, Франц із „Король. Дама. Валет” і Мак-Наб із „Дивись на арлекінів”) присутствия за спиной – так сказать, у плеча – гораздо более крупного, невообразимо более мудрого, спокойного и сильного незнакомца, превосходящего его в рассуждении нравственности. В сущности, это и была его главная „сопроводительная тень” <...>, и не будь у него этой сопроводительной тени, мы бы и разговаривать не стали о дорогом нашем Персоне” [8, с. 91]. Персон почув, як дехто або дещо, радять йому виїхати з Вітта. Але він не послухав своєї тіні, „...и в фундаментальном плане был, наверное, прав <...> в конечном

счете ему оставалось решать и ему умирать, если он того пожелает” [8, с. 92]. Знехтувавши підказкою, він „добровільно” обирає свою долю, заплановану автором, – він помирає під час пожеги у тому ж номері, де вісім років тому у стані пророчого, як виявилось, сну задушив Арманду. „Последним его видением была добела раскаленная книга или коробка, становившаяся совершенно прозрачной и совершенно пустой. Вот это, как я считаю, и есть самое главное: не грубая мука телесной смерти, но ни с чем не сравнимая пронзительность мистического мыслительного маневра, потребного для перехода из одного бытия в другое.

И знаешь, сынок, это дело нехитрое” [8, с. 96–97], – цими словами, як ми переконані, зверненням В. Набокова до свого сина, завершується роман. Книга закінчується, з нею помирає персонаж, але залишається сам автор (і він про це нагадує своїм звертанням до сина), для якого життя продовжиться у багатьох наступних чи попередніх його романах, чого ніколи не станеться з його персонажем Персоном (тільки за умови, якщо цього захоче автор).

Висновки

1. В. Набоков сприймав творчість як естетичну гру уяви й інтелекту, що й пояснює його „зверхню” позицію щодо своїх героїв та читачів. Цю зверхність розуміємо як бажання автора зайняти належне йому становище творця, яке дозволяє бути керівною силою (долею) для своїх героїв і передбачає присутність автора у кожній ситуації рецепції, а це найпаче забезпечує „живий” діалог В. Набокова з його читачами.

2. У ставленні до читача у набоковській творчості безпосередньо простежуємо дві паралельні й водночас протилежні позиції: з одного боку, це акцентоване ігнорування читацької аудиторії в інтерв'ю й передмовах до англомовних романів, з іншого – сподівання знайти свого читача власне у текстах романів і віршів. В. Набоков знову веде гру; і від читача залежить, як він сприйме цю гру, що й створює для письменника імідж елітарного інтелектуала. Якщо читач приймає правила гри – його очікує дивовижний діалог не з героями, а з самим автором. Сила уяви допоможе читачеві за умови, якщо він довіриться авторові й захоче розпочати з ним діалог, досягнути таємний лад оповіді й отримати від цього естетичне задоволення, яке заплановане автором як нагорода за плідний діалог, що відбувся між ними.

3. Герой для В. Набокова – це передовсім свідомість, створена автором, тобто це не творча енергія, а творіння, підпорядковане іншій – вищій – авторській волі. Таке розуміння і зумовлює пасивну позицію набоковського героя щодо автора й читача. Герой прямує лише тим шляхом, який для нього накреслює автор. Набоков залишає для своїх героїв можливість перевтілитися із створеного суб'єкта у творчий суб'єкт за однієї умови – читацького бажання. Взаємини автора, героя і читача у набоковській творчості однаково залежать від відповідальності автора й читача. Хоча герой у Набокова і не є самостійним, (саме через свою повну асиміляцію із авторським творчим „я”), він є невід'ємним компонентом реалізації діалогу „автор – герой – читач”, тому що саме у діалозі протилежності творять єдність.

Мусимо погодитися із тим, що мало для кого герої Набокова стануть улюбленими. І це не залежить від них. Зате сама особистість письменника, чиє „тут-буття” присутнє у кожному з цих героїв, може стати близькою, хоча й небагатьом. В. Набоков знав, що не всі сприймуть його творчість і що його читач – це майбутній читач. Тому його твори не розраховані на масового читача. Це зумовлено й авторською зорієнтованістю на елітарного читача, і його естетичною позицією у творчості.

Отож, діалог, запропонований Набоковим, відбувся і буде продовжуватися до тих пір, допоки його читатимуть.

Список використаних джерел:

1. Аппель А. Интервью, данное Альфреду Аппелю [Монтрё (Швейцария), сент. 1966 г.]. *Вопросы литературы*. 1988. № 10. С. 161–188.
2. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь». *Набоков В. В.: Антология pro et contra* / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1999. С. 476–490.
3. Дымарский М. *Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива* / *Набоков В. В.: Антология pro et contra*. Т. 2 / Сост. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ. 2001. С. 236–260.
4. Левинтон Г. *The Importance of Being Russian или Les allusions perdues* / *Набоков В. В.: Антология pro et contra* / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1999. С. 308–339.
5. Лейбниц Г. Сочинения. М., 1982. Т. 1. С. 413–429.

6. Медведева-Гнатко В. *Автор и читатель в ситуации рефлексии / Слово и бытие*. Донецк: ДонГУ, 1997. С. 157–172.
7. Михайлов О. В. Набоков: [Литература русского Зарубежья]. *Литература в школе*. 1991. № 3. С. 42–52.
8. Набоков В. Американский период. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 5. СПб.: «Симпозиум», 1999. 704 с.
9. Набоков В.: *Антология pro et contra* / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. СПб.: РХГИ, 1999. 976 с.
10. Набоков В.: *Антология pro et contra*. Т. 2 / Сост. Б. В. Аверина, библиогр. С. А. Антонова. СПб.: РХГИ. 2001. 1064 с.
11. Набоков В. О хороших читателях и хороших писателях. *Книжное обозрение*. 1989. 20 января. № 3. с. 10.
12. Набоков В. Собрание сочинений в 4-х т. М.: Правда, 1990.
13. Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. Новый Круг – Порт Рояль – Киев. 1994. 320 с.
14. Токер Л. *Набоков и этика камуфляжа / Набоков В. В.: Антология pro et contra*. Т. 2 / Сост. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ. 2001. С. 377–386.
15. Хасин Г. *Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет» / Набоков В. В.: Антология pro et contra*. Т. 2 / Сост. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ. 2001. С. 619–649.
16. Червинская О. О. Пушкин, Набоков, Ахматова: Метаморфизм русского лирического романа. Черновцы: Рута, 1999. 152 с.

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-17>

Давиденко Н. І.,

*асистент кафедри перекладу та слов'янської літератури
Криворізького державного педагогічного університету,
м. Кривий Ріг*

СТРАТЕГІЯ ПОМ'ЯКШЕННЯ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ

Анотація. *Робота присвячена дослідженню стратегій пом'якшення в англійській мові та способам їх відтворення українською мовою на матеріалі текстів різних жанрів. Мітігація як мисленнево-комунікативний феномен, слугує інструментом пом'якшення сказаного мовцем. Використання засобів мітігації направлене на запобігання конфліктних ситуацій. Це пов'язано насамперед з домінуванням принципу поведінки, спрямованої на збереження позитивного «обличчя» учасників комунікативної взаємодії, дотримання дистанції у спілкуванні, та прагненням адресанта не обмежувати свободу дій адресата.*

На вибір засобів мітігації впливають такі фактори, як статус адресата / адресанта, рівність / нерівність партнерів по комунікації, а також дистанція спілкування між ними. Свій свідомий комунікативний намір мовець окреслює за допомогою мовних засобів різного рівня: морфологічного, лексичного, синтаксичного. Реакція адресата показує бажані / не бажані наслідки як збіг або незбіжність з результатом, на який очікує сам мовець.

Традиційна англійська тактика пом'якшення комунікативного наміру та орієнтованість на експліцитність, не спрацьовують в ситуаціях, ускладнених можливими комунікативними ризиками. Мітігативність в більшості випадків зберігається при перекладі, проте існують приклади, в яких пом'якшення є проявом британської комунікативної поведінки, але з об'єктивних причин передати їх українською мовою неможливо, що призводить до втрат при перекладі.

Вступ

На сучасному етапі розвитку суспільства особливої актуальності набуває проблема вироблення нових комунікативних стратегій, орієнтованих на взаєморозуміння людей, створення позитивної атмосфери спілкування. Ввічливість є однією із найбільших значущих комунікативних категорій, що регулюють мовленнєву взаємодію. Її розглядають як соціальну норму, дотримання контракту спілкування, максимуму спілкування, комунікативний етикет [18, с. 2].

Існує ціла низка способів маніпулювання комунікативною силою висловлювання, і мітигація вважається одним із головних. Мітигатори висловлювання впливають на «обличчя» мовця, їх вживання свідчить про прагнення того, хто говорить, пом'якшити комунікативну силу висловлювання шляхом висловлення невпевненості, сумніву, дистанціювання (невтручання в особистісний простір співрозмовника), уникнення авторитарних та безапеляційних заяв та інших подібних тактик.

Мітигатори регулярно використовуються мовцями з метою досягнення поставленої комунікативної цілі. Мовець включає їх у складений заздалегідь план управління дискурсом у тій чи іншій ситуації, та інтерактивно використовує у процесі реалізації цього плану. Іншими словами, комунікант контролює дискурс, критично оцінюючи результати своїх мовних ходів, та реагує цілеспрямованими мовними діями, відбираючи зі свого комунікативного запасу ті з них, які, як показує йому минулий комунікативний досвід, з найбільшою ймовірністю принесуть очікувані результати. Якщо мету не досягнуто, комунікант реагує на це або зміною мети висловлювання, або зміною стратегій та тактик її досягнення [15, с. 306].

Успіх комунікації, яку А. П. Мартинюк витлумачує як інтерактивну міжсуб'єктну діяльність (як мовленнєву, так і немовленнєву), змістом якої є встановлення спільних орієнтирів у життєвому просторі на підґрунті вироблення спільних смислів [12, с. 35], залежить від досконалого володіння мовцем усіма мовними засобами: як тими, що служать для передачі змісту висловлювання, так і тими, які забезпечують його смислову єдність, слугують засобом оформлення думки, передають найтонші почуття та емоції [14, с. 369]. Тісно пов'язана з категоріями толерантності та ввічливості, типовими для ситуації кооперативного спілкування, комунікативна стратегія пом'якшення.

Актуальність обраної теми зумовлюється необхідністю вивчення мовленнєвих засобів, що вживаються в англійській та українській мовах для пом'якшення, тобто для зменшення можливих небажаних ефектів в тих ситуаціях, коли мовленнєва поведінка мовця може спричинити комунікативний збій або навіть конфлікт. Важливо також описати способи перекладу мітїгативних структур, які вживаються на забезпечення безконфліктної кооперативної комунікації.

1. Мітїгація в лінгвістиці

Останнім часом набув поширення запозичений з англїстики термін «мітїгація» (від лат. *mitigare* – пом'якшувати, послаблювати), який можна визнати близьким до некатегоричності. Термін «мітїгація» було введено у лінгвістику М. Фрейзером у 1980 році в контексті мовних прийомів, спрямованих на мінімізацію можливих небажаних ефектів в спілкуванні у ситуаціях, пов'язаних з комунікативними ризиками: відмова у відповідь на прохання, самі прохання, негативні оцінки, критика адресата і т. і. [20, с. 341].

А. П. Загнітко вважає, що мітїгація – це комунікативна стратегія пом'якшення, згладжування мовленнєвої поведінки комунікантів, що створює психологічний комфорт у спілкуванні [7, с. 201]. С. Н. Кишко витлумачує мітїгацію як прагматичний варіант модерації, що виражає пом'якшення продуцентом негативної оцінки реалій об'єктивної дійсності, а також пом'якшення ілокутивної сили таких лицеушкоджуючих мовленнєвих актів, як деклінативи, накази, вимоги й т. і. [8, с. 43]

С. С. Тахтарова визначає мітїгацію як комунікативну категорію, основним змістом якої є прескрипції, установки та правила, детерміновані максимами ввічливості та спрямовані на мінімізацію комунікативних ризиків в інтеракції, що реалізуються в спілкуванні тактиками, зазначеними етнокультурною специфікою [16, с. 161].

М. М. Човганюк відносить мітїгацію до проявів негативної ввічливості, представлених такими локальними стратегіями й тактиками, як тактика непрямого прохання, ухилення, вибачення, мінімізації ступеня втручання, прояву песимізму [19, с. 3].

Авторка наголошує, що негативна ввічливість передбачає уникнення та пом'якшення тих мовних актів, що загрожують негативному обличчю індивідуума, зокрема, критичні зауваження, накази тощо, й підкреслює бажання мовця соціально

відсторонитися від співрозмовника. Така тактика виявляється у прагненні мовця маніфестувати своє бажання надати адресату право вибору і реалізувати це бажання [18, с. 132].

Н. Бігунова відносить мітігацію до стратегій, які дають змогу мовцеві підвищити ефективність власних мовленнєвих дій, таких, що передбачають пом'якшення мовленнєвої поведінки мовця щодо адресата з метою зниження ризику суперечки, згладжування відмови, втрати «обличчя», запобігання конфлікту і підвищення ефективності комунікативних дій [3, с. 59].

Сфери, де застосовуються засоби пом'якшення досить численні: комунікація у побуті та повсякденному житті – дорослий – дитина, чоловік – жінка, молодший – старший; дипломатія; юриспруденція (адвокати, виступи у суді); політика; медицина (необхідність повідомити про смерть родича або друга, про тяжкий або смертельний діагноз та його наслідки); дискусія (наука – наукові дискурси); бізнес (бізнес-перемовини, обговорення умов договорів, відмова від послуг, претензії до виконання умов договору, звільнення співробітника та інше); реклама; інтерв'ю тощо.

У наведених визначеннях досліджуваного поняття існують відмінності, але всі автори однаково розуміють мітігацію як комунікативну поведінку, для якої характерне пом'якшення мовних дій щодо адресата з метою зниження ризику розбіжностей, запобігання або усунення конфліктів та підвищення ефективності мовного контакту [10, с. 69], отже пом'якшення категоричності висловлювання є свідомим вибором мовцем певних структур, які спрямовані на забезпечення безконфліктного кооперативного спілкування [8, с. 43], а комуніканти мають вибирати оптимальні стратегії пом'якшення мовних засобів, як то вимагають соціокультурні норми спілкування. Одна з домінантних рис англійської вербальної комунікативної поведінки – неприпустимість прямого впливу на адресата, сформувалася як прагнення зменшення комунікативного впливу на співрозмовника в результаті регулярного використання певних стратегій ввічливості.

Ю. В. Деде виокремлює такі мітігаційні стратегії: пом'якшення незгоди з думкою співрозмовника, пом'якшення негативної оцінки адресата або його вчинків, пом'якшення відмови, пом'якшення поганої новини, пом'якшення прохання, пом'якшення поради, пом'якшення промісиву, пом'якшення ухилення. Названі мітігативні стратегії реалізують певні комунікативні тактики, до

яких відноситься тактика вибачення, тактика подяки, тактика схвалення, тактика похвали, тактика часткової згоди та тактика зниження категоричності висловлювання [6, с. 96]

Межі поля ухильності та мітігації перехреснуються, коли виникає необхідність уникнути критики співрозмовника, зберегти його комунікативний статус, пом'якшити перлокутивний ефект висловлень.

Дистанціювання мовця від інформації трактується передусім як спосіб ухилання від відповідальності за сказане. Дистанціюючись від інформації, мовець виключає можливість притягнення себе до відповідальності у тому випадку, якщо повідомлення виявиться невірогідним, неправильним або неправдивим.

Оскільки уникнення відповідальності за надану інформацію належить до основних цілей ухильності, поряд з уникненням надання інформації та наданням її в імпліцитній формі, вважаємо, що дистанціювання може слугувати одним зі способів реалізації ухильності як стратегії [13, с. 120].

Комунікація ґрунтується на плануванні мовленнєвих дій, у виборі оптимального способу досягнення цілей учасників спілкування. Висловлювання виконують величезну кількість функцій і спрямовані на досягнення певних цілей, у зв'язку із чим мовець обирає мовні засоби, які оптимально відповідають наявним цілям спілкування. Повідомляючи щось, адресант насамперед думає про результативність свого повідомлення, тобто про його ефективність, проте водночас він ураховує різні підходи, які більшою або меншою мірою відповідають умовам перебігу конкретної ситуації спілкування [6, с. 93].

Тобто, за допомогою певних мовних одиниць можливо реалізувати чітко окреслений комунікативний намір, тому природно, що своє мовне втілення мітігація отримала на різних лінгвістичних рівнях, зокрема морфологічному, лексичному, синтаксичному, з урахуванням їх стилістичної важливості в тому чи іншому мовному реєстрі.

Важливими чинниками комунікативної ситуації, що впливають на вибір мовних форм є фактор адресата, статусно-рольова рівність / нерівність партнерів по комунікації, а також дистанція спілкування між ними [11, с. 136].

За допомогою стратегії «мітігації» мовець дещо пом'якшує категоричність своїх висловлювань: з одного боку, бажаючи мінімізувати соціальну дистанцію зі слухачем (читачем), а з

іншого – намагаючись все ж таки залишити можливість за потреби змінити власну епістемічну позицію в майбутньому [18, с. 276].

З'ясовано, що з точки зору мовця наслідком мовленнєвого акту може бути або збіг або незбіжність з результатом, на який сам мовець очікує. Бажаними вважаються наслідки, які збігаються з очікуваннями адресанта, і навпаки, не бажаний наслідок – це реакція адресата, яка не збігається з очікуваною. Небажані наслідки можуть мати такі прояви, як негативні емоції, образа, засмучення, роздратування. Вважаючи, що подібна реакція руйнує психологічний стан учасників спілкування, і навіть викликає комунікативний конфлікт, основна мета мітігації – це попередження, пом'якшення та усунення подібних складових для оптимізації та підвищення ефективності мовних актів. І оскільки для того, щоб змінити (не)мовленнєву поведінку, учасники комунікації впливають один на одного, використовуючи мовні засоби, усвідомлений вибір засобів мітігації для корекції впливу ефекту мовленнєвого акту, свідчить також про її стратегічний характер [10, с. 69].

Зазначалось, що використання модальності для пом'якшення спонукання характерно в англійській комунікації для всіх ситуацій спілкування, включаючи сімейний дискурс: *You might take the dog for a walk when I'm away*. (Не забудь погуляти з собакою, поки мене не буде). Так батько звертається до сина із завуальованим наказом. Або: *You might go and tidy your room instead of watching TV* (Іди прибери кімнату. Досить дивитися телевізор). Попри наявність дієслова *might* дані фрази не втрачають своєї спонукальної прагматики прохання-нагадування. Для англійського стилю спілкування характерно різноманітне використання засобів модальності, і це надає йому такі риси, як недомовленість, не категоричність, та суб'єктивність.

Для того, щоб перекласти речення, що містять модальні дієслова, перекладачеві потрібно опанувати культурні концепти які є базовими поняттями культури народу – носія мови. Модальні дієслова характеризуються явно вираженою специфікою (лінгвістичною, культурологічною, соціокультурною), яка виділяє їх в окрему групу лексичних одиниць словникового запасу носія мови. Британці згладжують можливі непорозуміння в розмові різними способами, використовуючи цілий ряд структур з модальними дієсловами, які роблять висловлювання більш ввічливими, що дозволяє відчувати комфортність при спілкуванні.

За допомогою модальних дієслів *could, would, might* виражаються різні прохання, питання, пропозиції, думки, побажання. Питальні конструкції з даними дієсловами – традиційні способи вираження прохання, критичного зауваження, які інакше можуть прозвучати більш категорично. Так, прохання, виражене за допомогою модальних дієслів *could (can), may (might)* сприймається краще, ніж фраза з дієсловом у наказовому способі та прислівником *please*, попри те, що він має примітку у словнику: «ввічливе доповнення до прохань, наказів»: *May I see your license* (Можна вашу ліцензію?); *Show your license, please*; (Покажіть, будь ласка, Вашу ліцензію). Модальні дієслова *have to, be to* дозволяють уникнути прямолінійності висловлювання. Дієслово *should* використовують для того, щоб дати пораду. Порада як вид мовної дії часто є тактовною формою або непрямим способом вираження команд і розпоряджень. *You should stay in bed until you start to recover* (Залишайся в ліжку поки не будеш почуватися краще). *You'd better take your medicine* (Вам краще прийняти ліки).

Ввічлива форма прохання реалізується за допомогою комбінації мовної формули прохання з етикетними формулами: *please* (будь ласка), *would you be so kind* (будьте ласкаві), чи навіть більш вишуканих етикетних формул, характерних для певних текстів: *please, don't refuse in your kindness* (не відмовте в люб'язності), за допомогою формул з підрядними конструкціями умови: *It would be great if you...* (Було б чудово, якби Ви...), *We will be very grateful if you...* (Будемо Вам дуже вдячні, якщо Ви...), *We will be glad if you...* (Будемо раді, якщо ви погодитесь...), та ін. Прохання, виражене формулою з підрядністю, як правило, має надввічливий статус: *We would like to have an honor to invite you to participate...* (Ми б хотіли мати за честь запросити Вас до участі...), *if you kindly agreed...* (якби Ви люб'язно погодилися...), тощо.

Категорія мітгації також оформлюється за допомогою модальних слів *possibly* (по можливості), *perhaps* (ймовірно), *maybe* (може бути), які виступають засобами пом'якшення висловлення, ухилення від прямолінійності, особливо в ситуаціях, де існує ризик образити співрозмовника.

Одиниці модальності виступають як найважливіший засіб мови, який дозволяє досягти наступні стратегічні цілі: уникнути прямого волевиявлення мовця, передати його в непрямій формі; висловити невпевненість в можливості здійснення зазначеної дії,

підкреслюючи таким чином нереальність її реалізації; надати можливість адресату не здійснювати названу дію; дистанціювати як слухача, так і того, хто говорить від названої дії, та ін. Загалом, модальні дієслова здатні передавати градуйовану оцінку дії, стану або ознаки. Наприклад, заперечне речення: *He is not a student* містить повне заперечення факту. *Can* в заперечних реченнях, також передає сильний сумнів, неймовірність, але дещо пом'якшує категоричність: *He can't be a student*.

Англійське дієслово *might* привносить у висловлення припущення, яке лише допускає невпевненість: *He might be a student*, а форма *may* надає висловленню ще більшої невпевненості *He may be a student*. Еквівалентом цього модального дієслова є модальне слово *perhaps*. Для зняття категоричності висловлення в заперечних реченнях використовуються модальні слова або модальні дієслова разом із лексичними одиницями із семантикою заперечення, наприклад *to fail, to lack: He can't fail to come in time* (Він не може запізнитися).

Цілий ряд лексичних одиниць, що характеризуються оцінювальністю, містять у своїй семантиці неоднозначність, адже, попри існування певних правил та норм культурної та соціальної поведінки, їх значення, яке актуалізується тільки у висловлюванні, має суб'єктивний і ситуативний підтекст.

Прислівники ступеню також відіграють важливу роль як маркери мітігації, тому що вказують на спосіб оцінки ситуації, в якій певна пропозиція є вірною, або хибною, визначаючи тим самим, ставлення мовця до дійсності. Особливе місце вживання прислівників ступеню зумовлене тим, що вони об'єднані семантикою приблизності, не позначають конкретних особливостей, а лише вказують на деякий ступінь вияву цих характеристик, наприклад *sort of tired* (якийсь втомлений), *mildly disappointed* (злегка розчарований), *somewhat warm* (трохи теплий). Саме вони дозволяють замінити категоричність та точність приблизністю, яка є характерною рисою цієї категорії слів: *I do not quite know what happened* (Я не зовсім розумію, що сталося).

Цій же меті слугують і маркери градуальності: *He drank a bit, but not overmuch*. (Він пив трохи, але не надмірно); інтенсифікатори: *The guard was not at all pleased with them*. (Охоронець зовсім не був ними задоволений). Заперечення, яке стоїть перед прислівниками ступеню *not at all*, та виконує функцію інтенсифікації, сприяє зменшенню негативу, зняттю категоричності висловлення і фіксує

знижений ступінь виявлення градуйованої ознаки: *not very clever* – не зовсім розумний. У разі заперечення незначного ступеня вияву ознаки відбувається зворотне явище – інтенсифікація негативу і фіксація більш високого ступеня виявлення ознаки: *not a bit clever* (недостатньо розумний). Наявність таких засобів свідчить про готовність мовця до вербалізації нечітких понять, станів, ознак деяких об'єктів та явищ.

Для позначення мітігації використовується і поєднання дієслова *want* і складного додатка (*complex object*): *I want you to promise me that you will take charge of him when I'm gone* (Я хочу, щоб ти обіцяв мені, що будеш про нього піклуватися, коли мене не стане). Вживається конструкція *Why don't you ...? Why don't you let the boy alone?* (Чому б вам не дати хлопчику спокій?). Розповсюджено вживання пасивної форми дієслова як наказу, вираженого у вигляді правил, які слід виконувати: *You are not supposed to smoke here* (Не палить тут). Конструкції в пасивному стані *you are (not) supposed, you are requested* також дозволяють пом'якшити категоричність заборони.

До числа основних параметрів, що впливають на вибір мовленнєвого варіанту оптимізації директивів належать вік, суспільне становище комунікантів, рівень особистих відносин між ними, можливості адресата щодо виконання дії; місце знаходження комунікантів, канал комунікації, присутність сторонніх осіб [1, с. 5].

Ще одним засобом мітігації є використання евфемізмів. З приводу поняття «евфемізм» у мовознавстві існує кілька поглядів. У широкому розумінні поняття «евфемізм» належить до синонімів, хоча воно і не є прямим синонімом [4, с. 101]. Вважається, що це слово, або вираз, що слугує у відповідних умовах, або ситуаціях, для заміни таких значень, які мовець тлумачить як небажані, не зовсім ввічливі, надто різкі; чи емоційно нейтральне слово або вираз, що його використовують замість синонімічних слів чи виразів, які мовець усвідомлює як непристойні, грубі чи нетактовні. У вузькому трактуванні – це слово чи вираз, що замінює табуовані слова [21, с. 186]. Явище евфемії тісно пов'язане з явищем табу. В кожній мові є теми, які стосуються тих сфер людської життєдіяльності, які з найдавніших часів вважаються особливими, забороненими, сакральними, таємними, тому при їхньому згадуванні вимагають від співрозмовника заміни [9, с. 71].

Для англійської мови, слова, котрі вважаються непристойними, нетактовними, занадто прямолінійними або неввічливими,

найчастіше входять до складу наступних груп евфемізмів: 1) вік (слово *old*, яке вважається некоректним, замінюється словами: *mature, senior, advanced in years*); 2) зовнішній вигляд, розумові та фізичні можливості (будь-які відхилення від встановленої норми виражаються за допомогою евфемізмів: *fat – overweight; blind – unseeing; invalid – disabled, handicapped; mad – mentally sick*); 3) расова та національна приналежність (у США та багатьох європейських країнах заборонено використовувати слово *nigger*, замість якого варто говорити *Afro-American*. Слово *black*, яке ще декілька років тому вважалося прийнятним, зараз вже вважається неввічливим); 4) соціальний стан та фінансове становище (слово *poor* в офіційних ЗМІ, як правило, намагаються замінити на: *the needy, (socially) deprived, penniless, low-income family*); 5) професії (більшість необхідних, проте не дуже популярних професій на заході, особливо в США, отримують більш «престижні» назви: *garbage collector – sanitation man (engineer); undertaker – mortician, funeral director; hairdresser – hairstylist* та ін.); 6) терміни, особливо медичні (*insane asylum – mental home, mental hospital, mental health clinic; terminal home – hospice*).

Існують евфемізми також в таких сферах життя як дипломатія, реклама, освіта, родина, армія, уряд тощо. Використання евфемізмів дозволяє уникнути негативної реакції адресата, завдяки перевираженню змісту поняття, тотожним забороненому слову. Установлено, що хоча мотивація для вживання носіями мови різних евфемізмів може відрізнятися, проте мета такої заміни одна – висловлювання має відповідати соціальним або психологічно-прийнятним нормам номінації, передавати більш нейтральне значення, і це значною мірою поліпшує процес спілкування у певних сферах людської діяльності.

З'ясовано, що висловлювати свою точку зору прямо, наполегливо, або неввічливо, та / або використовувати категоричні негативні конструкції не притаманно англійській мовленнєвій культурі. Проте, в процесі комунікації можуть виникати ситуації непорозуміння, або розбіжностей точок зору, і в таких випадках застосування негативних конструкцій неминуче. Для вираження відмови в англійській культурі існують певні формули з використанням заперечення. Враховуючи, що вимоги дотримання мовного етикету не дозволяють вживання категоричних заперечень, мовці вдаються до заперечення за допомогою

лексичних засобів з від'ємним значенням: *Sorry, I failed to do that* (Вибачте, я не зміг цього зробити).

До морфологічних засобів вираження мітігації в англійській мові також відносяться умовний спосіб та форми дієслова в пасиві [17, с. 250]. Дієслово в умовному способі висловлює імовірність, гіпотетичність з боку мовця, яка відсутня в дієсловах реального стану, і таким чином знижується пряmolінійність висловлювання. Умовний спосіб широко використовується у висловлюваннях, що містять прохання. Питання з *could / would* звучать більш ввічливо, ніж з *can / will*, оскільки в них виражається ще більша частка сумніву в можливості або бажанні адресата виконати дію, в результаті чого йому надається ще більша можливість вибору, що зменшує ступінь впливу на нього: – *Shall I pick you up at your hotel? If you wouldn't mind. – That would be good!*

(– Я заберу тебе з готелю, якщо ти не проти. – Це було б добре!). На пом'якшення висловлювання використовуються і формули з явно вираженим запереченням, проте мета їх вживання – у тактовній формі висловити думку: *I would not say I share your point of view* (Я б не сказав, що поділяю вашу точку зору). Така характерна формула мовного етикету часто вживається в діловому спілкуванні. Негативна частка *not* у такому випадку не означає заперечення, а вживається на позначення етикетної формули високого ступеня ввічливості.

Пом'якшення в діалозі зводиться до прийому перепитування, який передбачає уточнення й підтвердження з боку співрозмовника, при цьому мовним засобом виступає граматична структура, тобто розділове питання, в якому дієслівний питальний конститuent приєднаний до головного конститuenta, представленого розповідним реченням [18, с. 127]. *I wonder what she'll be like, – he said. – She won't be stupid, will she?* (Цікаво, яка вона буде, – сказав він. – Вона не буде дурепою, чи не так?). Прагматичною характеристикою розділових питань є їх орієнтованість на реакцію підтвердження з боку слухача, що зближує їх із заперечно-питальними реченнями. Проте, на відміну від заперечно-питальних речень, висловлення даного типу виражають радше прохання, а не вимогу погодитися.

Сильнішою формою мітігації є загальне питання з не інвертованим порядком слів – так зване декларативне питання, в якому питальна функція здійснюється за допомогою підвищення інтонації (на письмі їй відповідає знак питання), наприклад: *You got fourteen days as well?* (Ви

також отримали чотирнадцять днів?). Семантична особливість декларативних питань полягає в тому, що в них міститься як припущення про деякий факт, так і приховане спонукування слухача до оцінки правильності висловленого припущення. Декларативні питання надають комунікантові широкі можливості для вираження ступеню впевненості шляхом вживання в них модальних модифікаторів: *perhaps, of course, maybe, surely, I suppose, I think, I imagine, I hope*, модальних дієслів у функції припущення, а також показчиків логічного висновку на кшталт *so, then, and, but, as far as I can see*, наприклад: *Your father was, perhaps, distressed by her death?* (Можливо, твій батько був засмучений її смертю?).

У сучасному англійському дискурсі декларативні питання широко вживаються в мові різних соціальних груп, включаючи самі престижні. За даними досліджень, їх кількість у півтора рази перевищує кількість загальних питань з інвертованим порядком слів. Такі типи питань вживаються при різних стосунках між комунікантами. У порівнянні з інвертованими та розділовими питаннями декларативні питання є більш ввічливою формою вираження запиту про інформацію, завдяки можливості варіювати ступінь категоричності припущення [2].

В англійській мові, вважається, що речення, яке містить одне заперечне слово має негативне значення, а речення, що містить два негативних слова має позитивний сенс: *I do not disagree with you. (I certainly agree)* (Я не можу не погодитися з тобою. / Я згоден.).

Але таке подвійне заперечення можна використовувати і як засіб пом'якшення висловлювання при сумнівних компліментах: *Mr. Jones was not incompetent* – навряд чи буде означати, що містер Джонс був компетентним у певному питанні, оскільки існують більш влучні способи сказати це. Таке оформлення висловлювання натякає на якісь проблеми.

Як висновок, можливо зауважити, що мітігація розглядається нами як засіб пом'якшення впливу мовленнєвого акту, направлений на захист або «реабілітацію» осіб всіх учасників ситуації спілкування, який полягає в «згладжуванні» мовленнєвої взаємодії шляхом зниження ризику для комунікантів на різних рівнях.

Вибір стратегії та тактики мовної поведінки пов'язаний із національно-культурною специфікою поведінки мовної особистості. Оскільки національні цінності є найважливішими компонентами культури, вони не можуть не знаходити свій

відбиток у мові. Саме соціокультурний фактор впливає на вибір стратегій та тактик міжособистісного спілкування. Мітїгативна стратегія пом'якшення оцінки значною мірою співзвучна основним цінностям американо – британського соціуму. У цілому мітїгативні стратегії, що вживаються задля пом'якшення негативного боку висловлювань, відбивають одну з найважливіших людських цінностей – повагу до думки опонента як індивідуума.

2. Застосування різних типів мітїгації та особливості їх перекладу українською мовою

На виконання практичної частини роботи розглянуто 248 прикладів з текстів різних жанрів англійською мовою та описано їх переклад українською мовою. У фокусі студіювання знаходилися морфологічні, лексичні, та синтаксичні засоби вираження мітїгації. В результаті роботи з фактичним матеріалом виявлено 124 (50%) приклади різних видів мітїгацій на морфологічному рівні: умовний спосіб – 73 (59%) приклади, модальні дієслова – 35 (28%), пасивний стан – 14 (11%), заміна першої особи однини першою особою множини для непрямї форми позначення адресанта – 2 (2%) приклади.

Установлено, що на лексичному рівні на позначення мітїгації у досліджуваних текстах вживаються наступні лексичні мовні засоби: прислівники на позначення ймовірності / невпевненості – 22 (29%), прислівники міри і ступеня – 16 (21%), заперечення – 11 (14%), подвійне заперечення – 9 (12%), евфемізми – 7 (9%), маркери градуальності – 5 (6%), апроксиматори – 4 (5%), прислівники на позначення заборони – 3 (4%), – що становить 77 випадків, тобто 31% від загальної кількості виявлених прикладів.

В ході роботи виявлено 47 прикладів (19%) синтаксичних мовних засобів на позначення мітїгації: вставні слова – 18 (39%), розділові питання – 10 (21%), загальні питання із запереченням – 8 (17%), питання з прямим порядком слів – 6 (13%), непряме спонування – 3 (6%), підрядне речення з *if* – 2 (4%).

Крім того, із загального корпусу 248 прикладів, виявлено 73 приклади комплексного вживання маркерів на позначення мітїгації. Вважаємо, що такий результат є ще одним доказом того, що ввічливість є універсальним принципом, який у практиці мовної взаємодії відіграє значну регулятивну роль. Комуниканти використовують одразу кілька засобів пом'якшення для реалізації ввічливості як особливої стратегії мовної поведінки, спрямованої на

запобігання конфліктним ситуаціям. Розподіл по типах пом'якшення такий: мітігація ввічливості – 149 (60%), мітігація співчуття – 65 (26%), мітігація маніпуляції – 34 (14%). При перекладі у 151 (61%) випадку мітігація зберігається, у 72 (29%) випадках – не зберігається, у 25 (10%) випадках мітігація зберігається частково.

Загальний висновок стосовно трансформацій такий: модуляція – 160 (65%) прикладів, граматичні трансформації заміни частини мови, структури та типу речення – 58 (23%), дослівний переклад – 19 (8%) прикладів. Такі прийоми, як додавання та вилучення, застосовуються рідко – 11 (4%) прикладів, оскільки вони спричиняють зміни в обсязі перекладного тексту, що не допустимо, наприклад, при перекладі медіатекстів. З огляду на це, навіть слова, що потребують експлікації при перекладі, не можуть бути перекладені описово.

До морфологічних засобів мітігації у досліджуваному матеріалі відносимо: модальні дієслова, умовний спосіб, пасив, та використання тактики вживання непрямої / неособової форми позначення адресанта, тобто заміни першої особи однини першою особою множини позначення підмета [5, с. 17].

Виявлено, що вживаючи модальні дієслова для мітігації директив, персонажі англомовного художнього дискурсу вдаються до тактики прагматичного парафразування, і це допомагає пом'якшити намір мовця, залишаючи вибір співрозмовнику:

Англ.: *Well, we might trot round to the Empire at ten.*

Укр.: Ну тоді трюхцем доберемось до вар'єте о десятій?

Модальне дієслово *might* привносить припущення, яке надає невпевненості, і тим самим знімає категоричність. Пом'якшення не зберігається при перекладі, хоча знак питання наприкінці речення нівелює зайву впевненість, це мітігація ввічливості.

Англ.: *Given your present condition, you might not even make it through.*

Укр.: Зважаючи на твій стан, ти можеш не вижити.

Перед операцією лікар не запевнює пацієнта, що все буде гаразд. Навпаки, пацієнт чує вердикт, що скоріше за все, він не виживе, тому, щоб не бути занадто категоричним і підкреслити ймовірність наслідків, застосовано модальне дієслово *might* та словосполучення *make it through*. Мітігація співчуття при перекладі частково втрачається.

Дієслова у формі умовного способу також вживаються на позначення мітігації.

Англ.: – *Sister ... –Yes! – I – I wonder if I could ask a favour of you. He was almost blushing. – Yes?– I – it's been a long time since I prayed. But I was brought up a Catholic. Would you mind saying a prayer?*

Укр.: – Сестра ... – Так? – Я ... я можу попросити тебе про одну послугу? – запитав він, червоніючи. – Про яку? – Я вже давно не молився. Але мене виховували в католицькій вірі. Не могла б ти прочитати молитву?

Напружений психологічний стан мовця виявляється через невербальний засіб (паузи) та багаторазове використання особового займенника *I*, що свідчить про складність прохання, яке висловлюється. Неординарний зміст прохання *Would you mind saying a prayer* спричиняє розгортання спонукання за схемою аргументація + прохання. Вказівка на те, що виконання такої дії буде на користь обом *it would make us both feel better*, ставить адресата та адресанта у рівні умови, сприяючи здійсненню потрібної дії. Засоби мітігації у цьому діалозі – це вставна фраза *I wonder*, та два дієслова в умовному стані: *could ask* та *would mind*. При перекладі вставну фразу вилучено, дієслівну форму *could ask* передано за допомогою трансформації граматичної заміни дієсловом у реальному стані «можу», при перекладі *would mind* застосовано модуляцію, але форму умовного способу залишено, і це знижує прямолінійність.

Англ.: *I would certainly advise you to do so. Mamma has a way of coming back suddenly into a room.*

Укр.: Я саме це й хотіла вам порадити. Мама завела звичку несподівано з'являтися у кімнаті.

Речення з дієсловом в умовному способі звучить не так категорично, як спонукальне речення *do it*. Порада в такому випадку має більш нейтральне звучання, не дивлячись на вживання прислівника *certainly*, який вилучено при перекладі. Мітігація ввічливості при перекладі не зберігається.

Для регулювання емоційної дистанції та створення психологічного комфорту у спілкуванні вживаються форми пасиву.

Англ.: *And I would like to be allowed to take advantage of Lady Bracknell's temporary absence...*

Укр.: Я хотів би скористатись короткочасною відсутністю леді Брекнел, щоб...

У цьому прикладі пом'якшення зумовлене як особистісними параметрами мовця, так соціальними. Вживання дієслова в умовному способі *would like*, додає ввічливості, що характерно для англійської мови, і, відповідно, знижує категоричність. Вживання дієслова в пасивному стані *to be allowed* значно знижує пряmolінійність вислову. Мітiгація ввічливості при перекладі зберігається, хоча дієслово у пасивному стані вилучено.

Англ.: *I don't think you are supposed to talk to me like that! Miss Prism never says such things to me.*

Укр.: Я думаю, вам не слід так говорити зі мною. Міс Призм ніколи зі мною так не говорити.

Такий приклад застосування засобу мітiгації, як *are supposed*, ілюструє можливості форми дієслова у пасиві вживатися на позначення наказу у виді правила. Вступна фраза *I don't think*, яку передано за допомогою трансформації антонімічного перекладу «я думаю», має послабити зобов'язання, що накладається співрозмовником з метою мінімізації порушення особистого простору.

Множина іменників / займенників в якості підмету, використовується для створення атмосфери невизначеності та пом'якшення ілюкyтивної сили висловлювання, знижує, «розмиває» негативний посыл і, таким чином, допомагає зберегти обличчя комуніканта:

Англ.: *It comes down to this: are we going to pit Americans against each other and deepen the divides in this country?*

Укр.: Постає питання: чи збираємося ми налаштувати американців один проти одного і поглибити ворожнечу в цій країні?

Мовець вживає займенник *we*, щоб не говорити прямо, що йдеться про американський уряд. Це мітiгація маніпуляції, яка зберігається при перекладі.

Англ.: *It is a great bore, and, I need hardly say, a terrible disappointment to me, but the fact is I have just had a telegram to say that my poor friend Bunbury is very ill again. They seem to think I should be with him.*

Укр.: Мені дуже прикро, і, звичайно, я дуже засмучений, але я щойно отримав телеграму зі звісткою, що мій нещасний друг Бенбери знову тяжко хворий. Там всі чекають на мене.

Щоб бути переконливим в тім, що він шкодує з приводу отриманої їм телеграми, мовець вживає фрази на позначення ввічливої відмови *it is a great bore* «дуже прикро» та *a terrible disappointment* «я засмучений». Цим він приховує справжню причину від'їзду, але щоб

позбавити себе від умовлянь залишитися, використовує фразу із підметом у формі займенника 1 особи множини *they seem to think*. Така побудова висловлювання знімає відповідальність за прийняття рішення з мовця, та пом'якшує відмову. При перекладі пом'якшення зберігається при застосуванні модуляції.

Суттєву складову у досліджуваному матеріалі складають лексичні засоби на позначення пом'якшення. Так, вживання евфемізмів зменшує ступінь негативної ознаки того, що мовець вважає нетактовним, непристойним або грубим стосовно слухача, та призводить до зниження інтенсивності негативної оцінки та, відповідно, є одним зі способів збереження обличчя одного з комунікантів:

Англ.: *The high rate of undernourished children is evidence that most of the population has little knowledge of nutritional culture.*

Укр.: Високий відсоток дітей, що недоїдають, – це ознака того, що населення недостатньо знайомо з культурою харчування...».

Бачимо, що мовець уникає прямих номінацій (*hungry* – голодний) і користується евфемізмом *undernourished* – «недоїдають», який надає статті нейтрального стилю викладу, властивого офіційним доповідям міжнародних організацій. Такий стиль подачі матеріалу не викликає обурення в аудиторії, не зачіпає почуття, це мітігація маніпуляції, яка зберігається при перекладі.

Англ.: *«I gave the orders to our military commanders to prepare the army for a broad and ongoing military operation to strike the terrorist leaders and all those involved», – said Mr Olmert.*

Укр.: «Я віддав наказ нашим військовокомандуючим готувати армію до широкомасштабної та тривалої військової операції, мета якої – завдати удару по лідерах терористів і всім, хто з ними пов'язаний», – заявив прем'єр-міністр Ізраїлю Ольмерт.

Замість слова *war* – «війна», використано більш широке поняття *operation* – «операція». Генералізація значення має величезний маніпулятивний потенціал, оскільки заміна небажаної номінації родовим найменуванням, тобто словом широкої семантики, дозволяє зняти прагматичний компонент, що мотивує негативну оцінку у цій мітігації маніпуляції.

Виявлено приклади вживання прислівників ступеню:

Англ.: *My dear fellow, the truth isn't quite the sort of thing one tells to a nice, sweet, refined girl.*

Укр.: Любий мій, правда – це не зовсім те, що годиться говорити милій, ніжній, чарівній дівчині.

Категоричне заперечення не є прийнятним при дотриманні мовного етикету, тому заперечення приховано, за допомогою прислівника *quite*, який додає більшої м'якості висловлюванню. В перекладі цю мітігацію ввічливості збережено. Вживання прислівника ступеню із запереченням також дає можливість в тактовній формі висловити думку мовця:

Англ.: *Algy, you always adopt a strictly immoral attitude towards life. You are not quite old enough to do that.*

Укр.: Ти, Елджі, завжди надто аморально ставишся до життя. Тобі треба ще дорости, щоб таке робити.

Внаслідок вживання модуляції та антонімічного перекладу «треба ще дорости» при відтворенні прислівника ступеню із запереченням *not quite old enough*, мітігацію не збережено. Ще один приклад вживання прислівника ступеню *quite*:

Англ.: *Dear Uncle Jack is so very serious! Sometimes he is so serious that I think he cannot be quite well.*

Укр.: Дядечко Джек такий поважний! Іноді через цю його поважність я навіть побоююсь, чи він не хворий.

Бачимо, що прислівник *well* який має позитивний сенс, внаслідок використання трансформації граматичної заміни, відтворено прикметником «хворий», який має негативну конотацію; а мітїгативний компонент *I think*, який також дає змогу відхилитись від категоричності вислову, вилучено, тому в перекладі мітїгація ввічливості не зберігається.

Подвійне заперечення також використовується на пом'якшення вислову певної точки зору:

Англ.: *I hope, Cecily, you are not inattentive.*

Укр.: Але ви, Сесілі, сподіваюся, не легковажите своїх уроків?

Вступне речення *I hope* та подвійне заперечення *not inattentive* передають позитивний сенс, який збережено при перекладі.

Англ.: *My dear fellow, there is nothing improbable about my explanation at all. In fact it's perfectly ordinary.*

Укр.: Любий мій, в моєму поясненні нема нічого неправдоподібного. Все це зовсім ординарно.

Дружнє звернення *My dear fellow* та подвійне заперечення *nothing improbable*, яке зберігається при перекладі, надають позитивний сенс цій мітїгації ввічливості.

Англ.: *We should be clear. It is not wrong to express concern about the scale of people coming into the country.*

Укр.: Ми будемо чіткими. Висловлювати заклопотаність з приводу кількості людей, що прибувають в країну – це правильно.

Вживання подвійного заперечення *not wrong* замість прямого висловлювання *right* пом'якшує вислів, зменшує категоричність, це мітігація маніпуляції, яку збережено при перекладі.

Англ.: *I didn't think it is polite to listen, sir.*

Укр.: Підслуховувати – це, мені здається, нечемно, сер.

Завдяки перенесенню заперечення у вступне речення, можливе вживання прикметника з позитивним значенням *polite*, що зменшує категоричність висловлювання, і, як наслідок, нівелює негативність і категоричність речення в цілому. При перекладі, хоча прикметник *polite* передано за допомогою антонімічного перекладу «нечемно», мітігація ввічливості зберігається завдяки модуляції, тобто використанню фрази «мені здається».

Виявлено приклади вживання прислівників на позначення ймовірності / невпевненості.

Англ.: *I am sorry. The reality is: no matter what we give him, it is unlikely he is going to be able to fight off the infection.*

Укр.: Мені шкода. Що б ми йому не давали, навряд чи, він зможе боротися з інфекціями.

Лікар говорить з батьком пацієнта, який помирає, і висловлює скоріше невпевненість, ніж категоричність в прогнозі на майбутнє пацієнта. Цьому сприяє вживання прислівника *unlikely*. У перекладі ця властивість зберігається.

Англ.: *There is nothing we can do. Nothing we could have done. Technically, she is still alive. Could probably survive a few more hours on bypass.*

Укр.: Ми нічого не можемо вдіяти. Від початку не могли. От тільки вона ще жива. А на апараті може проживе ще кілька годин.

Лікар говорить про пацієнтку, яка помирає. Вживання модальних дієслів *can* і *could* дозволяє уникнути відповідальності, тобто, «могли б», але немає такої можливості. Маркер мітігації ймовірності / невпевненості *could probably* – вказує на бажання і сподівання на те, що пацієнтка буде жити. Переклад частково зберігає цей підтекст. Мітігація співчуття.

Виявлено приклад вживання пом'якшеної заборони:

Англ.: *You need hardly remind me of that, Ernest.*

Укр.: Можете мені цього не нагадувати.

Завуальовану заборону передано за допомогою прислівника *hardly*, який нівелює негативність висловлювання, і ця

характеристика не втрачається при перекладі, завдяки використанню модального дієслова «можете».

Англ.: *May I ask you then what you would advise me to do? I need hardly say I would do anything in the world to ensure Gwendolen's happiness.*

Укр.: То ж чи не порадили б ви мені, що я в такому разі маю робити? Зайве й казати, що я на будь-що згоден заради щастя Гвендолен.

Маємо приклад мітігації ввічливості у зверненні та проханні, який виражається модальним дієсловом *may*, та дієслово в формі умовного способу *would advise*. Прислівник із прихованим значенням заперечності *hardly*, використано на позначення такої характерної риси поведінки англійців, як применшення власних чеснот, та якостей. В перекладі мітігація ввічливості зберігається частково, тому що завдяки використанню модуляції прислівник *hardly* передано як «зайве», тобто «те, без якого можна обійтись», «даремне», «непотрібне», а трансформація граматичної заміни «згоден», знімає пом'якшення, дієслова в умовному способі *would do*.

Наступний приклад ілюструє вживання такого маркера мітігації, як градуальність.

Англ.: *Gwendolen. [Quite politely, rising.] My darling Cecily, I think there must be some slight error.*

Укр.: Гвендолен (підводячись, промовляє чемним голосом). Любенька Сесілі, тут якесь непорозуміння.

Вступне *I think* пом'якшує припущення, передане модальним дієсловом *must*, а вживання прикметника на позначення градуальності *slight* зменшує категоричність, яку передає іменник «помилка». При перекладі мітігація ввічливості зберігається частково.

Англ.: *I certainly intend to have. Of course, I don't know if the thing would bother you in any way, or if you think I am a little too old now.*

Укр.: Я, звичайно, маю намір. Звичайно, я не знаю, чи ця справа будь-яким чином турбує вас, чи ви вважаєте, що я зараз надто старий, щоб хреститись?

Маємо приклад, в якому прагматична інтенція стриманості лежить в основі застосування маркера градуальності *a little*, і завдяки такому вживанню відбувається пом'якшення змісту. При перекладі маркер вилучено, тому висловлювання в цілому сприймається як пряmlinійне.

Як зазначає С. Н. Кишко, однією з соціокультурних комунікативних норм, що прийняті в англомовних соціумах,

є вимога уникати категоричності й безапеляційності при висловленні думки, точки зору або оцінки (у тому числі позитивної), та вдаватися до пом'якшень у лицеушкоджуючих мовленнєвих актах [8, с. 43], для чого слугує ряд синтаксичних засобів мітігації, виявлених у фактичному матеріалі.

Англ.: (*Very politely, rising*) *I am afraid you must be under some misconception.*

Укр.: (Підводячись, промовляє не менш чемно). Боюся, ви щось наплутали.

По-перше, сама авторська ремарка *very politely*, яку передано за допомогою антонімічного перекладу – «не менш чемно», та дисклеймер *I am afraid* пом'якшують ефект вживання модального дієслова *must*, яке застосовують на позначення упевненості у припущенні. Дисклеймер передує головній думці, натякає на можливість мовця помилятися, і тим сприяє збереженню позитивного «обличчя» учасників комунікативної взаємодії. Фраза звучить більш ввічливо, ніж *You are wrong!* «Ви неправі!». При перекладі мітігація ввічливості зберігається, решта речення перекладається за допомогою модуляції: *under some misconception* – «щось наплутали».

Англ.: *I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.*

Укр.: Мені шкода, що це вас розчарує, любя Сесілі, але тут нічим не зарадиш – я таки перша.

Щоб новина не була дуже болісною, мовець спершу виказує співчуття *I am so sorry*, з приводу того, що доводиться говорити негативні факти, а потім, завдяки вживанню дисклеймера *I am afraid*, натякає на можливість помилятися в тому, що вона перша, хоча явно вважає, що це реальний факт, чим пом'якшує своє висловлювання. Цікаве також вживання підрядного речення з *if* – *if it is any disappointment to you*, яке також виступає засобом мітігації. При перекладі пом'якшення ввічливості зберігається, але частково, тому що мітігацію у підрядному реченні з *if* втрачено.

Англ.: *Algernon. [Stiffly]. I believe it is customary in good society to take some slight refreshment at five o'clock.*

Укр.: Елджернон (стримано). Я вважаю, що в пристойному товаристві так годиться – о п'ятій годині трохи перекусити.

На зауваження адресанта про те, що він завжди щось жує, адресат, як зазначає авторська ремарка, відповідає стримано, але далі вживає дисклеймер *I believe*, який пом'якшує вислів, показуючи,

що це не комунікант вимагає їжі, а того потребують світські традиції, і він тільки дотримується їх. Дисклеймер перекладено словниковим відповідником, а решту речення за допомогою модуляції. Мітігацію ввічливості при перекладі збережено.

Досить поширеною формою реалізації мітїгативної стратегії є розділове питання, яке структурно складається з двох частин: стверджувального речення, і тієї, яка спонукає адресата висловити свою думку з приводу сказаного.

Англ.: *You couldn't be so heartless as to disown him. I'll tell him to come out. And you will shake hands with him, won't you, Uncle Jack?*

Укр.: Навіщо ви так суворі? Не треба відрікатися від нього. Я зараз покличу його сюди. І ви потиснете йому руку, чи не так, дядько Джек?

Модальність та розділове питання надають м'якості у зверненні з метою отримати те, що потрібно мовцю. При перекладі цієї мітїгації маніпуляції пом'якшення зберігається частково завдяки розділовому питанню, в той час, як модальне дієслово *couldn't* перекладено за допомогою трансформації граматичної заміни прислівником «навіщо», який за словником має значення «задля чого» і примітку «з відтінком несхвалення».

Англ.: *I don't think that you should tell me that you love me wildly, passionately, devotedly, hopelessly. Hopelessly doesn't seem to make much sense, does it?*

Укр.: По-моєму, вам не слід говорити мені, що ви любите мене шалено, пристрасно, віддано, безнадійно. А крім того, безнадійно сюди зовсім не підходить.

Заперечення у вступному реченні пом'якшує підтекст модального дієслова *should*, яке виражає повинність у формі рекомендації, побажання, а інколи навіть вживається на позначення обов'язку, зобов'язання та використовується під час критики чийось дій. Розділове питання зі скритим проханням погодитися, пом'якшує категоричність мітїгації ввічливості. При перекладі застосовано модуляцію «по-моєму», та антонімічний переклад «не слід».

Як засіб пом'якшення висловлювання використовуються і інші види питальних конструкцій.

Англ.: *Didn't it go off all right, old boy? You don't mean to say Gwendolen refused you?*

Укр.: А хіба що, братчику, – не вийшло? Невже Гвендолен відмовила тобі?

Такий засіб мітігації, як загальне питання із запереченням надає невпевненості, яка нівелює категоричність. Заперечення *don't mean* у другому реченні, демонструє, навпаки, що мовець дуже сподівається на протилежний результат. При перекладі форма запитання залишається незмінною, але мітігація ввічливості не зберігається, питання в українському варіанті висловлює скоріше здивування.

Англ.: *Won't you come in?*

Укр.: Проїдемо в будинок.

Це загальне питання із запереченням є прикладом мітігації ввічливості. При перекладі пом'якшення втрачено, тому що речення з дієсловом у наказовому способі «проїдемо», яке маємо завдяки використанню граматичної трансформації заміни типа речення, такої конотації не несе.

Англ.: *You will let me see you to your carriage, my own darling?*

Укр.: Ви дозволите мені провести вас до карети, любя?

Питання з прямим порядком слів звучить більш ввічливо, ніж спонукальне речення, бо залишає можливість вибору для адресата. Мітігація ввічливості зберігається при перекладі завдяки дослівному перекладу.

Англ.: *Cecily. Yes, but are you good enough for it?*

Укр.: Сесілі. Так, але чи досить ви хороші для нього ?

Бачимо, що у наведеному прикладі загальне питання з маркером мітігації *good enough*, слугує проявом стратегії пом'якшення, та вживається для збереження «обличчя» адресата. Дослівний переклад «досить..хороші» дозволяє зберегти цю мітігацію ввічливості.

Зазначено, що свідомий вибір мовцем форм вираження думки, спрямований на дотримання або зменшення соціальної й психологічної дистанції, вможливує реалізацію стратегії позитивної ввічливості, модифікує силу вербального впливу, зменшуючи зобов'язання адресата, та, відповідно, реалізує стратегії негативної ввічливості, як у наступному прикладі.

Англ.: *Dr. Forman. Now lay on your side for me.*

Укр.: Лікар Форман. Будь ласка, повернись на бік.

Лікар просить пацієнтку повернутися на бік, і таке прохання, виражене дієсловом у наказовому способі *lay*, звучало б певною мірою грубо, якби він не додав наприкінці *for me*. Це свідомо сконструйоване висловлювання надає інтимності вислову і перетворює спонукальне речення на ввічливе прохання. Маркер пом'якшення *for me* вилучено

при перекладі, але мітігацію ввічливості збережено завдяки застосуванню модуляції «будь ласка».

Англ.: *Of course, it's mine. [Moving to him]. You have seen me with it a hundred times, and you have no right whatsoever to read what is written inside. It is a very ungentlemanly thing to read a private cigarette case.*

Укр.: Зрозуміло, мій. [Простягає руку]. Ти сотні раз бачив його у мене в руках і, у всякому разі, не повинен читати, що там написано. Джентльменові не слід читати написи в чужому портсигарі.

Щоб не сказати співрозмовнику прямо про те, що він поступає нечесно, адресант вибирає певну мовну тактику, і тому говорить відсторонено про загальновідоме правило поведінки джентльмена *it is a very ungentlemanly*. Таким чином він дає ввічливо зрозуміти те, що не слід робити адресату. Мітігацію маніпуляції збережено при перекладі завдяки використанню модуляції.

Англ.: *Pray don't talk to me about the weather, Mr. Worthing.*

Укр.: Будь ласка, не говоріть мені про погоду, містере Ворзінг.

Спонукальне речення із запереченням у цьому прикладі є досить категоричним і не дуже ввічливим, тому, щоб пом'якшити спонукування, адресант вживає дієслово у наказовому способі, *pray* «молю», яке, як зазначає словник, використовується як передмова до ввічливих прохань або інструкцій. Перекладач вдається до модуляції, та заміняє *pray* на «будь ласка», що теж додає ввічливості, але англійською мовою фраза сприймається більш м'яко. Мітігацію ввічливості збережено.

Англ.: *I know you are still absorbing the news, but we have no choice.*

Укр.: Ви, звісно, ще не змирилися, але ми не маємо вибору.

Доктор повідомляє пацієнтці про необхідність зробити аборт, і тому свідомо підбирає слова. Використовуючи маркер пом'якшення *I know*, він дає зрозуміти, що співчуває, добре розуміє почуття адресата і небажання змиритись з такою необхідністю. Такий прояв пом'якшення сприяє зближенню з адресатом та вираженню солідарності з ним. Мітігацію співчуття не збережено, тому що при перекладі застосовано модуляцію на змістовному плані та граматичну заміну «звісно», і фраза сприймається менш м'яко.

Англ.: *They had some sort of chronic condition that had to be tended to.*

Укр.: У них був якийсь хронічний стан, за яким потрібно стежити.

Маємо приклад вживання апроксиматора *some sort of*. Подібні слова з розпливчастою семантикою, дозволяють варіювати ступінь актуалізації лексеми у певному контексті. Мовець не хоче детально

розказувати про перебіг подій і стан пацієнта, тому свідомо вибирає апроксиматор *some sort of* і узагальнену назву хвороби *chronic condition*. Для відтворення досліджуваних одиниць вживається дослівний переклад «якийсь», та «хронічний стан». Мітігацію маніпуляції збережено. Відомо, що семантика мови приблизна за своєю природою, тому інтерпретувати значення апроксиматорів можливо лише з'ясувавши їх семантичну функцію у даному тексті.

Англ.: *My dear Algy, I don't know whether you will be able to understand my real motives. You are hardly serious enough.*

Укр.: Джек. Мій любий Елджі, я не зовсім певен, чи ти зможеш зрозуміти реальні мої мотиви. Ти для цього надто мало поважний.

Дружнє звернення *my dear*, дисклеймер *I don't know*, який передує основній думці, та натякає на те, що мовець може помилятися, а також завуальована негативність у словах *hardly enough* дозволяють не виглядати грубим і прямолінійним. При перекладі цієї мітігації ввічливості застосовано модуляцію – «не зовсім певен»; та «надто мало поважний».

Англ.: *I confess I feel somewhat bewildered by what you have just told me... a cloak-room at a railway station might serve to conceal a social indiscretion – has probably, indeed, been used for that purpose before now – but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognised position in good society.*

Укр.: Зізнаюся вам, містере Ворзінг, я трохи приголомшена почутим від вас... камера схову на залізничній станції таки може зберігати таємниці порушення суспільної моралі, для чого її, імовірно, не раз використовували, але вона ледве чи може забезпечити визнання в пристойному товаристві.

Ще один приклад вживання групи маркерів в одному реченні на позначення мітігації: *I confess* додає інтимності бесіді, та дозволяє мовцю заручитися підтримкою співрозмовника, це мітігація маніпуляції. Апроксиматор *somewhat*, модальне дієслово *might*, прислівник на позначення ймовірності *probably*, вставна фраза *seems to me*, приховане заперечення *could hardly*, всі ці маркери зазначають, що мовець не наполягає на своїй правоті, і тому знімають категоричність. При перекладі ця мітігація ввічливості зберігається.

Англ.: *Literary criticism is not your forte, my dear fellow. Don't try it. You should leave that to people who haven't been at a University. They do it so well in the daily papers.*

Укр.: Літературна критика – не твоє покликання, мій любий, тож і не встрявай сюди. Облиш її на тих, хто не має університетської освіти. Вони дуже вміло дають собі раду з цим у поточній пресі.

Маємо приклад тактовного пом'якшення своєї думки при дружній розмові. Мовець свідомо підбирає слова, що демонструє ввічливе та обережне ставлення до почуттів співрозмовника, тому говорить *is not your forte*, замість того, щоб сказати «ти нічого не тямив у літературній критиці». При перекладі для збереження пом'якшення вживається модуляція «не твоє покликання, мій любий», мітігація зберігається, але далі додається фраза «не встрявай», що не відповідає прямому перекладу фрази *don't try it* і додає жорсткості вислову. Наступна фраза оригіналу також мітігаційна, тому що вживається модальне дієслово *should*, як маркер некатегоричного прохання слідувати пораді мовця, але підтекст фрази не зберігається при перекладі цієї мітігації маніпуляції.

Англ.: *I think it is rather hard that you should leave me for so long a period as half an hour. Couldn't you make it twenty minutes?*

Укр.: Я вважаю, що вам би не годилося покидати мене на цілих півгодини. Чи не могли б ви впоратися за двадцять хвилин?

Мовець – це молода дівчина, яка звертається до свого нареченого, і тому намагається бути якомога ввічливою. Маємо приклад вживання одразу кількох маркерів мітігації: вступна фраза *I think* додає не категоричність, прислівник *rather* «краще», ввічливо вказує на те, чому мовець надає перевагу, дієслово в формі умовного способу *should leave*, пом'якшує висловлене прохання не залишати дівчину надовго. Умовний стан в загальному питанні, також є маркером ввічливого прохання. Маємо дослівний переклад: *I think* «я вважаю», та модуляцію з граматичною заміною: *it is rather hard* «вам би не годилося». Умовний спосіб як маркер мітігації у запитанні також збережено.

Здійснений аналіз дозволяє окреслити деякі механізми вибору відповідних мовних засобів, які мовець використовує в процесі реалізації такої стратегії як ввічливість.

Висновки

У проведеному нами дослідженні було проаналізовано основні теоретичні підходи до розуміння поняття мітігація, описано мовні засоби вираження мітігації, класифіковано її типи, досліджено особливості перекладу таких засобів з англійської українською мовою.

Після опрацювання матеріалу зроблено наступні висновки. В англійському дискурсі мітігація застосовується доволі часто. Використання засобів мітігації направлене на запобігання конфліктних ситуацій. Це пов'язано насамперед з домінуванням ввічливості, яка трактується як принцип поведінки, спрямований на збереження позитивного «обличчя» учасників комунікативної взаємодії.

Традиційна англійська експліцитність і орієнтованість на утримання виявляються нерелевантними в ситуаціях, ускладнених можливими комунікативними ризиками. Стратегії позитивної ввічливості слугують зближенню з адресатом та вираженню солідарності з ним. Стратегії негативної ввічливості полягають у наданні свободи дій та збереженні дистанції між співрозмовниками.

Отже, мітігацію можна трактувати як комунікативну категорію, що слугує для пом'якшення наданої інформації. Понятійні межі комунікативної категорії мітігації перехрещуються із категоріями гіпотетичності, некатегоричності, ухильності, ввічливості, толерантності, та охоплюють субстратегії дистанціювання, та невпевненості.

Відзначаємо різноманітність інтенцій, які реалізуються в рамках розглянутого феномена, що дозволяє уникнути прямого висловлювання бажань мовця, передати їх в непрямій формі, висловити невпевненість в можливості здійснення названої дії, дистанціювати як слухача, так і того, хто говорить, а також нейтралізувати емоції, внести невимушеність в спілкування, контролювати ступінь емоційного впливу на співрозмовника, пом'якшити категоричність або незгоду. Така функціональна неоднорідність унеможливорює розгляд даної категорії в рамках лише однієї з класифікацій: знаходячи відображення в мові, категорія суперечить деяким максимам принципу кооперації з одного боку, і узгоджується з максимами принципу ввічливості з іншого, вносить у висловлювання негативний компонент, але водночас слугує для приховування негативної інформації. Пом'якшення комунікативного наміру при перекладі зберігається в більшості випадків, проте існують приклади, в яких пом'якшення є проявом британської комунікативної поведінки та в яких перекладач не зміг передати мітігацію українською мовою, що призвело до втрат при перекладі.

Виявлено, що різні мітігативні типи тісно пов'язані, і часто в процесі реальної комунікації пом'якшення досягається використанням тактик, що реалізують відразу кілька видів пом'якшення.

Список використаних джерел:

1. Аполонова Л. А. Оптимізація перлокутивного ефекту директивних мовленнєвих актів у німецькомовному діалогічному дискурсі : дис. канд. філ. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2021. 265 с.
2. Беляева Е. Н. Принцип вежливости в вопросительных речевых актах. URL: <http://konf-csu.narod.ru/ze/lib/belyaeva.html>
3. Бігунова Н. Схвалення як тактика реалізації стратегії пом'якшення висловлювання (на матеріалі англomовного літературного дискурсу). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 23, том 1, 2019. С. 58-62.
4. Булах М. Б. Евфемізми в медіатексті: функціональний аспект. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. Вип. 33, 2016. 97-110 с.
5. Гринько Л. В. Средства смягчения категоричности высказывания и стратегии в деловом общении (на материале итальянской и испанской деловой переписки). Записки з романо-германської філології. Вип. 2 (41), 2018. С. 13-18.
6. Деде Ю. В. Мітігативні стратегії та тактики, якими керуються персонажі англomовного художнього дискурсу. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2019. № 43 том 2. С. 93-97.
7. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики : поняття і терміни. Донецьк : ДонНУ, 2012. 350 с.
8. Кишко С. М. Прояви прагматичної інтенції стриманості в англomовному дискурсі. Наукові праці. Випуск 92. Том 105, 2009. С. 42-45.
9. Корнелаєва Є. В. Лінгвістична природа евфемізмів. Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис». № 5, 2019. С. 70-75.
10. Криворучко С. И. Стратегия перлокутивной митигации как способ оптимизации речевого воздействия. Science and Education a New Dimension. Philology, IV (25), Issue: 105, 2016. С. 68-72.
11. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/makarov-osnovu_teorii_diskursa-8l.pdf
12. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.
13. Місягіна І. Співвідношення ухильності та суміжних понять. Наукові записки [Вінницького державного педагогічного

університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія: Філологія (мовознавство). Вип. 20, 2014. С. 118-122.

14. Никитюк Ю. Ю. Теоретичні засади розвитку усного мовлення учнів старших класів. Наука, освіта, суспільство очима молодих: Матеріали X Міжнародної науковопрактичної конференції студентів та молодих науковців. Рівне: РВВ РДГУ. 2017. С. 369-371.

15. Тарасова О. В. Теорія мовленнєвої акомодатії та проблеми керування дискурсом. Вчені записки Харківського гуманітарного університету "Народна українська академія". Т. 24, 2018. С. 301-308.

16. Тахтарова С. С. Коммуникативная личность в параметрах смягчения (на материале художественной коммуникации). Вестник ЧелГУ. 2008. №16. С. 158-165.

17. Тиличкина Е. Б., Шиманович А. Н. Категория вежливости и средства ее выражения в современном устном английском языке. Культура Народов Причерноморья: Научный журнал. Симферополь : «Крым», 2014. № 271. С. 248-251.

18. Ущина В. А. Лінгвістичне конструювання експертних суб'єктних позицій в англомовному дискурсі ризику. Одеський лінгвістичний вісник, вип. 4, 2014. С. 273-277.

19. Човганюк М. М. Вербалізація стратегій і тактик ввічливості в англомовному телевізійному дискурсі ток-шоу (на матеріалі програми Larry King Live). : дис. канд. філ. наук : 10.02.04. Київ – Запоріжжя, 2017. 224 с.

20. Fraser, B. Conversational mitigation. In Journal of Pragmatics. Vol. 4, H4, 1980. P. 341-350.

21. Skovronska I., Yuskiv B. The phenomenon of euphemism in displaying communicative principle of tolerance in the discourse of Ukrainians. Knowledge, Education, Law, Management, № 3/4 (27/28), 2019. P. 182-197.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-242-8-18>

Медвідь О. М.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германської філології,
заступник декана факультету іноземної філології
та соціальних комунікацій
Сумського державного університету,
м. Суми

Стеценко О. П.,
магістр,
кафедра германської філології
Сумського державного університету,
м. Суми

СТИЛІСТИЧНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ ПОЛІТИЧНОГО МЕДІАДИСКУРСУ

***Анотація.** Політичний медіадискурс ХХІ століття як мовленнєвий продукт є дієвим інструментом впливу на суспільну свідомість, а тому викликає неабияку зацікавленість науковців, зокрема соціологів, політологів, філософів, лінгвістів та ін. Предметом даного дослідження є стилістично-прагматичні особливості *Op-ed* статей як нового жанру в політичному медіадискурсі, який виступає об'єктом вивчення. *Op-ed* статті політичного спрямування, висвітлюючи соціально-значущі події в суспільстві, сприяють розвитку критичного мислення читача і громадського обговорення. Основна функція *Op-ed* статей полягає в забезпеченні діалогу між політичними експертами, політичними діячами та суспільством. Важливу роль в налагодженні цієї комунікації відіграє перекладач і його здібності адекватної інтерпретації експресивно-забарвлених стилістичних засобів впливу на реципієнтів інформації. У результаті проведення детального перекладацького аналізу особливостей *Op-ed* статей виявлено, що саме лексичні стилістичні засоби відіграють специфічну прагматичну роль в процесі впливу на реципієнта, імпліцитно або експліцитно формуючи думку читача щодо суспільно-політичних подій у державі, що складає актуальність дослідження.*

Вступ

Наразі у зв'язку з глобалізацією та міжкультурною інтеграцією суспільства невпинно зростає роль розширення дипломатичних відносин між країнами світу. ЗМІ відіграють важливу роль у процесі передачі інформації про політичні події у світі, впливаючи не лише на суспільство, а й опосередковано потенційно на політичних діячів. За відсутності ЗМІ інформативна та прагматична функція політичного дискурсу мала б не такий виражений характер. Люди мають можливість дізнатись про політичні події інших країн за допомогою різних форм міжкультурної комунікації, зокрема ЗМІ – переклад при цьому відіграє неабияку роль.

Актуальність теми зумовлена спрямуванням сучасного перекладознавства на різнобічне дослідження політичного медіадискурсу як засобу міжкультурної комунікації та тенденцією до поглибленого вивчення структурно-прагматичних особливостей Or-ed статей як жанру публіцистичного стилю, що перебуває на етапі становлення в Україні, а також здійсненні детального аналізу їх стилістичного-прагматичних особливостей в процесі перекладу з української на англійську мову.

Матеріалом дослідження стали 9 україномовних Or-ed статей, переклад на англійську мову яких здійснювався в межах волонтерської перекладацької діяльності у міжнародному інтернет-виданні США «Watching America». Тексти україномовних статей та перекладених статей подано у Додатку.

Мета дослідження полягає у зіставному аналізі стилістично-прагматичних особливостей Or-ed статей політичного медіадискурсу у мові оригіналу та мові перекладу.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- вивчити основні особливості політичного медіадискурсу як засобу міжкультурної комунікації;
- визначити структурно-прагматичні особливості Or-ed статті як жанру публіцистичного стилю;
- дослідити особливості інтернет-видання США «Watching America» з точки зору перекладу;
- проаналізувати стилістично-прагматичний аспект перекладу Or-ed статей з української на англійську мову.

Науковою базою дослідження стали роботи вчених, що займались вивченням особливостей політичного медіадискурсу (О. Семотюк [18], М. Ф. Нарійчук [15]), синергетичних зв'язків між

політикою, ЗМІ і перекладом (С. Schäffner, S. Bassnett [29]), структурно-прагматичних особливостей Op-ed статей як жанру публіцистичного стилю (В. К. Bal, P. Saint Dizier [22; 19]), аспекту перекладу прагматистичних мовних засобів в політичному дискурсі (В. Кравченко [10], В. В. Лойко [14]), особливостями перекладу з української мови на англійську (В. І. Карабан [9]) та ін.

Методологічну основу дослідження становлять такі **методи**:

– дескриптивний (описовий) метод, спрямований на виявлення стилістично-прагматичних особливостей політичного медіадискурсу, узагальнення та інтерпретацію отриманих результатів.

– методи компаративного та інтерпретаційно-текстового аналізу для з'ясування стилістично-прагматичних особливостей як засобів впливу в україномовному та англomовному політичному медіадискурсі.

– метод перекладознавчого аналізу в процесі перекладу Op-ed статей.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у проведенні розгорнутого стилістично-прагматичного аналізу, дослідженні особливостей перекладу текстів Op-ed статей політичного медіадискурсу з української на англійську мову в межах волонтерської перекладацької діяльності в інтернет-виданні США «Watching America».

1. Політичний дискурс змі як засіб міжкультурної комунікації

1.1. Особливості політичного медіа дискурсу

Поняття дискурс вперше було запропоновано американським лінгвістом, видатним представником другого покоління структуралізму, фахівцем з методології лінгвістичних досліджень та теорії інформації Зеллінгом Харрісом (1909 – 1992) в середині ХХ століття [17, с. 117]. Вчений визначив дискурс як метод аналізу зв'язного мовлення, «призначений для розширення дескриптивної лінгвістики за межі одного речення у певний момент часу і для співвіднесення культури й мови». У своїх працях з лінгвокультурології З. Харріс велику увагу приділяв взаємозв'язку людини, мови та соціальної ситуації. У зв'язку з розвитком когнітивної лінгвістики на початку ХХ століття лінгвістів перш за все цікавили особливості структури мови та її функціонування [1, с. 18].

Політичний медіадискурс є підвидом політичного дискурсу, висловлювання про політику якого сповнені логічно обґрунтованих суджень автора, спрямованих на інформування адресатів та формування їх власної думки про суспільно-значущу подію. В такому контексті політичний дискурс ЗМІ має багато спільного з публіцистичним дискурсом [29, с. 3]. Основною функцією політичного медіадискурсу є формування колективної політичної картини світу через «виробництво» і «трансляцію» певних сенсів і образів, ідеологем, ціннісних орієнтирів і політичних преференцій. Концепт «політичний медіадискурс» логічно пов'язаний з концептом «медіатизація політики». Нині медіатизацію політики визначається як сукупність взаємопов'язаних інформаційних і комунікативних процесів, які відбуваються у політичному просторі та медіапросторі і супроводжуються «виробництвом» суспільно значущих сенсів [18, с. 146].

У демократичних країнах політичний медіадискурс відіграє важливу роль і є дієвим засобом маніпулювання населення [25, с. 45]. Дж. Орвелл аналізував різні способи використання мови для маніпулювання думками аудиторії. Оруелл звинувачував політиків у тому, що вони несуть відповідальність за загальне зниження рівня використання англійської мови, спотворюючи її і створюючи те, що британці називають «політичним базіканням», тобто використання у політичному дискурсі складної для розуміння мови звичайним читачем [22, с. 217]. Н. Феркло зазначав про те, що не слід розглядати окремо речення або слова, тому що в більшості випадків важливим є контекст, а не мовні одиниці [22, с. 217].

У зв'язку зі зростанням ролі ЗМІ у XXI столітті політичний медіадискурс став невід'ємною частиною інформаційного простору суспільства. У політичному медіадискурсі в міжнародному вимірі можна виокремити таких учасників:

- 1) адресат – автор статей у виданнях, газетах, який висловлює свою думку щодо політично-значущих подій у суспільстві;
- 2) адресант – реципієнт інформації, читач;
- 3) посередник – перекладач та співробітники інтернет-видання (редактор, коректор, тощо).

У випадку закриття платформ, які забезпечують діалог між політичними експертами та населенням, можна передбачити початок інформаційної війни, яка матиме неминучі наслідки для державотворчих процесів.

Отже, політичний медіадискурс як мовленнєвий продукт є цінним інформаційним ресурсом і дієвим інструментом впливу на суспільну свідомість.

1.2. Структурно-прагматичні особливості Op-Ed статті як жанру публіцистичного стилю

А. Бурхард у 1996 році встановив функціональні відмінності в процесі комунікації громадян про політику у повсякденних розмовах (наприклад, про діяльність політиків, результати виборів), політичним дискурсом у ЗМІ і політичним дискурсом у політичних інститутах [29, с. 2]. Більш того, він виокремлює два типи жанрів в межах політичного дискурсу:

1. Політичний жанр, який відіграє провідну роль у процесі формування курсу політики. Адресатами та адресантами цього політичного жанру є політичні партії та політичні діячі.

2. Політичний жанр, метою якого є інформування населення про прийняті урядові рішення. Адресатом в цьому жанрі виступає громадськість, населення. Адресантами виступають політичні діячі. До цього типу політичних жанрів належать передвиборчі промови, промови глав держав приурочені до визначної події в країні (наприклад, промова до Дня Незалежності, новорічна промова президента) [29, с. 3].

Деякі вчені розрізняють в політичному дискурсі «висловлювання в політиці» та «висловлювання про політику». Op-ed статті як жанр політичного медіадискурсу відноситься саме до другого типу. Op-ed статті формують світогляд читачів, спонукають до дії, розвивають критичне мислення. Загалом політичний медіадискурс спрямований на масового адресата. Нині статтям Op-ed як в друкованих виданнях, так і онлайн-виданнях відводиться особлива увага [21, с. 22]. Їх цінністю є не лише інформативність, оскільки вони коротко повідомляють про події, а й дають суб'єктивну оцінку цим подіям. З точки зору прагматики, вони можуть формувати громадську думку щодо напряму політики уряду, політичної партії, тощо. У 2009 році внаслідок опублікування висновків журналістських розслідувань британські ЗМІ спровокували хвилю обурень, що прокотилася всією країною. Виявилось, що «Daily Telegraph» опублікувала список урядовців та їх видатків, які компенсувалися за рахунок податків звичайного населення.

Отже, можна зробити висновок, що будь-яка публікація в ЗМІ так чи інакше впливає на репутацію будь-якого чиновника незалежно від його посади.

Стаття Op-ed (акронім від *opposite the editorial page* – стаття навпроти сторінки редактора (передового матеріалу). Засновником жанру статей Op-ed, як одного із жанру публіцистичного стилю можна вважати Герберта Своупа. Працюючи редактором в газеті «The New York Evening World», він у 1921 році увів у вжиток новий тип статті, які б відображали роздуми та умовиводи стосовно матеріалу редактора [20, с. 172]. Однак, авторами подібних статей не є обов'язково редактори або співробітники редакції. Авторами можуть бути як редакційні журналісти, так і вільні дописувачі.

В Україні статті Op-ed як жанр публіцистичного стилю наразі перебувають на етапі становлення. Найпопулярнішими інтернет-виданнями України, які регулярно публікують статті Op-ed є «Главред» (рубрика «Погляди»), «Главком» (рубрика «Думки вголос»), «Європейська правда» (рубрика «Експертна думка»), «Новое время» (рубрика «Погляди»), «Gazeta.ua» (рубрика «Блоги») та ін.

В США Op-ed статті публікують такі відомі газети як «The New York Times» (рубрика «OP-ED»), «Washington Post» (рубрика «The Opinions Essay»), «Los Angeles Times» (рубрика «Opinion») та ін. Отже, відмінності в назвах рубрик, в яких можна почитати Op-ed статті існують як в українських ЗМІ, так і в американських.

У 2019 році перекладач Марта Госовська віднесла термін Op-ed як до одного з п'яти термінів в галузі медіа, що становить складність для перекладу та не має чіткого відповідника. М. Яцимірська [20, с. 172] зазначає, що складність полягає в тому, що незважаючи на лаконічність, його зміст є дуже широким. Стаття Op-ed як жанр публіцистичного стилю водночас є і авторським оглядом, і редакційною статтею, і проблемною статтею. Тому вмістити всі ці поняття в одне ціле є доволі проблематичним завданням для перекладача.

Op-ed стаття – це публіцистичний твір переважно невеликий за обсягом (400 – 1200 слів), який відображає точку зору автора стосовно соціально-значущої події для населення і є конструктивно-критичними за характером [23, с. 1152].

Рубрики-погляди (як в друкованих виданнях, так і в онлайн-виданнях) є одними з найбільш популярних серед читачів ЗМІ. Особливо популярними серед читачів є Op-ed статті, авторами яких

є представники уряду, експерти, професіонали, які здобули визнання в певній галузі чи функціональній справі, співробітники та керівники комерційних та некомерційних організацій. Наприклад, стаття экс-міністра закордонних справ, опублікована в українському журналі «Новое время», набрала 4003 перегляди. Трапляються також випадки, коли постійні читачі також проявляють ініціативу, бажають поділитися власним досвідом і надсилають свої статті до редакції газет, що дозволяє здобути визнання в очах громадськості навіть непрофесійному журналісту.

Однак авторами подібних статей є здебільшого спеціалісти, які здобули спеціальні знання і мають в науковому світі авторитет. Це можуть бути юристи, політологи, лікарі, вчені, колишні урядовці, тощо. За формою Op-ed статті нагадують есе.

Ще однією вимогою Op-ed статті є актуальність її теми, тобто думка автора має відображати нещодавні суспільно-значущі події, які відбулися в країні. Тобто статті не лише відображають логічно обґрунтовану, підкріплену аргументами думку автора стосовно певної події, а й надає основні фактичні відомості [27, с. 162]. З цього впливає одна із функцій Op-ed статей – інформативність. Особливу цікавість для редакції ЗМІ і читачів становлять лаконічні статті, в яких висловлено можливі рішення певної громадської проблеми, вони є стилістично забарвленими та провокаційними. Звідси впливає ще одна функція Op-ed статті – розвиток критичного мислення читача і стимулювання обговорення громадськості.

У 2019 році Каліфорнійський аналітичний центр у своєму звіті зазначив, що за останні 30 років в американських ЗМІ затвердилась тенденція відходу від об'єктивності новин і перехід до подання контенту, заснованого на суб'єктивній точці зору автора, який логічно та аргументовано обґрунтовуючи свою позицію, апелює до емоцій читача. Тобто журналістика США стала більш суб'єктивною і все рідше висвітлює новини за допомогою репортажів як у пресі, так і на телебаченні [31].

Стаття Op-ed зосереджується на одній суспільно-значущій події або проблемі. Точка зору має бути підкріплена фактами, потім слід логічно обґрунтувати свою точку зору та запропонувати своє рішення проблеми. Характерною рисою Op-ed статі є заголовок, який одразу привертає увагу читача. ЗМІ відіграють важливу роль, оскільки висвітлюють основні проблеми, які хвилюють громадськість. Тобто стаття Op-ed інтерпретує суспільно-значущу

подію або проблему з суб'єктивної точки зору, тим самим заохочуючи читача критично мислити, спонукаючи владу та громадськість до діалогу задля ефективного вирішення проблеми.

2. Перекладацький аналіз Op-Ed статей (на матеріалі статей інтернет-видання США «Watching America»)

2.1. Інтернет-видання США «Watching America» особливості роботи та роль перекладацької діяльності

Наприкінці ХХ століття виник новий термін *нові медіа*, який використовується для позначення нових форм комунікації, що значно відрізняються від традиційних форм ЗМІ. Комплексне поняття *нові медіа* охоплює контент та форми комунікації за допомогою залучення мережевих, інтернет, інтерактивних, цифрових технологій та технологій віртуальної реальності [5, с. 93].

Науковці зазначають, що із *новими медіа* пов'язані такі явища, як конвергенція, мультимедіа, віртуалізація, глобалізація. Поява інтернет-технологій та процес дигіталізації вплинули на традиційні ЗМІ: нині все менше користуються попитом серед населення друковані видання, все більше людей переглядає телебачення за допомогою інтернет-додатків і надає перевагу інтерактивним електронним виданням, а подкасти замінили традиційне радіо. Все більше традиційних медіа адаптуються до нових вимог користувачів ЗМІ. Нові медіа та людина сприяють взаєморозвитку одне одного: ЗМІ впливають на мовну, соціокультурну, політичну, когнітивну, економічну та інші сфери людської діяльності, а контент та форми нових медіа відповідно адаптуються до потреб користувачів. Водночас Д. Мак-Квейл визначає процес розвитку ЗМІ в контексті розвитку технологій та засобів комунікації в інформаційному просторі. Він запропонував таку схему розвитку: суспільні зміни → ідеї → нові технології → апеляція до старого → використання нового → адаптація комунікаційних інститутів → нові культурні форми → процес технічних і культурних змін [8, с. 70].

Онлайн-версії газет та журналів, електронні книги набувають все більшої популярності завдяки своїй доступності та універсальності. Дослідники відзначають такі переваги нових медіа: легкість доступу до інформації, швидкість її розповсюдження,

персоналізація інформації, гнучкість форм, змісту й використання, портативність та мобільність, спрямованість до діалогу, повсюдність та ін. [5, с. 93]. Нині серед населення користуються популярністю інтернет-видання, новинні веб-сайти. Завдяки тому, що інтернет-сторінки новинних веб-сайтів оновлюються декілька разів на день, читачі швидше отримують доступ до актуальних подій у суспільстві. Ще однією з важливих переваг можна вважати автоматизований пошук, що дозволяє читачам переглядати саме ті новини, які для них цікаві. Це в свою чергу значно заощаджує час та дозволяє читачу швидше отримати доступ до бажаної інформації. Загалом поява нових платформ та видів комунікації дозволяють ЗМІ якнайповніше реалізувати свою основну мету та функцію – збільшити свою цільову аудиторію та здобути прихильність більшої кількості користувачів інформаційно-комунікативного простору.

«Watching America» – інтернет-видання США, що відноситься до *нових медіа*, і завдяки публікації перекладених статей дозволяє своїм читачам, які здебільшого проживають на території США, дізнатись про суспільно-значущі події США, а також дипломатичної діяльності США на міжнародній арені з точки зору громадян інших країн світу. Форма новин та поглядів на веб-сайті подається у вигляді Op-ed статей. «Watching America» було засновано у 2005 році Робіном Кьорнером, експертом в галузі політичної епістемології та психології, він же є і видавцем інтернет-видання [21]. Завдяки роботі перекладачів та редакторів «Watching America» робить новини доступними для англomовної аудиторії читачів як в США, так і у всьому світі, і ставить за мету – інформувати населення про суспільно-політичні важливі події у світі та США, спонукати населення до дискусій та сприяти зміцненню міждержавного взаєморозуміння.

Всі Op-ed статті, які публікуються на веб-сайті інтернет-видання «Watching America» мають відповідати певним критеріям відбору статей, а саме:

- 1) статті повинні стосуватися США, її культури, політики, дипломатичних відносин США з іншими країнами, економіки тощо;
- 2) статті не повинні бути опубліковані в інших ЗМІ США;
- 3) авторами статей не повинні бути громадяни США;
- 4) статті, що перекладаються, мають бути опубліковані в авторитетних ЗМІ країни походження, включаючи газети, журнали тощо;
- 5) статті мають відображати думку автора щодо проблеми, пов'язаної зі США.

Переклад статей здійснюється з мови-оригіналу на американський варіант англійської мови. Варто відзначити, що в цій організації важлива роль відводиться співпраці перекладача, редактора та коректора. На думку Хелейн Швайтцер, старшого редактора «Watching America», саме злагоджена робота перекладача та редактора сприяє «подоланню міжкультурного інформаційного бар'єру» [30]. «Watching America» – це унікальна організація, яка дає можливість поглянути на США очима громадян інших країн. Переклад в цій організації відіграє ключову роль, адже є засобом міжкультурної комунікації.

2.2. Стилістично-прагматичний аспект перекладу Op-ed статей з української на англійську мову

Використання фігуральної мови в Op-ed статтях дозволяє авторам швидше досягти комунікативної мети, водночас зробивши висловлювання виразнішим та надавши йому емоційного забарвлення. Стилістичні фігури є ефективним способом урізноманітнити мовлення, привернути увагу аудиторії, надавши висловам емоційного забарвлення. Політичний дискурс зазвичай наповнений складними термінами, політичні події мають здебільшого абстрактний характер і їх не можливо осягнути органами почуттів. Саме тому автори Op-ed статей використовують стилістичні фігури з метою привернути увагу реципієнта та зробити матеріал доступним для широкого загалу, зробити Op-ed статті цікавішими, переконливішими. Крім цього, стилістичні засоби мають сугестивний характер впливу на реципієнта політичного дискурсу ЗМІ.

В'ячеслав Іванович Карабан, український вчений-перекладознавець, виокремлює лексико-стилістичні та граматико-стилістичні проблеми, які виникають під час перекладу публіцистичної літератури. На його думку, віднайти стилістичну відповідність у мові перекладу становить більші труднощі для перекладача, порівняно з лексичними та граматичними труднощами. Стилістична відповідність досягається за рахунок врахування особливостей стилів текстів мовою оригіналу і перекладу та адекватної передачі всіх стилістичних особливостей тексту оригіналу [9, с. 311].

Проаналізуємо стилістичні засоби в Op-ed статтях. Для початку розглянемо статтю Володимира Огризка «Вікно можливостей для України? Як Києву діяти далі?», українського дипломата та міністра

закордонних справ (2007 – 2009). Основною темою його статті є перспектива вступу України до НАТО. У своїй статті він висловлює своє ставлення до країн-членів НАТО і пропонує свій план дій щодо вступу в НАТО.

Найбільш помітним стилістичним засобом його статті є метонімія. Але метонімія є об'єктом дослідження не лише стилістики, а також когнітивної лінгвістики та прагматики. Термін метонімія (від грецького *metonomadzo* – перейменовувати) бере своє походження ще з часів Стародавньої Греції, філософа Платона та Аристотеля, який у своєму творі «Поетика» виокремив чотири класи метафори. Метонімія належить до одного з них. Кох (1999) досліджував семантичну основу метонімії і стверджував, що метонімія традиційно належить до класичної риторики [26, с. 22]. Вивчення метонімії в межах когнітивної лінгвістики показало, що метонімія є когнітивним процесом, який грає важливу роль в людських думках і мові.

Здебільшого під час перекладу з української на англійську мову метонімія перекладається метонімічним словом з тим же образом, задля збереження еквівалентності [9, с. 319], тобто уникнення структурно-семантичної розбіжності в тексті перекладу.

(1) *Виконавши цей план, Україна отримала безвіз.* (НВ, 23.04.2021)

Having fulfilled the plan, Ukraine got visa-free travel. (Watching America, 05.05.2021)

(2) *Захід поволі прокидається.* (НВ, 23.04.2021)

The Western world is slowly waking up. (Watching America, 05.05.2021)

У цих двох прикладах можна відслідкувати бажання автора не вказувати прямо на дипломатичні промахи керівництва країн, тому замість *leadership* він вживає назви країн або географічне їх розташування.

Персоніфікація – це стилістичний засіб, різновид метафори, який використовується автором з метою надати неживим предметам (у цьому випадку країнам Заходу) вмінь, які характерні для людини. З точки зору прагматики, це апелює до емоцій та образного мислення читача, що в свою чергу полегшує усвідомлення інформації читачем [26, с. 52]. Персоніфікація є креативним та ефективним способом для письменника проілюструвати концепцію чи висловити свою думку [12, с. 273].

(3) *Як Києву діяти далі?* (НВ, 23.04.2021)

What is Kyiv to do next? (Watching America, 05.05.2021)

(4) *Ми чуємо від них, що всі солідарні, всі підтримують Чехію, але на заклик про спільні дії, адекватні тому, що зробила Чехія, поки що ніякої реакції немає. Відреагували лише Литва та Словаччина.* (НВ, 23.04.2021)

We hear from them that everyone is at one with it, everyone supports the Czech Republic, but so far there has been no response to the general call for actions adequate to what the Czech Republic has done. Only Lithuania and Slovakia responded. (Watching America, 05.05.2021)

Квазі-порівняння – це стилістичний засіб, який використовується з метою надання одному предмету чи явищу особливостей іншого. На відміну від звичайного порівняння, квазі-порівняння характеризується відсутністю таких сполучників «як» та «наче».

(5) *Він мені зараз нагадує ледачу особу, яка дивиться на годинник – вже треба підніматися і щось робити, але думає: «Та ні, я це трошечки полежу».* (НВ, 23.04.2021)

It reminds me of an idler, looking at the clock – it is time to get up and do something, but it thinks: “No, I will just stay in bed for a while.” (Watching America, 05.05.2021)

Цей приклад є продовженням попереднього, тому ми можемо спостерігати персоніфікацію країн заходу разом з порівнянням з «ледачою особою». Однак автор не робить порівняння відкрито, щоб приховати негативну конотацію, яка могла б виникнути, якщо б автор ужив замість дієслова «нагадує» сполучники «як» або «наче».

(6) *А це означає, що США будуть більш уважними до питань національної безпеки України, тобто більший тиск на РФ, який в період президентства Дональда Трампа був менш відчутним для Кремля. Також відбуватиметься і посилення фінансової допомоги Україні, включаючи і військову допомогу.* (Главред, 03.01.2021)

This means that the United States will be more attentive to Ukraine's national security issues. It means more pressure on Russia, pressure which had less impact on the Kremlin during Donald Trump's presidency. Biden will also increase financial as well as military support to Ukraine. (Watching America, 14.01.2021)

Під час перекладу цього речення було використано також граматичну трансформацію членування на синтаксичному рівні. Причиною поділу одного речення є відмінності у структурі українського та англійського речень, порядку слів у реченні [4, с. 90]. З прагматичної точки зору, ця трансформація сприяє полегшенню сприймання інформації реципієнтом. Ця трансформація сприяє появи

іншого стилістичного засобу у мові перекладу – анафори, яка надає висловлюванню певного ритму, а повтор на її основі сприяє приверненню уваги читача. Окрім цього, в мові перекладу нескладно помітити ще один стилістичний засіб, який зустрічається в публіцистичних творах не так часто – алітерацію. Алітерація – фонетичний стилістичний засіб, який сприяє емоційному забарвленню вислову та ритмічній впорядкованості [26, с. 81]. Речення перевантажене приголосними звуками *p, r, s, m, t*, як наприклад, у словах *pressure, Russia, Trump's presidency, means more*. Зважаючи на напружені відносини між Росією та США подібний стилістичний засіб має сенс, оскільки відображає на письмі цю напруженість у дипломатичних відносинах між цими країнами.

Доволі часто в Op-ed статтях політичного дискурсу, окрім політичної термінології (наприклад, *revanchist policy, global hegemony*), зустрічається військова термінологія (наприклад, *military presence, joint military exercises, split into two camps*), економічна термінологія (наприклад, *international cross-border payment system, economic modernization*) та ін.

Метафора є експресивним стилістичним засобом, який має надзвичайно високий прагматичний потенціал у політичному дискурсі. Метафора дозволяє передати інформацію зрозуміліше для адресата, пояснити складні політичні події простими словами [16, с. 15]. Тому можна стверджувати, що в політичному дискурсі метафора виконує комунікативну функцію. Враховуючи, що Op-ed статті спрямовані на широку аудиторію читачів, у тексті перекладу варто зберегти метафоричний вислів. Тому можна стверджувати, що завдяки комунікативній та атрактивній функції метафора є дієвим інструментом впливу в політичному медіадискурсі.

Деякі дослідники стверджують, що кількість метафор, особливо зростає саме в періоди складних для суспільства часів, тобто під час суспільно-політичних криз, а також в передвиборчий період.

Науковці виокремлюють такі функції метафори як стилістичного засобу впливу на реципієнта:

- 1) полегшує розуміння складних політичних процесів та подій для пересічного громадянина країни;
- 2) знаходить відгук із символічними уявленнями реципієнта;
- 3) виконує роль зв'язкового елемента між раціональним та ірраціональним.

Джеффри Скотт Міо висловив таку думку, що метафора використовується для спрощення і пояснення складних термінів, які викликають занепокоєння у громадськості. Згодом була висловлена думка, що ефективність метафори полягає в тому, що вона спричиняє відношення частини до цілого. Метафора може мати символічне значення. Навіть була висловлена думка, що за допомогою метафор можна обґрунтувати доцільність впровадження того чи іншого політичного курсу. Він наводить для прикладу ситуацію, що сталася під час правління Франкліна Рузвельта, 32-ого президента США, промови якого під час оголошення Нового Курсу рясніють метафорами. Курс було проголошено у найскладніші для Америки часи – період Великої Депресії (економічної кризи 1930-х років). Стверджується, що його промови змогли не лише заспокоїти населення, а й підбадьорити його [28, с. 118]. Це підтверджує, що застосування у мові політичного дискурсу метафор є ефективним у період зростання тривоги серед населення.

З цього випливає ще один висновок, що метафори, які зрозуміло пояснюють складні питання, роблять суспільно-політичні питання актуальними для широкого загалу. Завдяки цьому населення відчуває себе частиною політичних подій.

Вважається, що метафори в політичному дискурсі ЗМІ спрямовані для впливу на емоційну сферу реципієнта, а не на раціональне мислення. Розглянемо деякі приклади.

(7) *Байден невинно заговорив про прагнення “зшити” Америку, яка, починаючи з приходу до влади Трампа, розкололась на два табори.* (Главред, 03.01.2021)

It is no coincidence that Biden spoke of the desire to “stitch America back together,” referring to a country which has split into two camps since Trump came to power. (Watching America, 14.01.2021)

Метафоричний вислів імпліцитно порівнює Америку з полотном, розділеним на клаптики. Відомо, що результати виборів 2020 року підсилили розбрат в країні. Таким чином, зшиваючи клаптики (штати) можна досягти єдності та консенсусу.

(8) *Трамп на звалищі історії, або як Байден руйнує спадщину 45-го президента США.* (ZIK, 22.01.2021)

Trump is in the trash heap of history, or how Biden is destroying the legacy of the 45th President of the United States. (Watching America, 31.01.2021)

Trash heap of the history є експресивною фразою і виконує у цьому прикладі атрактивну функцію, оскільки її було використано у заголовку. Загалом цей заголовок, незважаючи на негативну емоційну комунікативну конотацію, відповідає всім критеріям Or-ed статей інтернет видання «Watching America». Чим цікавіший заголовок, тим більше людей прочитає статтю, тим успішнішою вона стане. У цьому випадку перед перекладачем стоїть завдання якомога точніше передати метафоричний образ вислову, аби в мові перекладу вона мала відповідний прагматичний ефект. Дж. Лакофф і М. Джонсон, які започаткували теорію концептуальної метафори (1980 р.), розглядають процес метафоризації в парадигмі когнітивної лінгвістики. Вони висловили тезу, що метафора дає змогу осмислити абстрактне шляхом вербалізації конкретних предметних понять [3, с. 16]. Розглянемо приклади метафор, що підтверджують цю теорію. Метафора *Trash heap of the history* є прикладом концептуальної абстрактної метафори, яка вживається на позначення певного місця у просторі, але поза часом, в якому перебуває все забуте людством. Ця метафора володіє великим прагматичним потенціалом і дає змогу людині за допомогою абстрактного мислення та когнітивних здібностей уявити неіснуюче місце. Цей приклад метафори підтверджує, що сполучення матеріального (*звалище – trash heap*) та абстрактного (*історія – history*) дозволяють створити новий образ. Блендинг образів сприяє досягненню експресивності та підвищенню прагматичного ефекту. Під час перекладу було збережено образність та негативну конотацію стилістичного засобу.

(9) *Фабрика ненависті, або кому дозволено порушувати правила Facebook*. (Главком, 09.10.2021)

The hate Factory, or who is allowed to break Facebook rules? (Watching America, 21.10.2021)

Ще одним яскравим прикладом можна вважати абстрактну метафору *hate factory – фабрика ненависті*, яка завдяки поєднанню образів гіперболізує негативну конотацію вислову, який викликає емоції страху, занепокоєння. Концептуальні абстрактні метафори виконують атрактивну функцію в Or-ed статтях політичного дискурсу. Часто можна помітити, що подібні метафоричні вислови з високим прагматичним потенціалом використовуються саме в заголовках, оскільки вони одразу ж привертають увагу читачів новин.

(10) Безумовно, епоха Трампа стала лакмусовим папірцем для світової політики, показавши, що правий популізм нікуди не зникає, а на противагу йому сучасний світ може запропонувати лише інструменти *cancel culture*: видалення з соцмереж, публічний осуд та цькування в інформаційному просторі. (ZIK, 22.01.2021)

Certainly, the Trump era has become a litmus test for global politics, showing that right-wing populism is not disappearing anywhere, and in contrast to it, the modern world can only offer the tools of cancel culture: removal from social media, public censure and cyberbullying. (Watching America, 31.01.2021)

У цьому прикладі використано непряме порівняння епохи правління Трампа з лакмусовим папірцем для світової політики. Переклад цієї авторської метафори здійснено за допомогою підбору словникового відповідника з тим же метафоричним образом [14, с. 179]. У цьому прикладі можна прослідкувати яскраві вкраплення лексики з хімічної галузі (*litmus test*), соціології та психології (*cyberbullying*), з філософії та політології (*right-wing populism*) та галузі соціальних комунікації (*social media*), що свідчить про синергетичність політичного медіадискурсу. Водночас можна помітити, що під час перекладу словосполучення *цькування в інформаційному просторі* було використано прийом імплікації. Справа в тому, що *кібербулінг* є неологізмом іншомовного походження в україномовній літературі, тому автор під час написання використав його експлікований відповідник. Однак в англійській літературі цей термін є знайомим і зрозумілим, тому не має сенсу використовувати описовий переклад поняття, яке є зрозумілим і знайомим для англійської аудиторії читачів. Загалом лексика політичного медіадискурсу сповнена неологізмами (наприклад, *епоха пост-Трампа – post-Trump era*). Здебільшого під час перекладу подібних неологізмів використовуються прийоми транслітерації або транскрибування. Активний процес наповнення лексичного складу політичного медіадискурсу неологізмами свідчить про його активний розвиток і адаптацію до інформаційного простору суспільства.

(11) *Переступивши через політичний труп Трампа, світові фінансові гравці тут же почали створювати цифровий юань, який дозволить їм гарантовано уникнути санкцій власного уряду.* (Главред, 18.02.2021)

Stepping over Trump's political corpse, global financial players immediately set about creating a digital yuan that will allow them to avoid the sanctions of their own government. (Watching America, 03.03.2021)

У зв'язку з подіями, пов'язаними зі штурмом Капітолію, що сталися 6 грудня 2020 року, у політичному медіадискурсі з'явилась численна кількість негативно-забарвлених стилістичних засобів. У поданому прикладі – це метафора *політичний труп Трампа* – *Trump's political corpse*. Метафора у цьому прикладі має гіперболізований відтінок, тим самим загострюючи критичність ситуації, що відбулася після відходу Д. Трампа від політики.

(12) Україна робить ставки на США, але титан тяжко хворий. (Gazeta, 15.02.2021)

Ukraine is betting on the United States, but the giant is seriously ill. (Watching America, 28.02.2021)

У цьому прикладі можна побачити поєднання одразу двох стилістичних засобів: метафори (імплицитне порівняння США з титаном), персоніфікації (наділення США-титана здатності хворіти). Деякі дослідники говорять про особливий вид метафори, яка є доволі поширеним явищем в політичному дискурсі. Метафора-персоніфікація є особливим видом метафори, коли держава або суспільство постають в образі окремої особи, яка наділяється людськими рисами та якостями [10, с. 88]. У цьому прикладі автор використовує антропоморфну метафору. На думку Дацишин Х. П. [6, с. 502], антропоморфна метафора проводить аналогії між суспільно-політичними реаліями та анатомічною будовою людського тіла; аналогії між суспільно-політичними реаліями та процесами життєдіяльності людини, її психічно-емоційним станом, манерою поведінки, діяльністю людини в побуті або в суспільстві. Автор імплицитно порівнює Америку не з людиною, а міфічною істотою – титаном, зовнішність яких була подібна до людської. Порівнюючи США з титаном, автор наділяє країну надзвичайною фізичною силою, витривалістю. Автор водночас зазначає, що країна переживає складні часи – хворобу, яка робить цього титана-США вразливим. Цей приклад водночас містить в собі вказівку на азартність України у політичних справах, а політика імплицитно порівнюється з грою. Семантичний тип антропоморфної метафори-персоніфікації надають тексту ЗМІ експресивності, апелює до емоційної сфери особистості читача, змушує переживати суспільно-значущі події країн як свої власні проблеми.

В теорії метафори цей вид метафори лежить в основі способів розуміння людиною навколишнього світу. З точки зору прагматики, метафора-персоніфікація спонукає читача проявляти емоції, співпереживати. Цей приклад є заголовком. Отже, метафора-персоніфікація також виконує атрактивну функцію.

(13) Схоже, що американська хвороба розділеного суспільства, що невпинно радикалізується, тільки прогресуватиме надалі. (Gazeta, 15.02.2021)

It seems that the American disease of a divided society, which is constantly being radicalized, will only grow progressively worse in the future. (Watching America, 28.02.2021)

Для цієї статті характерна насиченість лексикую з галузі медицини. Проблеми розбіжностей у поглядах американців метафорично порівнюються з тяжкою хворобою, яка прогресуватиме в майбутньому. У цьому прикладі використано метафору аби викликати емоції тривоги, страху серед населення.

Згодом автор підсилює тривожність, однак об'єкт його думки змістився в бік України. Розглянемо приклад:

(14) Україні вкрай потрібна ін'єкція геополітичної деідеологізації та національного прагматизму! Ця потреба навіть нагальніша за масову вакцинацію від Covid-19! (Gazeta, 15.02.2021)

Ukraine is in urgent need of being injected with a geopolitical move away from ideology and toward a national pragmatism! This need is even much urgent than mass vaccination against COVID-19! (Watching America, 28.02.2021)

Прагматичний ефект було досягнуто за допомогою введення найвідомішого неологізму 2019 року – вірусу COVID-19. Автор прагне попередити можливі наслідки деідеологізації, яка наче пандемія коронавірусної хвороби може мати невідворотні наслідки для добробуту суспільства України.

(15) Іронічно, що Дональд Трамп мав два шанси покинути пост президента через імпічмент (вперше – через звинувачення в тиску на президента Зеленського задля пошуку компромату на Байдена, вдруге – через заклики до штурму будівлі Капітолію). (ZIK, 22.01.2021)

It is ironic that Trump had two chances to resign from the post of president because of impeachment (the first time because of being accused of putting pressure on President Volodymyr Zelenskiy to dig up some dirt

on Joe Biden; the second time because of his call for supporters to storm the Capitol building). (Watching America, 31.01.2021)

Іронія – стилістичний засіб, в основі якого лежать асоціації з протилежними значеннями. Стилiстичний ефект іронії помітний лише в контексті [26, с. 27]. У цьому реченні іронія реалізується на основі введення антитези *мати два шанси покинути пост президента*. Лексична одиниця *шанс* сприяє формуванню образу з позитивною конотацією, яка протиставляється лексичним одиницям з негативною конотацією (*покинути пост президента, імпiчмент*). Іронія відволікає увагу від серйозної суспільно-політичної проблеми, дозволяє легше сприйняти психологічно-важку інформацію.

Розглянемо особливості перекладу словосполучення *пошук компромату*: в мові перекладу використано ідіоматичний вислів з негативною конотацією, який має експресивніший відтінок в мові перекладу. Під час перекладу було використано метафоричний образ бруду для позначення компромату. Замість того, щоб вжити словосполучення *compromising material*, який є експресивно-нейтральним еквівалентом, було вжито ідіоматичний вислів *to dig up some dirt on smb.* з метою привернення уваги реципієнта. Отже, в цьому випадку було використано прийом підбору словникового відповідника з метафоричним, експресивно-забарвленим образом [11, с. 17].

До інших іронічних висловів в політичному дискурсі можна віднести такі вислови: *вкрасти перемогу* – *to steal victory*. Під час перекладу було обрано прийом калькування, за допомогою вдалося якнайкраще відтворити прагматичний образ з відтінком протиставлення з метою досягнення відповідного прагматичного ефекту.

(16) *Якби ми зараз спільно з НАТО узгодили нашу дорожню карту до ПДЧ і пройшли її дуже швидко, то, не зважаючи на всю миролюбність до Росії з боку Німеччини чи Франції, нас би туди взяли.* (НВ, 23.04.2021)

If now, together with NATO, we agree on our road map to MAP and pass it very quickly, then, despite the entire peaceful attitude of Germany and France towards Russia, we could be admitted there. (Watching America, 05.05.2021)

У цьому прикладі у тексті перекладу з'являється стилістичний прийом мовної гри, який утворився за допомогою сполучення слів, що є фонетичними омонімами, один з яких є акронімом. У процесі прочитання мовна гра спричиняє ефект раптовості, пожвавлює мовлення [2, с. 15]. Більшість мовознавців вказують на комічний

ефект мовної гри [13, с. 230; 4, с. 140]. У цьому прикладі комічність проявляється у нелегкому шляху, який необхідно пройти, щоб стати членом Північноатлантичного альянсу.

До граматико-стилістичних труднощів, що виникають під час перекладу, В. І. Карабан також відносить емпатичні розщеплені конструкції та інверсії. Розглянемо декілька прикладів.

(17) *Зараз Джо Байден намагається розбудити Європу, і мені здається, що його політика за відновлення трансатлантичної єдності якраз і спрямована на те, щоб розбудити європейську сонну публіку.* (НВ, 23.04.2021)

Now Joe Biden is trying to wake up Europe, and it seems to me that his policy for reviving the transatlantic alliance is precisely aimed at waking up the sleepy European public. (Watching America, 05.05.2021)

У цьому прикладі підсилювальна частка *якраз* перекладається з допомогою підсилювального прислівника *precisely*. Подане речення є надзвичайно експресивно забарвленим: у ньому водночас поєднується персоніфікація (*to wake up Europe*), епітет (*sleepy European public*), та метонімія (*Europe, a не European countries*). Подібне використання кількості стилістичних засобів в одному реченні акцентує увагу читача на проблемі та не дозволяє читачу втратити інтерес у процесі читання статті. Прагматичний ефект стилістичних фігур відповідно посилюється.

(18) *Безумовно, що завдання Байдена полягає у зміцненні Альянсу, оскільки його позиції були значно ослаблені і внутрішніми протиріччями, і військово-політичною обстановкою, зокрема, у Чорноморському регіоні. І, очевидно, США повернуться саме сюди як до одного з пріоритетних напрямів.* (Главред, 03.01.2021)

There is no doubt that Biden's job is to strengthen NATO, as its position has been significantly weakened by both internal controversies and the military and political environment, especially in the Black Sea region. And, obviously, it is here where the United States will return to addressing one of its priorities. (Watching America, 14.01.2021)

У цьому реченні для передачі емпатично-видільної частки у мові перекладу використано конструкцію розщепленого речення.

(19) *Це зараз стан саме європейського Заходу, американці поводять себе трошечки по-іншому.* (НВ, 23.04.2021)

It is the condition in particular of Western Europe right now; the Americans behave themselves a little bit differently. (Watching America, 05.05.2021)

Іноді емфатично-видільна частка може передаватися за допомогою фрази-зв'язки з прийменником.

Розщеплені речення є засобом структурування висловлювання з метою акцентуації певного компонента. Водночас подібні речення сприяють якомога чіткішій передачі думки автора, уникнувши двозначності та неточності. З точки зору прагматики, емфатичні конструкції, які становлять певні труднощі для перекладу на граматики-стилістичному рівні виконують функцію привернення уваги реципієнта.

Переклад відіграє важливу роль у забезпеченні міжкультурної комунікації [15, с. 109]. Важливим феноменом при цьому є переклад засобів впливу, оскільки це явище вирішує проблеми міжкультурної комунікації [19, с. 21]. У процесі перекладу засобів впливу в політичному медіадискурсі перекладач стикається з проблемою відмінного сприйняття тієї самої інформації носіями різних мов. Причинами цього є розбіжності в ментальній та культурній картинах і баченні світу.

Варто відзначити, що у процесі перекладу з української на англійську мову важливе значення відіграє не лише денотативне, а й конотативне значення лексичних одиниць та особливості вживання того чи іншого слова або фрази в мові перекладу. Обов'язковою умовою задля збереження адекватності в перекладі, передачі відповідної конотації та образу стилістичних фігур відіграє активна робота не лише з двомовними словниками, а й тлумачними.

Висновки

Упродовж останнього десятиліття у світлі процесів інтернаціоналізації в інформаційному суспільстві політичний медіадискурс став невід'ємною частиною інформаційного простору. Активний процес його дослідження науковцями, зокрема лінгвістами та перекладознавцями, викликаний тим, що політичний медіадискурс як мовленнєвий продукт є цінним інформаційним ресурсом і дієвим інструментом впливу на суспільну свідомість.

Op-ed статті як новий жанр публіцистичного стилю та особливості їх функціонування в політичному дискурсі є предметом підвищеного інтересу для філологів, а особливо їх перекладознавчий аспект. Стилістично-прагматичні характеристики в Op-ed статтях виконують роль особливого психолінгвістичного механізму впливу на реципієнтів.

У процесі перекладацької волонтерської діяльності для інтернет-видання «Watching America» було виявлено, що рубрики-погляди є найбільш популярними серед читачів. Ор-ed статті політичного спрямування, висвітлюючи соціально-значущі події в суспільстві, сприяють розвитку критичного мислення читача і громадського обговорення.

У результаті проведення детального перекладацького аналізу особливостей Ор-ed статей виявлено, що саме лексичні стилістичні засоби відіграють специфічну прагматичну роль в процесі впливу на реципієнта. Основними функціями стилістичних засобів в політичному медіадискурсі є інформативна, емотивна та атрактивна. Використання експресивно-забарвлених мовних одиниць, а саме метафори, персоніфікації, метонімії, іронії, мовної гри та інших стилістичних засобів, апелює до образного мислення людини, імпліцитно або експліцитно формуючи думку читача щодо суспільно-політичних подій у державі.

Список використаних джерел:

1. Безугла Л. Р. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. Харків: Константа, 2005. 345 с.
2. Болдирева А. Є. Переклад каламбурів як засобу створення гумористичного ефекту: до постановки проблеми. *Записки з романо-германської філології*. 2016. 2 (37). С. 11–19.
3. Власенко К. В. Лінгвокогнітивний аспект концептуальної метафори в політичному дискурсі. *Іноземні мови у вищій освіті: лінгвістичні, психолого-педагогічні та методичні перспективи*. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції. Харків: НЮУ ім. Ярослава Мудрого, 2021. С. 15–18.
4. Волченко О. М. Використання синтаксичних трансформацій для досягнення еквівалентності перекладу. *Молодий вчений*. 2017. Т. 1, № 4. С. 89–93.
5. Григорова, З. В. Нові медіа, соціальні медіа, соціальні мережі-ієрархія інформаційного простору. *Технологія і техніка друкарства*. 2017. № 3 (57). С. 93–100.
6. Дацишин Х.П. Антропоморфна метафора в сучасному українському політичному дискурсі (за матеріалами мас-медіа). *Українська періодика: історія і сучасність*. Львів: НДЦП ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, 2002. С. 501–504.

7. Дорошенко К. С. Мовна гра як теоретична проблема. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2014. № 4. С. 140–142.

8. Зражевська Н. І. Нові медіа і нові форми комунікації в медіакультурі. *Актуальні питання масової комунікації*. 2013. № 14. С. 70–75.

9. Карабан В. І., Мейс Дж. Теорія і практика перекладу з української на англійську мову: Навч. посіб.-довід. для студентів вищ. закл. освіти. Вінниця: Нова Книга, 2003. 608 с.

10. Кравченко В. Антропоморфна метафорика в сучасному англомовному політичному дискурсі. *Філологічні науки*. 2017. № 25. С. 87–93.

11. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: Нова Книга, 2011. 448 с.

12. Кузнецов В. Б. Персоніфікація деяких іменників як важливий вид трансформації при перекладі з української мови на англійську. *Вісник житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2004. № 17. С. 273–275.

13. Лакомська І. В. Мовна гра в газетних заголовках. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2011. № 28. С. 227–232.

14. Лойко В. В. Перекладознавчий аспект у підходах до трактування мовної експресії у політичному дискурсі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. Т. 1, № 57. С. 179–181.

15. Нарійчук М. Ф. Англомовний політичний дискурс і міжкультурна комунікація: лінгводидактичний аспект. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. № 33. С. 109–111.

16. Приходько Г. І. Практикум зі стилістики англійської мови. Запоріжжя: ЗНУ, 2005. 36 с.

17. Семенюк О. А., Паращук В. Ю. Основи теорії мовної комунікації : навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 240 с.

18. Семотюк О. Політичний медіадискурс і медіатизація політики як концепти політичної комунікативістики. *Людина. Комп'ютер. Комунікація: збірник наукових праць*. 2017. С. 144–147.

19. Швачко С. О., Кобякова І. К., Анохіна Т. О. Об'єкти перекладознавства: монографія. Суми : СумДУ, 2019. 219 с.

20. Яцимірська М. Ключові імпресиви-2020 в публіцистичних текстах. *Вісник Львівського університету*. 2021. № 50. С. 165–175.

21. About Us – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/about-us/> (date of access: 18.05.2021).

22. Bal B. K. Analyzing opinions and argumentation in news editorials and op-eds. *International journal of advanced computer science and applications, special issue on natural language processing*. 2004. P. 22–29.

23. Bal B. K., Saint Dizier P. Towards building annotated resources for analyzing opinions and argumentation in news editorials. *LREC*. 2010. P. 1152–1158.

24. Juez L. A. Discourse analysis for university students. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005. 295 p.

25. Kovach B., Rosenstiel T. The elements of journalism. New York: Three Rivers Press, 2014. 323 p.

26. Lehtsau U., Liiv G., Mutt O. An introduction to English stylistics. Tartu : Tartu State University, 1973. 150 p.

27. Marchildon G. P., Verma J. Y., Roos N. Opinion editorials: the science and art of combining evidence with opinion. *BMJ Evidence-Based Medicine*. 2013. No. 18(5). P. 161–164.

28. Mio J. S. Metaphor and politics. *Metaphor and symbol*. 1997. № 12(2). P. 113–133.

29. Schäffner C., Bassnett S. Politics, media and translation – exploring synergies. Political discourse, media and translation. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 1–32.

30. The Translator-Editor Collaboration: From ‘Parliament’ to ‘Congress’ and Beyond – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2019/10/31/the-translator-editor-collaboration-from-parliament-to-congress-and-beyond/> (date of access: 18.05.2021).

31. U.S. Journalism Has Become More Subjective. *RAND Corporation Provides Objective Research Services and Public Policy Analysis | RAND*. URL: <https://www.rand.org/news/press/2019/05/14.html> (date of access: 17.05.2021).

Ілюстративний матеріал:

32. Байден відклав всі питання, щоб показати: США – головний союзник Києва. *Новости України, последние новости политики, экономики, мира – Главред*. URL: <https://glavred.info/ua/opinions/bayden-otlozhil-vse-voprosy-chtoby-pokazat-ssha-glavnyy-soyuznik-kieva-10261037.html> (дата звернення: 20.10.2021).

33. Вікно можливостей для України? Як Києву діяти далі. *Новини України та світу – НВ*. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/rosiya-chehiya-nato-yak-diyati-ukrajini-u-razi-agresiji-rosiji-novini-ukrajini-50156031.html> (дата звернення: 30.10.2021).

34. Глобалісти приступили до руйнування США на користь Китаю. *Новости Украины, последние новости политики, экономики, мира – Главред*. URL: <https://glavred.info/ua/opinions/globalisty-pristupili-k-razrusheniyu-ssha-v-polzu-kitaya-10249010.html> (дата звернення: 28.10.2021).

35. Китай оголосив, що більше не визнає США в якості світового лідера. *Новости Украины, последние новости политики, экономики, мира – Главред*. URL: <https://glavred.info/ua/opinions/kitay-obyavil-chto-bolshe-ne-priznaet-ssha-v-kachestve-mirovogo-lidera-10257416.html> (дата звернення: 01.11.2021).

36. США vs Китай: хто впливатиме на Україну в 2021 році. *Новости Украины, последние новости политики, экономики, мира – Главред*. URL: <https://glavred.info/ua/opinions/posilennya-vidnosin-zi-ssha-ta-bayduzhist-kitayu-do-chogo-u-2021-roci-gotuvatisya-ukrajini-u-vidnosinah-zi-svitovimi-gegemonami-10233662.html> (дата звернення: 02.11.2021).

37. Трамп на звалищі історії, або Як Байден руйнує спадщину 45-го президента США. *pnk.tv*. URL: https://pnk.tv/blogs/tramp_na_zvalyshchi_istorii_abo_yak_baiden_ruin_uie_spadshchynu_45_ho_prezydenta_ssha_993884 (дата звернення: 02.11.2021).

38. Україна робить ставки на США, але титан тяжко хворий. *Gazeta.ua*. URL: <https://gazeta.ua/blog/54615/ukrayina-robot-stavki-na-ssa-ale-titan-tyazhko-hvorij> (дата звернення: 17.10.2021).

39. Фабрика ненависті, або Кому дозволено порушувати правила Facebook. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/columns/pavlokazarin/fabrika-nenavisti-abo-komu-dozvoleno-porushuvati-pravila-facebook-789796.html> (дата звернення: 04.11.2021)

40. Чому США не битимуться за Україну. *Новости Украины, последние новости политики, экономики, мира – Главред*. URL: <https://glavred.info/ua/opinions/pochemu-ssha-ne-budut-dratsya-za-ukrainu-10255325.html> (дата звернення: 03.11.2021).

41. A Window of Opportunity for Ukraine? What Is Kyiv To Do Next? – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/05/05/a-window-of>

opportunity-for-ukraine-what-is-kyiv-to-do-next/ (date of access: 02.11.2021).

42. Biden Put All Issues on Hold To Show That the US Is the Major Ally of Kyiv – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/04/21/biden-put-all-issues-on-hold-to-show-that-the-us-is-the-major-ally-of-kyiv/> (date of access: 25.10.2021).

43. China Declares It No Longer Recognizes the US as World Leader – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/04/06/china-declares-it-no-longer-recognizes-the-us-as-world-leader/> (date of access: 25.10.2021).

44. Globalists Set About Destroying the US in Favor of China – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/03/03/globalists-set-about-destroying-the-us-in-favor-of-china/> (date of access: 27.10.2021).

45. The Hate Factory, or Who Is Allowed To Break Facebook Rules? – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/10/21/the-hate-factory-or-who-is-allowed-to-break-facebook-rules/> (date of access: 01.11.2021)

46. The US vs. China: Which Country Will Influence Ukraine in 2021? – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/01/14/the-us-vs-china-which-country-will-influence-ukraine-in-2021/> (date of access: 01.11.2021).

47. Trump Is in the Trash Heap of History, or How Biden Is Destroying the Legacy of the 45th President of the United States – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/01/31/trump-is-in-the-trash-heap-of-history-or-how-biden-is-destroying-the-legacy-of-the-45th-president-of-the-united-states/> (date of access: 02.11.2021).

48. Ukraine Is Betting on the United States, but the Giant Is Seriously Ill – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/02/28/ukraine-is-betting-on-the-united-states-but-the-giant-is-seriously-ill/> (date of access: 03.11.2021).

49. Why the US Won't Fight for Ukraine – Watching America. *Watching America*. URL: <https://watchingamerica.com/WA/2021/03/26/why-the-us-wont-fight-for-ukraine/> (date of access: 03.11.2021).

Наукове видання

**СУЧАСНА ФІЛОЛОГІЧНА НАУКА:
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ**

Колективна монографія

Підписано до друку 12.11.2021. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Cambria. Цифровий друк.
Ум.-друк. арк. 29,76. Наклад 100.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Надруковано: ТОВ "ЛІГА-ПРЕС"
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.
Україна, м. Львів, 79012, вул. Кастелівка, 9
Польща, м. Торунь, 87-100, вул. Лубіцка, 44
Тел. +38 (050) 758 14 36