

Держава та регіони

Серія:
Гуманітарні науки
2018 р., № 2 (53)



Науково-виробничий журнал

виходить щоквартально

Голова редакційної ради:

О. В. Покатаєва,

доктор економічних наук,
доктор юридичних наук, професор

Головний редактор:

Н. М. Торкут, доктор філологічних наук, професор

Редакційна колегія:

З. В. Партико, доктор філологічних наук, професор
(заступник головного редактора)

Ю. А. Зацний, доктор філологічних наук, професор

Н. Г. Озерова, доктор філологічних наук, професор

І. Я. Павленко, доктор філологічних наук, професор

Н. М. Поплавська, доктор філологічних наук, професор

А. М. Приходько, доктор філологічних наук, професор

О. Д. Турган, доктор філологічних наук, професор

Ю. Е. Фінклер, доктор філологічних наук, професор

Н. В. Яблонівська, доктор філологічних наук, професор

О. В. Богуславський, доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент

І. Л. Пенчук, доктор наук із соціальних комунікацій, доцент

Л. Г. Пономаренко, доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент

О. Г. Фоменко, доктор філологічних наук, доцент

Л. М. Латун, кандидат педагогічних наук, професор

К. В. Скакун, кандидат філологічних наук

Іноземні члени редакційної колегії:

Мурата Синьїті (Японія)

М. Г. Соколянський (Німеччина)

Відповідальний редактор: **С. В. Белькова**

Редактор: **І. Ю. Антоненко**

Технічний редактор: **А. О. Яблонська**

Дизайнер обкладинки: **Я. В. Зоська**

Журнал включено до переліку фахових видань
з філологічних наук (літературознавство)
згідно з постановою президії ВАК України
від 14.04.2010 р. № 1-05/3;
наказом Міністерства освіти і науки України
від 22.12.2016 р. № 1604

Засновник:

Класичний приватний університет

Свідоцтво Державного комітету інформаційної
політики, телебачення та радіомовлення України
про державну реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
Серія КВ № 14177-3148 ПР від 24.04.2008 р.

Видавець:

Класичний приватний університет

Свідоцтво Державного комітету
інформаційної політики, телебачення
та радіомовлення України
про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 3321 від 25.11.2008 р.

Журнал ухвалено до друку вченою радою
Класичного приватного університету
4 квітня 2018 р., протокол № 7

Усі права захищені. Повний або частковий передрук
і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції.
При передрукуванні обов'язкове посилання на журнал:
Держава та регіони. Серія: ГУМАНІТАРНІ НАУКИ
обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє думку автора
і не відповідає за фактичні помилки,
яких він припустився.

Адреса редакції:

Класичний приватний університет
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70Б.
Телефони/факс: (0612) 220-58-42, (0612) 63-99-73.

Здано до набору 30.03.2018.

Підписано до друку 10.04.2018.

Формат 60×84/8. Ризографія. Тираж 300 пр.
Замовлення № 31-18Ж.

Виготовлено на поліграфічній базі
Класичного приватного університету

ISSN 1813-341X

© Класичний приватний університет, 2018

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

<i>В. А. Гусєв</i> МАСОВА ЛІТЕРАТУРА В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТУАЦІЇ.....	4
<i>Б. М. Синевич</i> ЕКСПЛІКАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА СЛОВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДОРОБКУ ЮРІЯ ЛИПИ.....	10

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

<i>С. М. Нестерук</i> СТРАТЕГІЯ ОПОВІДІ В РОМАНІ ДЕНА БРАУНА «ДЖЕРЕЛО».....	15
<i>М. С. Пшеничная</i> ХУДОЖНИК КАК ПЕРСОНАЖ В РОМАНЕ ДЖ. М. КУТЗЕЕ “THE MASTER OF PETERSBURG”.....	23
<i>Т. Є. Храбан</i> ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ-ІМІДЖУ УКРАЇНИ В РОМАНІ Д. ТАРТ «ЩИГОЛЬ».....	30

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

<i>О. І. Манахов</i> ХРОНОТОП ФЕНТЕЗІЙНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖОНА ТОЛКІНА ТА НІКА ПЕРУМОВА).....	36
<i>К. Г. Сардарян</i> ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАЛЕЛІ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ПРИЙОМ ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО.....	42

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

<i>М. В. Богачова</i> ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ І СТИЛІВ СПІЛКУВАННЯ.....	46
<i>О. П. Коваль</i> ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ В ТЕРМІНОЛОГІЇ ТЕНІСУ.....	52
<i>І. О. Лелет</i> СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ПОРТРЕТА ПРОТАГОНІСТА (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ Р. Л. СТІВЕНСОНА «ПРИГОДА З КОРОБКОЮ»).....	57
<i>V. V. Mykhaylenko</i> SIGHT TRANSLATION IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION.....	63

Л. А. Окулова

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПОРТРЕТА ПРОТАГОНИСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ «ПОВЕСТИ О ШЛЯПНОЙ КАРТОНКЕ» Р. Л. СТИВЕНСОНА)..... **69**

НАУКОВІ ЕСЕЇ

Н. А. Черныш

ПОНЯТИЕ «ЦЗИНЦЗЕ» (JINGJIE)
В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ КИТАЯ
И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПЕРЕВОДА..... **75**

ІСТОРИЯ ЛІТЕРАТУРИ
ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

УДК 82.09

В. А. Гусєв

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТУАЦІЇ

У статті уточнюються наявні уявлення про вплив соціокультурної ситуації на функціонування масової літератури, на «оповідні формули», що реалізуються в її текстах. В українській, російській, польській та інших слов'янських культурах у наші дні активно розвивається масова література в різних жанрових іпостасях: жіночий роман, детектив, бойовик, фентезі. Масова література різко змінила структуру літературного поля, впевнено зайнявши більшу його частину. Вона не тільки втішає й розважає, а й відтворює, транслює базові цінності національних культур, адаптуючи їх до масового сприйняття.

Ключові слова: літературне поле, масова література, «розповідні формули», читацька рецепція.

Постановка проблеми. В українській, російській, польській та інших слов'янських культурах у наші дні активно розвивається масова література в різних жанрових іпостасях: жіночий роман, детектив, бойовик, фентезі. Масова література різко змінила структуру літературного поля, впевнено посівши більшу його частину. Високий, серйозний, якісний, а тим більше експериментальній літературі місце дісталось скромне, адже вона не відповідає літературній компетенції широкої читацької публіки. З початку нинішнього століття традиційні функції літератури як засобу усвідомлення суспільних норм, що стають частиною нашого внутрішнього досвіду, розваги тощо, все ширше перебирають на себе нові медіа, фотографія, інсталяція, мультимедійні акції. Наприкінці ХХ століття в культурі відбулися помітні зрушення, пов'язані зі зниженням соціального статусу літератури і трансформацією читача в глядача, який часто звертається до книги тільки після того, як вона була екранізована.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Література розвивається в руслі сучасних інформаційних технологій, орієнтованих на широкого споживача. Виникло парадоксальне протиріччя між популярністю «формульних»

жанрів у різних читачів, у тому числі тих, кого прийнято вважати «елітарними», і майже повним ігноруванням або зневажливою їх оцінкою як «не-літератури» з боку літературознавців. Хоча треба зазначити, що останніми десятиліттями все ж з'явилася низка статей і монографій, присвячених масовій літературі [3–6; 8; 11; 13; 16]. Дослідники осмислюють способи авторського письма, обумовлені іншими, звичними контекстами інформаційного середовища, глобальної міфології, диференційованої культури споживання тощо.

Проте термін «маскультура» прояснений усе ще недостатньо. У зв'язку з цим Дж. Сторі зазначає: «Замало лише проаналізувати масову культуру – нам завжди доведеться зіставляти її з її протилежною. І хоч що ми оберемо як антипод: високу культуру, культуру робітничого класу, комерційну, народну культуру тощо – це неминуче й посутньо вплине на визначення масової культури» [9, с. 35].

Ми будемо зіставляти масову культуру з однією з її протилежностей – високою культурою.

Метою статті є аналіз жанрово-стильових особливостей масової літератури – різновиду сучасної словесності, зверненої до гранично широкої некваліфікованої читацької аудито-

рії, вивчення тих форм зв'язків між читачем і письменником, які склалися в цій парадигмі. Зрозуміло, висвітлення цих питань у статті на вичерпну повноту не претендує. Відповідно до специфіки досліджуваного матеріалу, застосовано системний підхід, який передбачає використання описово-аналітичного, історико-генетичного, функціонального методів та елементів рецептивної естетики, психології й соціології літератури.

Виклад основного матеріалу. Уже неодноразово зазначалося, що масовий читач надає перевагу детективам, фентезі, «рожевим» романам – чарівним казкам сучасного міста, написаним нехай недбало і наспіх, але доступною мовою, що розповідають про життя і смерть, про любов і ненависть нових «принців» і «попелюшок». У 1990-і роки на авансцену вийшов й утвердився там, постійно збільшуючи тиражі, детектив – найрізноманітніших жанрових різновидів, з різними каналами комунікації й адресатами.

Детективна література стала популярною в Польщі. І якщо раніше польський детектив пов'язували насамперед з ім'ям Іоанни Хмелевської, то нині на слуху такі імена, як Катажина Бонда («Дівчина півночі», 2014; «Чотири стихії Саші Залуски», 2014–2015; «Ліхтарики», 2016 тощо), Зигмунт Мілошевський («Домофон», 2005; «Зміїні гори», 2006; «Заплутаність», 2007; «Зерно правди», 2011), Марек Краєвський («Фурії», 2010; цикл «Інспектор Еберхард Мок», 2005–2012; «Числа Харона», 2011; «У безодні темряви», 2013 тощо), Марчин Вронський (серія «Комісар Мачеевський», розпочата у 2012 р.) та ін. Але, звичайно, поки що їхня популярність не така висока, як в І. Хмелевської, чії романи перекладені багатьма мовами і знайшли свого читача в усьому світі. До того ж деякі романи І. Хмелевської екранізовані, що, безсумнівно, додало їм популярності.

Детектив став розвиватися й у російській літературі, а з появою романів О. Мариніної відбувся справжній розквіт цього жанру, зокрема детектива, написаного письменницями та адресованого жінкам – найширшій і найбільш чуйній читацькій групі. Тільки перерахування авторів такого роду творів зайняло б кілька абзаців. Серед них можна виділити Т. Устинову, Д. Донцову, Т. Полякову, П. Дашкову, М. Серову та ін. «Жіноча аудиторія вибирає «затишні», «неспішні» або іронічні детективи, написані жінками <...>, – підкреслює М. Черняк. – Причому

важливо зазначити, що саме в подібних детективах відбувається найбільше змішування жанрів (це своєрідний синтез любовного, побутового та пригодницького роману з елементами детективу). Чоловіча аудиторія традиційно вибирає бойовик, «круті», шпигунські детективи і детективи сатиричні» [15, с. 215–216].

У сучасній українській літературі також стали з'являтися вдалі зразки детективного жанру (В. Кожелянко, С. Стеценко, С. Пиркало, Ю. Винничука, А. Кокотюха та ін.). Цим авторам удалося наповнити популярний жанр самобутнім національним змістом. Творчий діапазон цих письменників досить широкий. Скажімо, А. Кокотюха пише книги для дітей, історичні романи, детективи, біографії відомих особистостей. Він – автор серії ретродетективів, у центрі сюжетів яких – адвокат Клим Кошовий і впливова львівська красуня Магда Богданович. Їх сюжети розгортаються у вдало стилізованому історичному часі, підкреслено ігровому й водночас життєподібному. Перший роман серії («Адвокат з Личаківської») вийшов у 2015 р. Герой полюбився читачам, і письменник закріпив свій творчий успіх, видавши один за одним ще кілька творів з тим самим героєм у центрі розповіді. Це «Привид із Валової» (2015), «Автомобіль з Пекарської» (2015), «Коханка з площі Ринок» (2016), «Різник із Городоцької» (2016), «Офіцер із Стрийського парку» (2017), «Втікач із Брігідок» (2017). Як бачимо, навіть назви романів автор організував так, що відразу помітна серія, і це, безсумнівно, також приваблює читача.

Андрій Кокотюха є також автором низки інших детективних книг. Серед них – повість «Поховання Аделі» (2013), роман «Темна вода» (2006), у якому поєдналися традиції детективу й готичного роману; детективи «Живий звук» (2008); «Подвійна пастка» (2011); «Удар Скорпіона» (2011); «Чужі скелети» (2016); «Легенда про Безголового» (2016). Центральними героями цих романів є відставний міліціонер, журналіст, адвокат, хірург. Вони нагадують класичних персонажів пригодницького роману й разом із тим утілюють ціннісно-нормативні фрейми української культури.

Твори всіх жанрів масової літератури створюються відповідно до певних «оповідних формул» (Дж. Кавелті). Їх використання дає читачеві змогу максимально наблизитися до своїх внутрішніх бажань, на час вийти за рамки навколишньої дійсності, ідентифікуватися з героями, які мають надзвичайні можливості, допомага-

ють у вирішенні проблем, що постають перед ними. Варіанти схожих детективних сюжетів виникають у низці творів, вони зустрічаються в багатьох національних літературах. Про такі творчі перетини йдеться в статті С. Філоненко «Любовний трикутник, фантом і докори сумління: адаптація формули зарубіжної кримінальної прози в повісті Андрія Кокотюхи «Поховання Аделі». Дослідниця стверджує: «Адаптація оповідної «формули» французького кримінально-психологічного роману українським автором доводить не тільки продуктивність такого механізму створення вторинного тексту (історії про неможливість «ідеального злочину»), а й перспективи пристосування його до українських реалій – культурних, соціальних, економічних» [12, с. 214].

Творці популярної літератури чітко бачать свого адресата. Скажімо, Любо Дереш зазначає: «... в мою МЕТУ не входить намір писати високу літературу, а скоріше доносити до конкретного кола читачів деякі меседжі, смисли. У цьому плані «примітивізм» мені здається доцільним, оскільки є доступним. Тож основне завдання – передавати, популяризувати певні ідеї...» [2, с. 16]. Це завдання Любо Дереш успішно вирішує у творчості. Його перший роман («Культ») вийшов у 2002 році й відразу ж привернув увагу читачів. У тому ж році опублікований роман «Архе», у 2004 році – «Поклоніння ящірки», у 2006 році – «Намір», у 2007 році – «Трохи п'ятьми». Після перерви автор знову порадував шанувальників своєї творчості, видавши у 2011 році роман «Голова Якова». Усі твори Любо Дереша є захопливим читанням, їх можна зарахувати до якісної масової літератури, або міدل-літератури.

Для елітарної, експериментальної літератури обов'язкове ставлення до тексту не тільки як до лінійної послідовності подій, а як до складного, багатовимірного художнього цілого, що створює широке семантичне поле асоціацій. Важливо підкреслити, що серйозне читання для кваліфікованого читача – задоволення особливого роду. Про такий спосіб читання, коли читач полонить «уже не об'єктом (у логічному сенсі слова) тексту, розшаровується на безліч істин, а слоїстістю самого акту, означення (signifiante)...» [1, с. 470], писав Р. Барт. Він уважав, що «аристократичний» читач знайде задоволення в самому акті висловлювання, більше того, буде «трепетно куштувати, ніжно смакувати текст...» [1, с. 470]. Але існує й інший тип

читання, який веде читача «через кульмінаційні моменти інтриги; цей спосіб ураховує лише протяжність тексту й не звертає ніякої уваги на функціонування самої мови» [1, с. 469–470]. Саме так сприймаються тексти більшістю читачів. Жанрові моделі масової літератури припускають, що сюжет веде до передбачуваності щасливого фіналу, і читач спрямовується до нього через «кульмінаційні моменти інтриги».

Однією з найважливіших функцій масової літератури є компенсаторна, яка дає читачеві змогу піти від дійсності в якийсь віртуальний світ, де всі життєві перипетії легко розв'язуються. Для цього текст повинен відповідати двом психологічним потребам – бажанню інтенсивного збудження та бажанню усунутися від реальних життєвих трагедій. Автори масової літератури прагнуть ураховувати природну потребу читача в релаксації, ескапізмі, намагаються розважити читача й запропонувати йому варіант здійснення мрій. Як зауважив ще В. Шкловський, «читач купує разом з книгою якийсь уявний добробут» [18, с. 205], він – як дитина, яка «тримається за сукню матері, а вона втішає його, так тримається за сторінки книг і рукописи читач» [18, с. 205]. Тут ідеться про Діккенса, і в цьому зв'язку треба ще раз відзначити, що доля книги, яка потрапила до кола актуального читання, своєрідно переломлюється в середовищі кожної категорії читаючої публіки. Так само як і Діккенс, сучасні письменники прагнуть утішити й підтримати читача, інша справа, що це вдається їм не завжди. На свій лад роблять це представники й масової літератури й белетристики (міدل-літератури), причому вони не тільки розважають і підбадьорюють, а й транслюють базові культурні цінності; їм рівною мірою протипоказані як ідеалістичний утопізм, так і ствердження принципової несумісності ідеалу та повсякденної реальності. І в цьому випадку може виникнути «нова» класика, як це сталося з циклами детективних оповідань А. Конан Дойля і Г.К. Честертон. А. Таранова справедливо зазначає, що «поняття «високої» та «масової» літератур можуть отримувати різне змістове наповнення залежно від конкретних історичних умов, панівних теорій і поглядів наукової спільноти, мети дослідження та преференцій конкретного дослідника» [10, с. 55].

Постмодерністи спробували задовольнити потреби будь-якого читача, знявши розбіжність між високою й масовою літературою. Масова література розраховує на те, що читач охоче прийме розхожий сюжет у новому обробленні.

Але й у цьому випадку під час «переспіву» вічних сюжетів, скажімо, про Червону Шапочку або Попелюшку, можливий рух до якісної белетристики. У. Еко в «Нотатках на полях «Імені рози» зазначає, що «ідеальний роман» повинен піднятися над сутичкою «чистого мистецтва із заангажованим, прози елітарної – з масовою <...> За моїми поняттями, тут доречне порівняння з добрим джазом або класичною музикою. Слухаючи повторно, стежачи за партитурою, помічаєш те, що першого разу проскочило повз» [19, с. 462]. При такому віртуозному повторному втіленні формул масової літератури в «ідеальний роман» вони оживають, наповнюються новим змістом і можуть привернути увагу як масового, так й елітарного, досвідченого читача. У них, як правило, поєднується цікавий, напружений сюжет, за розвитком якого й стежитиме недосвідчений читач, і відсилання до культурних традицій, ряд алюзій, які виявить читач кваліфікований. Можна назвати в цьому зв'язку романи Дж.К. Роулінг про Гаррі Поттера, в яких є численні відсилання до Діккенса, Льюїса, Толкієна. Два рівні кодування притаманні й романам Б. Акуніна, під час читання яких у кваліфікованого читача виникає довгий ряд алюзій, і якщо почати перераховувати їх джерела, то треба буде назвати Едгара По й Гіляровського, Конан Дойля і Достоевського... У цих випадках читачеві пропонується захоплива й не дуже обтяжлива літературна гра, що характерно й для останнього роману Б. Акуніна «Не прощаюсь» (2017), де читач знайде відсилання до трилогії О. Толстого «Ходіння по муках» і сюжету фільму «Ад'ютант його високоповажності» (можна також уловити й іронічне відсилання до роману Дж. Джерома «Троє в одному човні (як не рахувати собаки)»). Така література перебуває на перетині масового й елітарного та може бути визначена як міدل-література [14; 17].

Використання «подвійного кодування» призводить до того, що рецепція одного тексту читачами різної компетенції створює прочитання, що значною мірою різняться між собою. Так, «Таємниця» Ю. Андруховича може бути прочитана і як нон-фікшн автобіографія, і як художньо втілені роздуми про жертвну природу творчості й долі художника, показану крізь біблійні алюзії, результат залежить від того, як читач ставитиметься до містифікацій автора. Популярні в читача романи Л. Дереша та С. Жадана експериментальні значно меншою мірою, вони скоріше відповідають звичному,

стандартному читацькому горизонту очікувань, хоча, мабуть, роман С. Жадана «Месопотамія» все ж ближче до літератури експериментальної, що передбачає високу компетентність читача.

Поняття літературної компетенції ґрунтується на тих імпліцитних знаннях, з якими читач і письменник підходять до тексту. Розрив масового читача з високою літературою експлікований, скажімо, в бесіді героїв роману В. Пелевіна «Ампір В» (2006):

«– Ты знаешь, кто такие термиты? – спросила она.

– Да. Слепые белые муравьи. Они выедают изнутри деревянные вещи. Про них ещё этот писал, как его, Мракес.

– Маркес? – переспросила Гера.

– Может. Я не читал, знаю чисто по дискурсу. Как и про термитов. Живых не видел» [7, с. 193].

Елітарна література орієнтована на читача з великою літературною пам'яттю, який, зрозуміло, читав Маркеса, а не знайомий з ним тільки по «дискурсу», тоді як література масова передбачає в читачеві обмежений культурний досвід і коротку пам'ять, розраховуючи на те, що він не впізнає поширеного сюжету в новій обробці, не зверне увагу на мовні недбалості й сюжетні невідповідності.

Для елітарної літератури характерна «жанрова гра» – жанрове винахідництво, гібридизація жанрів, активне використання форматів і мовного образу нехудожніх текстів, тоді як твір масової літератури маркований як художній і прагне максимально відповідати своїй жанровій характеристиці. В оповідних жанрах це позначається насамперед на сюжетному плані та мовних засобах його побудови. У масовій літературі цінується передусім сюжетність і не припускається ані розмивання сюжетної лінії засобами ліризації, ані уповільнення сюжетної динаміки в результаті збільшення частки описових композиційних блоків (таких як портрет, пейзаж, інтер'єр тощо). Творці високої літератури більше покладаються на співтворчість читача й можуть собі дозволити несподіваний мовний вигляд тексту, фрагментарність, ослаблену сюжетність, яка передбачає інший рівень сприйняття.

Завдяки налагодженню конвеєрного виробництва масової літератури принцип клішованості, належності до певної «оповідної формули» проявляються на всіх її формально-змістових рівнях: ім'я або псевдонім автора, назва, обкладинка є первинними сигналами належ-

ності книги до певного жанрово-тематичним простору. Цей сигнал повинен бути зрозумілий широкому колу читачів. Скажімо, вже в художньо-поліграфічному оформленні, «алографічному паратексті» (Ж. Женетт), сучасних масових романів відображені й гендерні стереотипи сучасного суспільства. Чоловіче та жіноче почало чітко марковані вже на обкладинці: вигадливі віньєтки, чарівні красуні й м'язисті герої, з одного боку, та одягнені в камуфляжну форму або в елегантні костюми в дусі Джеймса Бонда – з іншого. Так, гендерна диференціація детективного жанру ясно проявляється вже в особливостях оформлення обкладинки книги. Паратекстуальні елементи не варто розглядати як щось другорядне щодо тексту. Це дуже значущі сигнали потенційному покупцеві-читачеві.

Й автори, і читачі масової літератури взаємно один від одного залежать: спочатку письменник «закохує» читачів у той чи інший спосіб (якщо йдеться про романні серії), а потім потурає їхнім смакам, які сам же і прищепив. І вже неважливо, що якість «свіжих» книг, де задіяні одні й ті самі герої, що полюбилися, помітно нижча за якість більш ранніх творів; тепер читач прощає й повтори, і стилістичну недбалість, і зайве моралізаторство. Головне те, що читач відчуває радість упізнання. Автори масової літератури культивують у ньому віру в маленьке диво, неймовірні щасливі збіги, вони оптимістичні й не бояться пафосу, хоча часом коректують і пом'якшують його іронією. Усе це й призводить до того, що більшу частину прилавоків книгарень займає популярна література, яка втішає та розважає.

Між авторами та їхніми невибагливими, але по-своєму вимогливими читачами встановився міцний зв'язок. З одного боку, автор популярної літератури цілком залежить від читача, прагнучи завжди й у всьому відповідати його «горизонту очікування». З іншого – читач масової літератури підпорядкований автору, який не вимагає від нього високого ступеня співтворчості й веде впевненою рукою через лабіринти пригодницького сюжету до заздалегідь відомого щасливого фіналу: злочинець викритий і покараний, героїня знаходить коханого, а нерідко заодно й заможність. Масовому покупцеві потрібна масова література. Саме він визначає те, про що і як варто писати.

Висновки і пропозиції. Масова література входить як один зі складників до структури національної культури. Вона послідовно мімітична,

створює ефект «упізнання реальності», відображає побут, звичаї, втілює національну ментальність. Однак, зрештою, автори популярної літератури прагнуть включити повсякденний досвід читача в макрокосм символічних цінностей культури, нехай і на рівні прописних моральних істин, які сумніву ніколи не підпадають: добро та зло абсолютні й абсолютно конкретні. Її позитивні герої зміцнюють підвалини буття, що похитнулися: злодій – знайдений і покараний, чеснота – винагороджена, вона тріумфує. Висока, інноваційна література стверджує й порушує власні кордони і традиції, використовуючи різні наративно-стилістичні, алюзивні, провакаційні стратегії. Масова література, навпаки, передбачає більш визначену і стійку конвенцію між читачем і письменником. Її творці не ставлять перед собою завдання досягнення нових смислів та освоєння нових художніх форм їх вираження, задовольняючись уже знайденим. Але поки покупець упевнено бере з полиці нову книгу знайомого автора у звичній яскравій суперобкладинці, масова література визначає характер книжкового ринку. Вона не тільки втішає й розважає, а й відтворює, транслює базові цінності національних культур, адаптуючи їх до масового сприйняття.

Попри цілу низку ґрунтовних досліджень, присвячених маскульту, необхідне подальше поглиблене вивчення того, як традиційні жанри детективу, пригодницького, жіночого «рожевого» роману, фентезі розвиваються та функціонують у національних літературах, як універсальні оповідні формули адаптуються в сучасних соціокультурних умовах.

Список використаної літератури:

1. Барт Р. Удовольствие от текста. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. 1989. С. 468–475.
2. Дереш Л. Человек в мягкой обложке. Корреспондент. 2008. № 18 (307). 17 мая. С. 16.
3. Дубин Б.В. Очерки по социологии современной культуры. Москва, 2001. 416 с.
4. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема. Слово і час. 2007. № 6. С. 3–8.
5. Кривопишина А. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. Вісник Черкаського університету. 2013. № 5. С. 35–41.
6. Массовая литература сегодня: учебное пособие. Москва, 2009. 424 с.

7. Пелевин В.О. Амфир В: Роман. Москва, 2006. 416 с.
8. Романенко Е.И. Семиотическое пространство массовой литературы: теоретический аспект. Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 3 (33). Ч. 2. С. 162–167.
9. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Київ, 2005. 360 с.
10. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства. Слово і час. 2008. № 11. С. 50–55.
11. Філоненко С.О. Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр: монографія / наук. ред. Т.І. Гундорова. Донецьк, 2011. 432 с.
12. Філоненко С. Любовний трикутник, фантом і докори сумління: адаптація формули зарубіжної кримінальної прози в повісті Андрія Кокотюхи «Поховання Аделі». Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. 2015. № 1 (15). С. 210–215.
13. Цветкова Б.Л. Массовая литература как культурный феномен. Вестник Нижегородского гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Серия «Социальные науки». 2016. № 2 (42). С. 128–135.
14. Цыплаков Г. При чьм тут маркетинг? Знамя. 2006. № 4. С. 179–191.
15. Черняк М.А. Современная русская литература. Санкт-Петербург – Москва, 2004. 336 с.
16. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учебное пособие. Москва, 2007. 432 с.
17. Чупринин С. Звоном щита. Знамя. 2004. № 11. С. 147–159.
18. Шкловский В.Б. О теории прозы. Москва, 2004. 384 с.
19. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Имя розы. Москва, 1989. С. 427–486.

Гусев В. А. Массовая литература в современной социокультурной ситуации

В статье уточняются существующие представления о влиянии социокультурной ситуации на функционирование массовой литературы, на «повествовательные формулы», реализуемые в ее текстах. В украинской, русской, польской и других славянских культурах в наши дни активно развивается массовая литература в разных жанровых ипостасях: женский роман, детектив, боевик, фэнтези. Массовая литература резко изменила структуру литературного поля, уверенно заняв большую его часть. Она не только утешает и развлекает, но и воспроизводит, транслирует базовые ценности национальных культур, адаптируя их к массовому восприятию.

Ключевые слова: литературное поле, массовая литература, «повествовательные формулы», читательская рецепция.

Husiev V. A. Mass literature in modern socio-cultural situation

The article clarifies the existing ideas about the influence of the social and cultural situation on the functioning of mass literature and on the “narrative formulas” in mass literature texts. Mass literature is actively developing in various genres of modern Ukrainian, Russian, Polish, and other Slavic cultures: woman’s novel, detective, action fiction, fantasy. Mass literature has dramatically changed the structure of “literature space”, confidently occupying the most part of it. Mass literature not only comforts and entertains, but it also reproduces, and transmits the basic values of national cultures, adapting them to mass perception.

Key words: literary space, mass literature, “narrative formulas”, reader’s reception.

Б. М. Синевич

старший викладач кафедри міжкультурної комунікації
та історії світової літератури
Рівненського державного гуманітарного університету

ЕКСПЛІКАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА СЛОВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДОРОБКУ ЮРІЯ ЛИПИ

У статті здійснено спробу аналізу літературознавчих досліджень Ю. Липи, в яких окреслюється дискурсивна стратегія теоретико-літературної концепції та конструюється рецептивна модель літератури.

Ключові слова: національна специфіка літератури, творчий процес, раціональне, ірраціональне.

Постановка проблеми. Початок ХХ століття був часом співіснування, а іноді й протистояння різних естетичних течій. На тлі радикальних політичних перетворень відбулися зміни соціокультурної парадигми, пошуки нових естетичних канонів, висунення художніх програм. «На самому початку, доки ще існувала свобода творчої думки й слова, – як зазначала С. Павличко, – літературний процес в Україні розділявся на окремі відмінні напрямки: модернізму-естетизму, народництва єфремівського типу, футуризму, неокласицизму, політизованого лівого авангардизму» [1, с. 185].

Літературознавча спадщина Юрія Липи – репрезентативне й осмислене явище зі своєрідною ідейно-естетичною самобутністю, що передбачає розмову про доволі насичені та глибокі проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблем літературознавчої діяльності Юрія Липи в поодиноких дослідженнях зверталися в різний час С. Доленга [2], Д. Донцов [3], Л. Череватенко [4], О. Тарнавський [5], Л. Тарнашинська [6], М. Зубрицька [7]. У вітчизняному літературознавстві дослідження доробку стосується таких проблем: національна ідентичність літератури, літературно-культурологічна ситуація, проблеми поетики, дослідження проблеми психології творчості в літературознавчих працях автора. Сьогодні теоретична основа статей Юрія Липи (а саме вона нас найбільше цікавить) – документ часу. Цінність їх у тому, що вони дають можливість зрозуміти специфіку кореляції теоретичних поглядів Юрія Липи – творчої натури і яскравої особистості – із тогочасним літературно-критичним дискурсом.

Мета статті. Метою дослідження є виявлення особливостей теоретико-літературної концепції Юрія Липи, чий есеїстичний доробок розглядається як оригінальна рецептивна модель.

Виклад основного матеріалу. Дослідник через публіцистичне дослідження «Бій за українську літературу» (Варшава, 1935 р.) маніфестує народження теоретика мистецтва, шліфує власну естетику, полемізує з іншими течіями, намагається об'єднати одностайців і вплинути на літературний процес. «Липа не тільки ерудит, який використовує цитати тих творів, що йому подобаються, але передовсім справді талановитий творець нового психічного клімату, в якому йому хотілося б бачити розвиток української духовності» [2, с. 174], – писав у рецензії на книгу Юрія Липи критик Святослав Доленга. Л. Череватенко, дослідник творчості Липи, стверджує: «Книжка «Бій за українську літературу», – <...> книжка, схожа тільки на саму себе, така, яка не вкладається в жодне із жанрових, стильових чи будь-яких інших визначень. Бо змішалось у цій незвичайній монографії – факти з прозріннями, раціональне з ірраціональним, точні науки з гуманітарними, об'єктивізм із суб'єктивізмом. Усе вкупі вражає, надає неповторності цьому дивовижному твору Ю. Липи» [4, с. 149].

Усвідомлюючи, що сучасна доба – це, насамперед, доба духовного синтезу, дослідник визначає авторське кредо, яке полягає в розумінні людей, їх конфліктів, розумінні й визначенні власної духовної раси (нації) та специфіки літератури. Якою ж відкривається сучасність перед дослідником? Це образ нової

Європи, де завершився величезний переворот, що стався в духовному житті еліти. Це атмосфера сумніву, зречення абсолютних тверджень. Це А. Бергсон – «найплодовитіший метафізик», чия теорія засвідчила кінець періоду історичного матеріалізму. Це творча одиниця, повна віри в будівництво, стає в центрі всіх світоглядів нової Європи. Юрій Липа відкриває, що в час небезпеки для культури Європа зверталася до «відважної думки одиниць і до найглибшого почуття своїх народів». Сучасність звертається до інстинкту рас Європи по ту силу» [8, с. 41]. Як письменника, громадянина й теоретика мистецтва, Юрія Липу сформували два світи, дві культури, дві традиції – Схід і Захід, Україна і Європа. Це й визначило творчу долю дослідника. Епоха проголосила тезу про духовну емансипацію людської особистості. У контексті доби Юрій Липа намагається осмислити особливості духовно-ментальної ситуації в Україні й приділяє велику увагу основам новітнього українського світогляду. Естетично дистанціювавшись від побутописання в літературній творчості, він показав шлях до радикального оновлення мистецького світобачення.

Обґрунтовуючи підстави української мистецької духовності, Юрій Липа виділяє два начала: одне символізує організоване почуття української раси (творчість Тараса Шевченка); друге – зневіру у власній расі (творчість Пантелеймона Куліша).

Яку ж модель естетичної практики пропонує нам автор? Роздумуючи над цією проблемою, він приходить до окреслення ролі письменника як впливового чинника духовного життя соціуму. Одночасно ця проблема є суміжною до питання покликання. «Свідомість покликання організовує життя самого письменника. Дає йому силу. Дає йому змогу не піддатися ворожим впливам...» [8, с. 117]. Акцентуючи увагу саме на українському письменнику, автор визначає в його формуванні такі елементи, як українськість і динамізм. Роль динамізму незаперечна й визначальна саме у відстоюванні національного начала. На цьому етапі творення Юрій Липа визначає нагальну потребу аналізу минулого, а точніше праісторії, із метою визначення домінуючих елементів такого синтезу. «У палахкотінні вогню синтези, що спалює непотрібне, а перетоплює й гартує метал до будови – зміст його (письменника) українського покликання» [8, с. 120].

На нашу думку, намагання протистояти нівеляції національної тотожності зумовило такий

підхід до минулого як мобілізуючого й спрямовуючого чинника, тобто тих цінностей, що склалися впродовж тисячоліть і становлять найвагомійший зміст духовного й матеріального життя народу. В ідеалі, на думку автора, «найбільшою нагородою для нього (письменника) може бути тільки те, щоб у почутті раси зміг вирізьбити він відблиск власного почуття. Що його раса говорить його словами у хвилях найбільш важливих, найбільш вирішальних» [8, с. 121]. Власне, і така виразна, недвозначна позиція дослідника впливає з національної тотожності літератури, усвідомлення мати власний, не позичений чи накинута погляд на дійсність. Не антиукраїнська тенденція, не чужа доктрина, а своя національна ідея, яка, маючи зовнішній політичний сенс, приховувала в собі естетичний зміст, оскільки творча самобутність неможлива без глибинного національного феномена. Досліджуючи філософію поразенства як велику небезпеку, він накреслює перспективу національного самоствердження. Досягнення людського духу, потяг до виразності, вірності собі, «потяг до великості» – такі ірраціональні чинники, що засвідчують силу раси, спостерігав Юрій Липа в європейських націях. Саме поняття раси (тобто нації), у яке він вкладав більшу історичну протяжність і визначав за духовними ознаками, закріпленими в українській історичній традиції, на думку дослідника, змінює розуміння сучасності. Він стверджує: «У хвилину небезпеки для культури – Європа звертається до відважної думки одиниць і найглибшого почуття своїх народів» [8, с. 41]. Європейський естетичний досвід є допоміжним елементом у формуванні власних ідей і концепцій під час висвітлення злободенних проблем сучасності. «Гаслом сталося, – цитує дослідник, – не мистецтво для мистецтва, як це недавно проголошував Бодлер, лише мистецтво для суспільства» [8, с. 45]. Почуття болю за суспільство спричиняє глибоке переживання, завдяки якому письменник може впровадити ідею у твір. Зосередженість на відродженні національної культури, свідомості зумовила формування в дослідника активної творчої, одухотвореної форми мистецького світовідчуття. Не схиляння перед кимось, а пошук шляху розвитку, властивого лише самій нації, щоб мати можливість культурно виявити себе, – ось зміст культури.

Активно сприйнявши досвід відносності будь-яких наукових знань і необхідність проникнення в найдавші глибини людської

психіки, дослідник розглядає процес художнього творення як явище насамперед ірраціональне, засвідчивши це в есе «Розмова з наукою». Концепція базувалася на результатах метафізичних експериментів А. Бергсона. Думка французького філософа, що «час творить невпинно, а ми є його творами», дозволяла зробити висновок, що «люди, як і книжки, натхненні спеціальним ритмом, ритмом своєї епохи» [9, с. 22]. На думку дослідника, в образі вирізняються пізнавальна та чуттєва причетність людини до життя, утілена єдність людини й світу. «Пригляньмося тим образам, що їх дає людині різна література, близька їй мовою, ритмом і напруженням. Образи, здобуті читачем тої літератури, є здобуті в найвищій радості, радості визволення, утвердження свого «я». Ті образи мають найбільше шансів залишитися в душі одиниці, бо зв'язані з відчуттям радості. А ще Ніцше звертав увагу на дивну цензуру людської пам'яті, що найохочіш затримує тільки ті образи, що були в житті людини зв'язані з почуттям радості чи задоволення» [9, с. 24].

Таким чином, художній образ – це не лише замкнута ідеальна система, своєрідний мікросвіт, а метасистема, де образ виходить за межі індивідуального досвіду, і це дає підстави говорити про певну абстраговану ідеальність, що набуває статусу духовної, естетичної цінності культури. Однак дослідник не обмежується лише звичайним аналітичним дослідженням цієї проблеми. Виходячи з тези, що «незоровані ділянки почуття – це одне з найбільших духовних нещасть людини, суспільства чи нації» [9, с. 24], Юрій Липа заперечує таку письменницьку прикмету, як «мріяння», яке він ототожнює з «утечею від щоденної життєвої боротьби», називає таку людину «носієм хаосу, а не світогляду». У такому підході, на нашу думку, закрадається неоднозначність. Серед дослідників творчого процесу немає одностайної думки щодо того, яке місце в ієрархії становлення мистецького твору посідає світогляд митця як сукупність переконань, ідей, поглядів на світ, що становить певне підґрунтя його особистості. Ю. Ткаченко у підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» (2003 р.) зазначає, що «світоглядні принципи цілковито не відповідають питомій іманентній природі мистецької творчості. Вони можуть лише співіснувати з нею на правах «дорадчого голосу» й аж ніяк не гарантують (хоч і не виключають) успіху» [10, с. 46]. Категорія «національного» безпосе-

редньо пов'язана з художнім буттям. Для Юрія Липи проблема відношення мистецтва до життя поставала передусім в аспекті відношення до людської індивідуальності, що дозволяє сприйняти естетику дослідника, яка органічно вписується в комплекс європейських інтелектуально-культурних інтенцій. Одна з найвагоміших ознак, що засвідчує цей зв'язок, знаходиться в площині сприйняття й розуміння дослідником специфіки творчого процесу.

Ставши учасником багатовікової полеміки про секрети творчого процесу, Юрій Липа подає свою систему поглядів. Найбільше його турбує стан безпосередньої реалізації художнього задуму в мистецький твір. На його думку, цей процес складний, вимагає роботи душі й розуму. Не допоможуть тут ні «магізм слів», який «нищить індивідуальність самого письменника, <...> не сприяє виявленню творчого «я» письменника, ні заміна творчої дійсності «дійсністю власної особи», ні правдоподібність оточення» [11, с. 29].

Як бачимо, у системі поглядів Ю. Липи процес роботи над мистецьким твором складний і відповідальний. Проектуючись на площину серйозної роботи, роботи з чистого натхнення поряд із переконаністю в автономії твору мистецтва, дослідник, таким чином, стає в опозицію культури популярної й масової. Єдиним парадоксом, який обтяжував виконання ролі митця, була відсутність ізоляції мистецтва від справ суспільних. Однак мистецтво сприймалося корисним у своїй власній правоті, тому що воно, за Юрієм Липою, є втіленням людської індивідуальності, творчої й духовної свободи. Звичайно, ми не можемо стверджувати, що відбулася репрезентація радикальної історичної зміни світовідчуття, але що це було свідчення перебудови та збагачення української свідомості елементами європеїзму, ми можемо сказати.

Саме індивідуалізм лежить в основі світобачення Юрія Липи. Індивідуалізм його світобачення (а відтак – його колізії) був неприйнятним для радянського літературознавства, яке перебувало під потужним ідеологічним тиском, що зумовлював догматизм, масовізм та уніфікацію рецепції мистецтва.

З одного боку, індивідуалізм – це постійна присутність неординарної особистості автора. З іншого – це, безумовно, вплив культурно-інтелектуального середовища того часу, європейської естетичної думки, яку дослідник сприймав безпосередньо.

Юрій Липа відстоює рецепцію творчої, суверенної особистості. Для реципієнта, в якого особистісні смаки й критерії не домінують над загальними, часто неусвідомленими, у цій площині може виникнути конфлікт. Логічно суть цього конфлікту виходить із проблеми сприйняття одиниці як «конструктора й вождя маси». Дослідниця Л. Тарнашинська зазначає: «Відчуваємо, що над Ю. Липою тяжіє його соціальна заангажованість, яка й спровокувала його до намагання дисциплінувати «напруженість почуття» письменника (те, що ми звемо натхненням), упорядкувати хаос, носієм якого, за Ю. Липою, є людина мрійлива, тобто досягти недосяжного – змінити психічну природу художньої творчості» [6, с. 21]. Юрій Липа чітко усвідомлював це, тому обґрунтовував усі моменти, відстежуючи естетичний досвід європейської думки.

Дослідник ставить у позицію морально-філософського вибору саме українського письменника, адже вольова енергія маси починається з вольової ініціативи сильної особистості, провідника, і цей процес перетікання енергії, поширення ідеї від особистості до загалу опиняється в центрі уваги Юрія Липи. Лише індивідуалізм світобачення здатний забезпечити письменнику успішну роль трансляції з мови підсвідомого на мову художніх образів. В іншому разі він просто не зважатиме на мову підсвідомого або намагатиметься її спрофанувати до рівня буденної свідомості. Така позиція є містком до розуміння трактування дослідником процесу творчості.

Висновки і пропозиції. Таким чином, Юрій Липа як учасник багатовікової полеміки про секрети творчого процесу подає свою систему поглядів. Дослідник відстоює категорію «національного», що безпосередньо пов'язана з художнім буттям. Процес художнього творення розглядається як явище ірраціональне, як утілення людської індивідуальності, творчої й духовної свободи. Проекуючись на площину серйозної роботи з чистого натхнення поряд із переконаністю в автономії твору мистецтва, Юрій Липа стає в опозицію до культури популярної й масової. Для нового стану культури була характерною тенденція до синтезу різних форм буття й творчості, активних контактів мистецтва й ідеології. Намагання збагатити українську свідомість елементами європеїзму створювало повністю нове уявлення про українство. З одного боку, індивідуалізм – це постійна присутність неординарної особистості автора. З іншого боку – вплив культурно-інтелектуального середовища того часу, європейської естетичної думки, яку дослідник

безпосередньо сприймав. Юрій Липа відстоював власне розуміння дійсності, її художньо-філософську інтерпретацію з метою пізнати правду про час, поставити гострі питання, насамперед питання національне. Простежується намагання дослідника знайти індивідуальність усередині маси, виокремити її й піднести на вищий щабель осмислення істини. Лише індивідуалізм світобачення здатний забезпечити письменнику успішну роль трансляції з мови підсвідомого на мову художніх образів. Естетичні погляди Юрія Липи в контексті українського літературознавства є свідченням спроби розширити й доповнити дискурс читача, що було ознакою часу. Концепція мистецтва слова дослідника як певна мистецька філософія зумовлює особливий статус митця. Національне начало духовності та художньої творчості є ключовими в системі його поглядів. Художній експеримент митця базувався на пересмисленні засад філософії та природи мистецтва й знаходився в пошуку єдиної стратегії творчості, яка б відповідала новій дійсності й світогляду. Думки Ю. Липи про природу художньої творчості та процес художнього творення розширюють межі означеної теми й містять перспективу для подальшого дослідження.

Список використаної літератури:

1. Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму: дис. докт. філолог. наук: 10.01. Київ, 1995. 339 с.
2. Доленга С. Рецензія на книгу Юрія Липи «Бій за українську літературу». Ми. 1935, Кн. 4. С. 172–175.
3. Донцов Д. Дух нашої давнини. Дрогобич, 1995. Ч. 2, 341 с.
4. Череватенко Л. Два розділи нествореної книги. Київ. 1995. № 2–3, С. 147–151.
5. Тарнавський О. Юрій Липа – поет національної думки. Відоме й позавідоме. Українська модерна література. Київ, 1999. С. 308–319.
6. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ, 2008. 534 с.
7. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів, 2004. 352 с.
8. Липа Ю. Бій за українську літературу. Варшава, 1935. 237 с.
9. Липа Ю. Організація почуття. Бій за українську літературу. Варшава, 1935. С. 17–24.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. Київ, 2003. 448 с.
11. Липа Ю. Боротьба з янголом. Бій за українську літературу. Варшава, 1935. С. 25–33.

Синеви́ч Б. М. Экспликация национальной специфики искусства слова в литературоведческих работах Юрия Липы

В статье предпринята попытка анализа литературоведческих исследований Ю. Липы, в которых предлагается дискурсивная стратегия теоретико-литературной концепции и конструируется рецептивная модель литературы.

Ключевые слова: творческий процесс, национальная специфика литературы, рациональное, иррациональное.

Synevych B. M. The explication of the national specificity of literature in Yuri Lypa's literary studies

The article deals with the theoretical problems discussed in Y. Lypa's literary studies. The concept of the national specificity of literature as well as the peculiarities of literature reception are explained.

Key words: creation, national literature, rational, irrational.

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 821.111–31.09 (73)

С. М. Нестерук

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри міжкультурної комунікації та історії світової літератури
Рівненського державного гуманітарного університету

СТРАТЕГІЯ ОПОВІДІ В РОМАНІ ДЕНА БРАУНА «ДЖЕРЕЛО»

У статті розглянуто стратегію організації сюжетного матеріалу й персонажного ряду на прикладі роману Дена Брауна «Джерело». З'ясовано, що фабульна константа сюжетного руху зосереджена довкола постаті професора релігійної символіки та криптографії Роберта Ленгдона. Доведено, що розслідування, яке веде протагоніст, інтегрує два контексти: зовнішній і внутрішній.

Ключові слова: верифікація, роман-андрогін, оповідний наратив, параноїдальний сценарій, протагоніст.

Постановка проблеми. Кожна оповідь як текстовий параметр є структурованою в часі та просторі й концептуально верифікованою автором. У її основі лежить подія/дія, котра подається оповідачем з урахуванням зайнятої позиції. Оповідь робить доступним і зрозумілим художній матеріал твору, його імпліцитний рівень. З огляду на це, оповідь здійснює накладання суджень усіх учасників під певним кутом зору [1, с. 49].

Новий бестселер Дена Брауна «Джерело», що опублікований у 2017 році, розповідаючи історію, передає чергове повідомлення адресату у формі конспірологічного роману-андрогину [2]. За нинішніх умов конспірологічний роман-андрогін – це стратегія, легітимний стиль і модний жанр літератури XXI століття. Він поєднав усі елементи «експериментального типу письма» [3, с. 311]. Однак об'єктом детального розгляду на рівні сюжетної конструкції, проблемного наповнення і трансформацій головних героїв роман «Джерело» ще не став.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий доробок Дена Брауна розлого проаналізований у розвідках як зарубіжних, так і українських науковців. Зокрема, дослідник Т. Амірян у публікаціях «Конспірологія: дискурс і жанр» [3], «Роман Д. Брауна «Код да Вінчі» як досвід популярного конспірологічного детектива» [4], «Конспірологічний детектив як жанр постмо-

дерністської літератури» [5], «Вони написали змову. Конспірологічний детектив від Дена Брауна до Юлії Крістєвої» [6] основну увагу звертає на жанрову характеристику конспірологічного детективу, його оповідну структуру, показує співвіднесеність заявленого жанру зі структурою чарівної казки, пояснює механізми поєднання детективного наративу й конспірологічного (параноїчного) «оповідання». Аналізуючи роман Д. Брауна «Код да Вінчі», автор демонструє наявність у творі казкового руху героя до надзнань, а також поляризацію світу на добрих і злих персонажів, характеризує елементи поетики художнього твору.

Літературознавець О. Бесараб у статтях [7; 8] приділяє увагу питанням занепаду «класичного роману» та вказує на шлях трансформації романів американського письменника в нову форму – роман-андрогін. Подібний підхід демонструє й О. Балод [2]. Творення комерційних бестселерів О. Бесараб вважає «філософським каменем» Дена Брауна [7, с. 153].

Науковці Д. Бернштейн, Г. Тейлор, Ф. Перімова, О. Бесараб [8] цікавляться питаннями ролі та значення релігійної тематики, конотаціями християнських символів (Діва Марія, хрест, дитина, Бог тощо), досліджують джерела походження введених автором традицій.

Публікації Н. Гури, О. Бойко [9], О. Черник [10] доводять, що твори Дена Брауна знахо-

дяться на стику декількох жанрів – детективу, інтелектуального та конспірологічного трилерів, і стверджують, що «Дену Брауну вдалося створити зразок нового типу роману, який характеризується ігровою модальністю, інтертекстуальністю, інтерактивністю та сумісністю з іншими жанрами й формами культури» [9], а у формуванні інтелектуальних конспірологічних романів беруть участь концепти, серед яких – мистецтво, релігія, жінка, наука, секретна історія [10, с. 152].

Мову і стиль з позицій перекладацьких стратегій, форм дискурсу розглядають А. Горбунова [11], О. Мусієнко [12], С. Панова, Т. Піндосова. Так, лінгвіст Т. Піндосова під час дослідження алюзивних епітетів у романах «Ангели та демони», «Код да Вінчі», «Інферно» головну увагу приділяє вертикальному контексту. Отже, більшість розвідок про доробок Дена Брауна зорієнтовано на жанрову специфіку, авторський стиль, поетикальний аналіз і демонстрацію символічного наповнення творів.

Мета статті – дослідження стратегії організації сюжетного матеріалу та персонажного ряду в романі Дена Брауна «Джерело».

Виклад основного матеріалу. Термін «стратегія» походить від грец. слова *stratēgia* – частина військового мистецтва. Це установка, засіб вирішення центрального завдання твору. Стратегія визначає організацію матеріалу або взаємини читача й письменника та передбачає наявність загального плану або прийому, вигаданого автором [13, с. 434]. Ґрунтуючись на попередньому визначенні, внесемо уточнення стосовно поняття «стратегія оповіді». Під цим терміном ми розуміємо свідоме чи несвідоме використання автором стереотипів домінуючих традицій (як у літературі, так і у власному стилі), з метою актуалізації та вирішення художніх, ідеологічних, естетичних проблем.

З ґеологічного погляду бестселер Дена Брауна «Джерело» можна ідентифікувати як «гібридний жанр» масової літератури, що поєднав риси лицарського роману, трилера, шпигунського роману, детективу, роману-експрессу, роману-квесту. Заголовок роману Дена Брауна відразу втягує читача в інтелектуальний лабіринт, інтерактивний пошук, що моделюється довкола проблем креаціонізму, синкретизму релігій, боротьби старого й нового, невідомості абстрактного мистецтва, талантів усесвітньо відомих історичних постатей і штучного інтелекту. Американський письменник продов-

жує паралітературну практику оповіді «теорії великої змови», акумулюючи погляд на сюжетній оповіді, котра за основу бере п'яте детективне розслідування нестаріючого професора Роберта Ленгдона (розслідування вбивства улюбленого та перспективного учня) й подає «нову версію» появи Всесвіту. Ден Браун задум написати роман в одному з інтерв'ю пояснює так: «Конкретно ця ідея народилася з музики, яку я почув. Це був фрагмент під назвою «Missa Charles Darwin». Цей твір сучасного професійного композитора (разом і мого брата). Коли я почув цю п'єсу, то серйозно задумався про креаціонізм, акти божественного творення і про еволюцію. Я став міркувати, звідки ми прийшли й куди йдемо» [14].

Відомо, що поступова трансформація конспірологічного дискурсивного поля романів Д. Брауна зумовлена щонайменше трьома причинами. По-перше, автор легітимізує циркуляцію як фейкових, так і справжніх ідей, текстів («Неперевірена інформація – одна з ключових тем, яка мене зараз цікавить» [14]). По-друге, форма «гучної справи», яку обирає автор, указує на те, що треті сили намагаються приховати важливі події або здобути реванш. По-третє, реалії сучасної епохи іноді спонукають до параноїдальної суб'єктивності письма.

Структурувати оповідний наратив у романі допомагає розслідування, що перетворюється у християнсько-атеїстичний квест і засвідчує гру з історією й знанням. Із цього приводу сам автор зазначав: «... роман «Джерело» дійсно перетворився в квест, який відповідає на одне дуже просте питання: «Чи переживе Бог науку?» Я думаю, це одне з найбільш провокаційних і суперечних питань нашого часу» [14].

Фабульна константа сюжетного руху зосереджена довкола постаті вже відомого професора релігійної символіки та криптографії, експерта в галузі іконографії Роберта Ленгдона. Оскільки системні відносини, що вибудовуються автором у творі, формують ідентичність персонажа, то актуальною стає теза Л. Гінзбург, що вже перша «поява» персонажа передбачає первинне впізнавання героя читачем, народження концепції і здатна створити цілісний образ, який змінюється під впливом наступних порцій інформації [15, с. 16].

Помітно, що розслідування, яке веде нишпорка-експерт, інтегрує два контексти: зовнішній і внутрішній. Зовнішній розгортається як пошук 47 символічного паролю для запуску презен-

тації вбитого учня, а внутрішній становлять сучасні концепції походження світу та людства зокрема. На рівні окремих тематичних проблем «Джерело» є алюзією на попередній роман Дена Брауна «Втрачений символ».

Доповнити загальну подієву ситуацію допомагає трансформаційний спосіб прочитання роману (за Ю. Крістєвою), який передбачає таке: «... а) кожен сегмент прочитується, виходячи з текстового цілого, і містить у собі загальну функцію тексту; б) при цьому ми спускаємося на рівень, що передуює тій кінцевій формі, в якій виступає текст; інакше кажучи, ми отримуємо доступ до рівня його породження, який розглядається як нескінченність структурних можливостей» [16, с. 406].

Перший пласт оповіді знайомить світ з відкриттям футуролога, атеїста Едмонда Кірша, що кидає виклик світовим релігіям, розповідає, як Р. Ленгдон розплутує «змову» та допомагає Амбрі Відаль, яка опинилася в біді. При цьому автор чітко артикулює мотиви героя: «Во-первых, долг перед любимым учеником, во-вторых, нельзя позволять вот так, нагло, лишать человечество великих открытий. И потом, страшно интересно, что же такое открыл Эдмонд. И, наконец, – подумал Лэнгдон, – Амбра Видаль. Она явно в беде. Когда Амбра смотрела ему в глаза и просила о помощи, Лэнгдон видел, что в душе этой сильной и самостоятельной женщины сгустились тучи страха и отчаяния. Тут какая-то тайна, подсказывала ему интуиция, ее что-то гнетет. И она нуждается в помощи» [17].

Метою другого контексту, тобто «вектору бажань» нишпорки, є науковий інтерес до теорії Кірша, перспективи дослідження нуклеотидів й ендосимбіозу. Логічність теорії учня, почасти епістемілогічна непевність її окремих положень продукують у науковця запитання, що залишаться без відповіді: «У Лэнгдона в связи с этим возник один вопрос, который, похоже, пока никому не приходил в голову. Законы физики способны привести к зарождению жизни... Но кто создал сами эти законы?» [17].

У романі Дена Брауна типовими характеристиками Роберта Ленгдона залишаються феноменальна пам'ять і функція рятувальника світу. «Всезнаючий герой» продовжує бути мобільним науковцем, котрий легко переміщується по світу і жваво реагує на цікаві запрошення (у цьому романі пропозиція відвідати презентацію надходить від учня, а не від офіційних/неофіційних структур).

Помітно, що в романі «Джерело» традиційна для Дена Брауна шаблонність образу головного героя поступово трансформується завдяки появі улюбленого учня й налагодженню комунікації з професійним оточенням. Традиційно в попередніх романах Дена Брауна життям гарвардського інтелектуала мало цікавилися близькі, колеги друзі, а в цьому бестселері – навпаки. Приміром, коли молодий бізнесмен і винахідник Едмунд Кірш у музеї Гуггенхайма презентує лекцію вчителя, колеги та друзі в електронній переписці підтверджують його високий фаховий рівень, вітаючи зі вдалим виступом. Така реакція засвідчує, що ставлення до Роберта Ленгдона, принаймні на рівні інтриги, змінилося: ті, хто донедавна сприймали героя як несерйозного вченого, тепер визнають незаперечним професіоналом, гуру у своїй сфері. Навіть ударна сцена, несподіване вбивство учня-футуролога, що є класичною для стилю Дена Брауна, працює на зміну ставлення до героя: загроза життю професора серед близьких породжує страх і тривогу. Водночас автор майстерно це обіграє й подає в такій інтерпретації: «Вот письмо от ... редактора Джонаса Фокмана: ГОСПОДИ, РОБЕРТ, КАК ТЫ??!! Лэнгдон впервые видел, чтобы его научный редактор писал все слова заглавными буквами и ставил столько восклицательных и вопросительных знаков» [17].

Важливо наголосити, що в романі «Джерело» наявні всі типові характеристики Ленгдона. Серед них особливо виділяються: зріст «его сто восемьдесят с лишним сантиметров роста» [17], годинник із зображенням Міккі Мауса («Да, это как ваши часы с Микки-Маусом» [17]), приступи клаустрофобії («Лэнгдон мгновенно ощутил напряжение и замер – в тесном замкнутом пространстве у него начался острый приступ клаустрофобии» [17]), любов до твідових піджаків, здатність дивуватися («*Не может быть*», удивился он. *Откуда она здесь?!* В мире всего несколько таких пробирок, но и среди них эта – «особенная». *Это невероятно, как он ее добыл!* Она стоит целое состояние. *Не меньше, чем картина Гогена в Каса-Мила»* [17]), ейфорія від досягнення мети: «В крови бушевал адреналин – на Лэнгдона словно обрушились все события последнего часа и он заново их переживал. Стараясь выровнять дыхание, он внимательно рассматривал мир за окнами вертолета» [17] тощо. Схожі елементи заявлено й у

публікації О. Черник: «Герой є достатньо екцентричною особою ... живе усамітнено ... має глибокі знання в релігії та символіці й водночас є скептиком» [10, с. 149]. Ми помітили, що розширити в романі «Джерело» поле характерних ознак Роберта можна двома деталями: скептицизм еволюціонує у внутрішній страх і сумнів, а самотність замінюється внутрішнім голосом, що репрезентується в тексті курсивом: *«Мы в западне, – подумал Лэнгдон. – Надо срочно найти пароль из сорока семи букв. Иначе отсюда не выбраться»* [17].

Сутність детективного пошуку Ленгдона Ден Браун розкриває, долучаючи психоемоційний складник характеру. У попередніх розслідуваннях герой зберігав тверезий розум і демонстрував виважений підхід. У «Джерелі» ракурс інший: очевидно, що професор повільно еволюціонує у своєму ставленні до близьких і світу. Його емоції, здебільшого протилежні, видають не лише скрупульозного вченого, а й просто людину: «Последние два часа он был во власти водоворота эмоций – от восторга перед раскрывающейся, как цветок, презентацией Кирша до леденящего ужаса при виде гнусного убийства...» [17] або «У самого входа Лэнгдон с содроганием увидел самую страшную скульптуру Саграда Фамилии – колоссальную статую обнаженного Христа, привязанного веревками к столбу. Профессор быстро отвел взгляд и посмотрел вверх, туда, где над воротами располагались две греческие буквы – альфа и омега» [17].

Помітно, що й фізичні дані героя вже не ті: «Казалось, болит все, что только можно, но, как ни странно, Роберт Лэнгдон испытывал душевный подъем, почти эйфорию. Грохочущий вертолет поднимался в небо между шпилями Саграда Фамилия. *Я жив!*» [17]. Як і раніше, таємниця, перспектива розгадки, «вічний пошук» і досі збуджують уяву інтелектуала, провокують до заповнення порожніх лакун: «Лэнгдон был зачарован открывавшейся перспективой. Он недостаточно разбирался в генетике и компьютерном моделировании, чтобы оценить точность предсказаний Эдмонда. Но сама идея – гениальная» [17]. Попри зміни характеристик Роберта, Ден Браун залишає герою основну функцію – нездоланність і невмирущість.

Реанімувати слабку експозицію, оповідний наратив від затягувань письменнику допомагають змінні локації, в яких розгортаються події. Звичайно ж, центр роману – Іспанія, що

має багату монаршу історію та зберігає традиції католицизму (не останню роль у становленні якої відіграла інквізиція). Звужувати й розширювати обраний простір вдається завдяки музею Гуггенхайма в Більбао, собору Святого Сімейства в Барселоні й Долині Загиблих під Мадридом. Кожний новий локус – це маленький простір, у якому домінують екфразиси-експромти, що пов'язані з роботами Гауді, політикою Франко, архітектурою Барселони, історією Будапешту, внутрішнім і зовнішнім наповненням собору «Саграда Фамілія» та Ескоріалу. Прикметно, що Іспанією цікавиться не лише сам Ден Браун, котрий жив там, вивчав історію мистецтв у Севільському університеті, відвідував країну декілька разів, щоб написати книгу, а й Едмонд Кірш, про якого автор зазначає: «Последнее время Кирш жил по большей части в Испании – он влюбился в эту страну, ему нравилось все: очарование старины, авангардная архитектура, неповторимые джин-тоник-бары и прекрасный климат...» [17]. Іспанію автор обирає не випадково, оскільки, на його думку, «в іспанців неймовірно прогресивне наукове мислення. Один із найбільш швидких суперкомп'ютерів у світі – в Барселоні» [14].

Ще одним фактором на користь іспанського локусу й топосу стала перспектива поєднання класичного та ультрасучасного мистецтва. Автор навмисне переміщує Ленгдона на не дуже комфортну територію (Ленгдон вивчав мистецтво Відродження, як і автор), щоб через зіткнення старого й нового наблизитися до дивного, непізнаного світу, дати зрозуміти та переконати героя, що мистецтво – це концепція, а не артефакт. Окрім того, роботи Іва Кляйна, Річарда Серра, Луїзи Буржуа, Джефа Кунса, Вільяма Блейка та їхній екфрастичний коментар допомагають розширити інтерпретацію архітектурних будівель, картин живопису, музичних творів, фрагментів літературних творів, урешті, віднайти таємничий код Едмонда Кірша.

Механізм творення та поступового руйнування конспірологічного міфу яскраво презентовано постаттю Амбри Відаль, яка, з одного боку, є супутницею героя, з іншого – моделює травматичну особистісну історію, котра віддзеркалюється в історії Іспанії. Історія життя Амбри – це алюзія на життя журналістки Летиції, дружини іспанського монарха Філіпа VI. Уже сама поява королівської сім'ї та події докола

неї (викрадення/втеча Амбри Відаль, арешт командора Гарзи, зрада єпископа Вальдеспіно) екстраполюють низку латентних проблем: дружбу єпископа Вальдеспіно і старого короля, здогади Хуліана про нетрадиційну орієнтацію Вальдеспіно, «велику змову» в королівському палаці тощо.

За Деном Брауном, параноїдальні думки Амбри Відаль, командора Гарзи, Моніки Мартін провокують зсув у прочитанні історичного міфу: припускається, що спадкоємець престолу може бути одним із організаторів змови. І хоча припущення героїв радше нагадує деконструкцію сакральних цінностей, усе ж «криза оповіді» породжує відчуття вже знайомої нам за стилем Д. Брауна «постмодерністської чутливості». У відповідь сам автор ніби виправдовується: «Одна з провідних тем «Джерела», через яку я і включив у сюжет королівську сім'ю, – це ідея об'єднання старого і нового» [14].

Важливо підкреслити, що метанаратив Іспанії (вужче Ескоріалу) письменник пов'язує із заповітом, сформульованим старим королем: «Хулиан, вот о чем я молю Бога. О том, чтобы, став королем нашей славной страны, ты превратил эту долину в нечто большее, чем сомнительная святыня или приманка для туристов. Мертвый комплекс должен стать живым музеем, ярким символом толерантности. Пусть школьники приходят сюда узнать об ужасах тирании и о жестокости репрессий – чтобы больше никогда этого не повторилось» [17]. Його прохання конотує подальшу історію країни й переорієнтовує «історичне знання» минулого в цінність, що зможе врятувати країну, її майбутнє. Імплицитна форма репрезентації «історії» Ескоріалу допомагає розкрити нереалізований задум короля, що помирає: «Но важнее всего, что этот музей должен рассказывать о других уроках, которые преподала нам история, – что тирании всегда противостоит гуманизм, что злобные крики фанатиков непременно будут заглушены голосами людей благородных и достойных. И хор этих голосов, полных сопереживания и милосердия, когда-нибудь, я верю, зазвучит с вершины этой горы» [17].

Американський письменник, розповідаючи про взаємини батька і сина, говорить не стільки про процес передачі влади, народження легенди про молодого короля («Хулиан прекрасно понимал, что не сделал ничего, совсем ничего, чтобы превратить свою жизнь

в легенду. Он даже не сумел выйти из тени отца и хоть как-то проявить себя. Я разочаровал отца во всех отношениях» [17], скільки про голос розуму, серця, любові у вселенському масштабі. Адже флірт, публічна гра в кохання, пропозиція одружитися – це кроки «несвідомого» ще правителя: «Я встретил Амбру Видаль. Умная, красивая, полная энергии, она перевернула всю жизнь...» [17]. Народження ж справжнього короля Хуліана відбувається після осмислення слів батька: «*Пусть сердце указывает тебе путь ... мы должны искать всепоглощающую любовь*» [17]. І справжній король Хуліан, врешті-решт, «готов начать все сначала, только вдвоем, вдаль от любопытных глаз публики. Любовь – личное дело каждого, мир не обязан знать подробности» [17].

Історія взаємин Амбри і Хуліана – це оповідь про втечу від себе та від ініціації, яка неминуче насувається. Прикметно, що Джейк Керідж, один із дослідників стилю прозаїка, відзначав: «Браун доводить, що люди шаленіють від трохи недолугої дитячої і водночас дорослої втечі, в яку вони поринають знову і знову» [18]. Амбра не готова стати королевою до того часу, доки не зрозуміє сенсу слів принца: «Любовь – неограниченный ресурс. Нам не отводят определенный запас любви, которого может не хватить на всех. Наши сердца сами вырабатывают любовь, когда она нужна нам» [17], Хуліан же відкриє в собі керманіча держави, лише тоді, коли буде закликати «к толерантности, столь необходимой этому разобщенному миру» [17], коли буде обіцяти «извлечь пользу из уроков истории и приветствовал перемены. Он говорил о красоте родной страны, о ее великой культуре и о своей огромной любви к ее народу» [17].

Звернемо увагу й на інший аспект. Віддавна структура конспірологічного роману своїм корінням сягала літератури езотериків. Досліджуючи конспірологічні теорії, актуальні для американського суспільства, Д. Пайпс виокремив дві групи, в середовищі яких виникають параноїдальні ідеї: «Одну составляют недовольные политическим устроением, тогда как другую – вразливые интеллигенты» [19, с. 10] Очевидно, що саме друга група найбільш розлого презентована в романі Дена Брауна, бо ж інтелектуали, що не володіють достатнім обсягом інформації, завдають більше шкоди, ніж допомоги. Варто нагадати, що ідея змови, яка супрово-

джувала з XVIII століття американську історію, яскраво розкрита в книзі Р. Хофштадтера «Параноїдальний стиль в американській політиці» (1964). Параноїдальність автор розглядає не як діагноз окремих історичних постатей чи націй, а як культурну фазу та механізм, що генерує конспірологічне мислення.

Аналіз оповідної структури показав, що в романі Дена Брауна з'являється новий прийом – конструювання образу ворога за параноїдальним сценарієм. Він змушує героїв публічно або латентно обвинувачувати один одного у зраді: *«Вальдеспино настроил принца против меня, подумал Гарза. Епископ всегда был изворотлив, а сейчас, очевидно, боится обвинений со стороны СМИ. Решил спасти собственную шкуру, подставив Гарзу. Меня держат в Оружейной, чтобы я не смог оправдаться. Если Хулиан и Вальдеспино действуют сообща, то ему конец, он загнан в угол. В этой ситуации есть только один человек, способный помочь, – прикованный к постели старик, доживающий последние дни в своей резиденции Паласио-де-ла-Сарсуэла. Король Испании. Но и он вряд ли поможет, думал Гарза. Не захочет ссориться с епископом Вальдеспино и собственным сыном»* [17]. І таких дзеркальних прикладів можна навести безліч. Компонентом, що доповнює механізм народження параноїчних версій подій, стає пауза в роботі спікерів королівського двору, яка триває певний час, і породжує серед мешканців Іспанії «конспірологічну паніку». Ден Браун майстерно підкреслює, що народження параноїдальності зумовлене декількома причинами: впливом ЗМІ, трансформацією політичної риторики, державною кризою та кризою суспільного діалогу.

Типологічно конспірологічний роман близький як до історичного, шпигунського, крутого детективу, так і до лицарського, готичного роману. Центром такої спорідненості, на нашу думку, є актант ворога, що розкриває злочин щодо окремо взятої людини, цілого людства. Образ антагоніста рухає ланцюжок таємних подій, розповідає його «зовнішню» та «внутрішню» історію, «посвячує» читача в таємницю. За Д. Брауном, адмірал Луїс Авіла – типовий антагоніст, чужий, ідейний ворог Ленгдона. Він проходить низку випробувань, долає труднощі на шляху до мети й наділений кодовими знаннями, які розкриваються в процесі виконання завдань (варто пригадати знак на руці).

Помітно, що реконструкція образу ворога тісно поєднана з таємничою постаттю Регента, що говорить на кастильському діалекті іспанської мови. І хоча в попередніх романах зв'язок між головним лиходієм і виконавцем переважно був опосередкований, у цьому творі комунікація відбувається через телефонний дзвінок (Регент) та особисту зустріч (Антипапа): *«Я представляю братство членів Церкви, верним последователем которой вы являетесь вот уже два года. Ваша преданность и ваша компетентность не остались незамеченными, адмирал. Мы хотим дать вам возможность послужить высшим целям. Его святейшество предполагает возложить на вас исполнение нескольких миссий... великих задач, ниспосланных вам Богом»* [17].

Маніпулятивна технологія, до якої вдаються керівники змови, неочікувано допомагає американському прозаїку непрямим сформувати доволі привабливий образ ворога. Читач солідаризується з антагоністом, бо дізнається трагічну історію загибелі сім'ї Авіли (*«У меня больше нет семьи из-за Эдмонда Кирша»* [17]), переймається стражданнями антигероя, поважає його за вірність слову (*«Не важно, знает он или нет, подумал Авила. Он такой же солдат, как и я. Мы оба в западне, из которой выберется только один. Я выполняю приказ!»* [17]), та й не вбачає в його діях проявів антигуманності. Відтак тиражований міф про загрозу від «чужого» радше випробовує систему цінностей тогочасного суспільства, ніж свідчить про відсутність людських рис, дегуманізм антагоніста.

У реалізації задуму автору допомагає введення нового персонажа. Ним є Вінстон – штучний інтелект, Кіршенівський ноу-хау сучасної епохи, що розпочинає комунікацію з професором Ленгдоном у музеї Більбао й самознищується після виконання своєї місії. Вінстон має британський акцент і названий на честь Черчіля. Можливо, поява цього образу – це відголосок великих суперечок (згадаймо Джона Маккарті з його Дартмундським семінаром, розробки Стенфордського дослідницького інституту, японської компанії Honda), що поновилися між Ілоном Маском і Марком Цукербергом і нагадують про літературну традицію від часів Карела Чапека «R.U.R.», Айзека Азімова й до Уільяма Гібсона «Кіберпростір», Дена Сіммонса «Гіперіон», Віктора Пелєвіна «iPhuck 10», Макса Кіндрука

«Бот». І хоча автор пов'язує «майбутнє людства з прогресом нових технологій – через технології люди почнуть взаємодіяти по-новому. Ми будемо пов'язані настільки сильними внутрішніми зв'язками, які раніше були зовсім неможливі» [14], усе ж концепція трансгуманізму не є домінуючою в автора. Помітно, що у «Джерелі» Ден Браун зосереджує увагу на штучному хайпі як інструменті політичної, релігійної боротьби, що формує суспільну думку країни та впливає на неї.

Висновки і пропозиції. Отже, загальна концепція роману Дена Брауна «Джерело» з ґеологічного погляду продовжує традиції роману-трансформера, модифікуючись на рівні сюжетної конструкції, проблемного наповнення, персонажного ряду. Завдяки канонічній формулі конспірологічного роману, автор крок за кроком реалізовує подієву ситуацію «великої змови» та її розслідування, що інтегрує два контексти: зовнішній і внутрішній. Фабульна константа сюжетного руху зосереджена довкола постаті нишпорки-експерта Роберта Ленгдона.

Перспективами дослідження цієї теми можуть стати екфрасис як художній засіб і саспенс.

Список використаної літератури:

- Genette G. *Figures II*. Seuil, Paris, 1969. 187 p.
- Балод А. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин. Журнал «Самиздат». URL: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html> (дата звернення: 12.03.2018).
- Амирян Т.Н. Конспирология: дискурс и жанр. Проблемы истории, филологии и культуры / *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*. Москва – Магнитогорск – Новосибирск, 2012. № 1. С. 311–323.
- Амирян Т.Н. Роман Д. Брауна «Код да Винчи» как опыт популярного конспирологического детектива. Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы Седьмых Андреевских чтений / под ред. Н.Т. Пасхарьян. Москва, 2009. С. 314–325.
- Амирян Т.Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Реватов, Ю. Кристева): дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. Москва, 2012.
- Амирян Т.Н. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой. Москва, 2013. 352 с.
- Бесараб О.В. Роман Дена Брауна «Код да Винчи» і «масова культура» (форми рецепції). Питання літературознавства: науковий збірник. Чернівці, 2008. Вип. 76. С. 146–155.
- Бесараб О.В. Роль і значення релігійної тематики в романах Дена Брауна «Янгели та демони» й «Код да Винчі». Вестник СевГТУ. Серія «Филология». 2008. Вип. 54. С. 3–5.
- Гура Н.П., Бойко О.К. Жанрова своєрідність циклу романів про професора Ленгдона Дена Брауна. Вісник Маріупольського державного університету. Серія «Філологія». 2014. Вип. 10. С. 21–27. URL: <http://eir.zntu.edu.ua/handle/123456789/1100> (дата звернення: 12.03.2018).
- Черник О.О. Романи Дена Брауна: жанр та концептосфера. Вісник КНЛУ. Серія «Філологія». 2016. Том 19. № 1. С. 146–153.
- Горбунова А.М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.20 / ИАН России. Москва, 2010. 18 с.
- Мусієнко О. Відтворення авторського стилю Дена Брауна в англо-українському перекладі (на матеріалі твору «Втрачений символ»). Мовні і концептуальні картини світу наукове видання: збірники / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. 2012. Вип. 42. Ч. 1. С. 73–180.
- Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. Москва, 2003. 576 с.
- «Бог не переживет науку»: Дэн Браун о проблемах Америки, «Коде Трампа» и истории человечества. URL: <https://lenta.ru/articles/2017/12/27/brown/> (дата звернення: 12.03.2018).
- Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Ленинград, 1979. 223 с.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва, 2004. 656 с.
- Дэн Браун Происхождение: роман. Москва, 2018. 264 с. URL: <https://knigi-online.net/detective-thriller/trillery/page,2,349-proishozhdenie.html>.
- Фасоля Т. Шосте коло успіху Дена Брауна. URL: <http://litakcent.com/2013/05/29/shoste-kolo-uspihudenabrauna/> (дата звернення: 12.03.2018).
- Пайпс Д. Заговор: Мания преследования в умах политиков / пер. с англ. Д. Завольского. Москва, 2008. 336 с.

Нестерук С. Н. Стратегия повествования в романе Дэна Брауна «Происхождение»

В статье рассмотрена стратегия организации сюжетного материала и ряда персонажей на примере романа Дэна Брауна «Происхождение». Выяснено, что фабульная константа сюжетного движения сосредоточена вокруг фигуры профессора религиозной символики и криптографии Роберта Лэнгдона. Доказано, что расследование, которое ведет протагонист, интегрирует два контекста: внешний и внутренний.

Ключевые слова: верификация, роман-андрогин, повествовательный нарратив, параноидальный сценарий, протагонист.

Nesteruk S. M. The Strategy of Narration in the Novel “Origin” by Dan Brown

The article analyzes the strategy of organization of the plot material and system of characters on the example of the novel “Origin” by Dan Brown. It has been found out that the plot development is focused on the professor of the Religious Symbols and Cryptography Robert Langdon. It is proved that the investigation carried out by the protagonist integrates two aspects: inner and outer.

Key words: verification, novel-androgen, story narration, paranoid scenario, protagonist.

УДК 821.111–31К.09

М. С. Пшеничнаяаспирант кафедры истории зарубежной литературы
и классической филологии

Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

ХУДОЖНИК КАК ПЕРСОНАЖ В РОМАНЕ ДЖ. М. КУТЗЕЕ “THE MASTER OF PETERSBURG”

В статье исследуется специфика образа главного героя романа южноафриканского писателя Дж.М. Кутзее “The Master of Petersburg”. Рассматриваются основные принципы построения образа главного героя, которые являются определяющим фактором в типологизации романа (по М. Бахтину).

Ключевые слова: герой-художник, двойственность, творчество, роман испытания, роман о художнике.

Постановка проблемы. Диалог с предшествующей литературной традицией весьма характерен для современной постмодернистской литературы, в которой довольно часто прослеживается рецептивное освоение творчества Ф.М. Достоевского. И роман южноафриканского писателя Дж.М. Кутзее “The Master of Petersburg” не является исключением.

Анализ последних исследований и публикаций. Существует немалое количество литературно-критических исследований, посвященных изучению романа “The Master of Petersburg” (1994 г.), которые условно группируются в соответствии с их общей направленностью. В первой группе работ анализируется проблематика романа, связанная с социально-политическим дискурсом ЮАР. Авторы данных исследований продолжают рассмотрение произведений Дж.М. Кутзее в контексте постколониальной критики (А. Беззубцев-Кондаков [1], Дж. Френк [2], М. Келли [3], Дж. Пойнер [4]). Вторую группу составляют труды, в которых изучается жанровое своеобразие романа (А. Беззубцев-Кондаков [1], А. Лагуновский [5], А. Кеба [6], В. Пригодич [7], Е. Струкова [8], А. Чашина [9]). Почти все исследователи анализировали интертекстуальное поле романа, воплощающее аллюзии и реминисценции из романов Ф.М. Достоевского, а также критическую рецепцию творчества русского писателя в западной художественно-эстетической мысли. К последней группе можно отнести исследования, в которых рассматривается система персонажей романа, акцентируется внимание на образе главного героя – Ф.М. Достоевском

(А. Андреадис [10], А. Беззубцев-Кондаков [1], А. Кеба [6], А. Лагуновский [5], Е. Струкова [8], Г. Соболевская [12], Д. Храмцев [13]). Однако литературоведы упускают из вида принцип построения образа главного героя, который выполняет жанрообразующую функцию, что и обуславливает актуальность нашего исследования.

Цель статьи. Основная цель нашей работы – изучить специфику образа главного героя-художника в романе Дж.М. Кутзее “The Master of Petersburg”.

Изложение основного материала. В соответствии с фабулой романа “The Master of Petersburg” главный герой – Ф.М. Достоевский – приезжает осенью 1869 года в Петербург, чтобы узнать причины гибели своего пасынка Павла, который, по словам судебного следователя, был связан с деятельностью Нечаева. Реальные исторические события Петербурга 1869 года (возврат из-за рубежа Сергея Нечаева и его руководство подпольной организацией «Народная расправа») смешиваются с вымышленными фактами в романе. Основную интригу романа составляют встречи героя-Достоевского с Нечаевым, а также двусмысленное отношение писателя к дочери хозяйки квартиры – Матрене. В романе Дж.М. Кутзее изображены события, которые легли в основу романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Таким образом, выделяется главный интертекстуальный источник романа “The Master of Petersburg”.

В романе Дж.М. Кутзее на первый план выдвигаются не столько внешние обстоятельства жизни Ф.М. Достоевского (сюжет романа

составляют встречи героя с Нечаевым и пару походов в полицейский участок), сколько его «внутренняя биография», душевные переживания героя-художника, вызванные неразрешимыми противоречиями между *человеком* и *художником*. События, произошедшие с героем-Достоевским в Петербурге 1869 года, создают условия для написания текста и влияют на идеи писателя. Поэтому жизнь героя-Достоевского представлена в романе как творение «нового мира» (художественного мира), поскольку герой, рефлексировав над событиями, сублимирует свои переживания и тайные страсти в творчество. В конце произведения главный герой начинает писать роман, сюжет которого строится не только и не столько на приключениях героя-Достоевского, а вытекает из его внутренних порывов и переживаний, вызванных происходящим. Е. Струкова считает, что герой-Достоевский начинает писать «роман в романе», – на страницах одного романа читатель наблюдает за появлением другого, создающегося у него на глазах – романа «Бесы» [8, с. 126]. Однако для романа в романе необходимо наличие двух повествовательных уровней: уровня разворачивания событий и уровня их комментирования. Ситуация в романе Дж.М. Кутзее несколько иная: перед читателем разворачиваются гипотетические условия для написания романа «Бесы», обнажаются «механизмы» процесса творчества, которые искажают реальные события (смерть Павла, участника подпольной организации Нечаева, распространение революционных идей и т. д.) в художественном произведении («Бесах»).

В центре романа «The Master of Petersburg» – герой-художник, а окружающий мир и второстепенные персонажи служат лишь фоном, который позволяет раскрыть многогранную личность писателя. Повествовательный тип от третьего лица и прикрепление точки зрения к герою-Достоевскому воссоздают перед читателем сознание творческой личности, на которое влияют некоторые обстоятельства ее жизни. Принцип построения образа главного героя, по мнению русского филолога М. Бахтина, является ключевым в определении типологии жанра романа (роман странствий, роман испытаний, биографический роман, роман воспитания) [13, с. 188]. Поэтому исследование специфики образа главного героя и принципов его оформления способствует определению жанра произведения «The Master of Petersburg».

Основные принципы построения образа главного героя в романе позволяют отнести произведение Дж.М. Кутзее к роману испытания, в котором герой сотворен готовым, а испытания не становятся для него формирующим опытом. Определенный принцип оформления героя, по словам М. Бахтина, связан с определенным типом сюжета, концепцией мира, хронотопом. Идея испытания в романе Дж.М. Кутзее наполнена специфическим смыслом: происходит испытание на «художественную гениальность и параллельно на жизненную пригодность художника» [14, с. 195], что указывает на такую жанровую разновидность романа испытания, как роман о художнике. Важными компонентами романа о художнике также являются мотив творения (герой-художник пишет роман) и рефлексия над произведением искусства. Однако интертекстуальная природа романа, чрезмерная рефлексия и саморефлексия текста, его специфическая модальность, обнажающая механизмы творческого процесса, позволяют определить «Художника Петербурга» как постмодернистский роман о художнике, который восходит к такому типу, как роман-испытание, а не к традиционному Bildungsroman (роману воспитания).

Образ Ф.М. Достоевского в романе максимально схож с реальной личностью: задумчивость, склонность к самоанализу, нервозность, страдание эпилепсией, страсть к азартным играм, милосердие, сомнение и вера в Бога, огромная трудоспособность – черты, действительно присущие характеру русского писателя. А. Кеба и Е. Струкова считают, что образ протагониста имеет четыре ипостаси, как и личность самого Ф.М. Достоевского, о которых говорил З. Фрейд в работе «Достоевский и отцеубийство»: художник, невротик, моралист и грешник. Безусловно, в романе можно отыскать проявление каждого из этих ликов, которые дополняют самую главную ипостась – ипостась художника, поскольку и невротические состояния (постоянные видения, сны, припадки), и совершенные грехи (связь с хозяйкой комнаты, вожделение к девочке), и попытки нравственного наставления Нечаева находят свое отражение в самом творчестве писателя.

Образ Ф.М. Достоевского в романе строится по такому же принципу, как и образы героев романов русского писателя. М. Бахтин утверждал, что «герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого,

как смысловая и оценивающая позиция», самоосознание становится «художественной доминантой построения героя» [14, с. 62–66], вследствие чего роман – это «слово героя о себе самом и своем мире» [14, с. 71], а предметом рефлексии героя является все, что окружает его, все оценки его личности со стороны. В романе Дж.М. Кутзее происходящее представляется через призму сознания героя-Достоевского, а повествование от третьего лица (нарратор в романе говорит «он» или «господин») явно соотнесено с точкой зрения протагониста, поскольку имя «Достоевский Федор Михайлович» возникает в речи других персонажей. Отличительной чертой романа о художнике как романа испытания является разработка такой категории времени, как психологическое время (по М. Бахтину), обладающее субъективной ощутимостью и длительностью. Поскольку в романе происходящее изображается сквозь призму сознания героя-художника, время способно сжиматься или расширяться (например, беседуя с Максимовым, герой настолько увлекается, что теряет счет времени: «Как много времени провел он <...> час? Больше?» [15, с. 63], а когда наступают припадки, для него больше ничего не существует, «его больше нет, времени больше нет» [15, с. 88] и т. д.). Все действия в произведении оцениваются с точки зрения героя-писателя: «веду себя как персонаж из книги», «если бы он был персонажем», «происходи это все в романе...» [15, с. 35, 36, 124], поэтому размышляя о событиях и предметах, он смотрит на мир глазами художника – мгновенно преобразовывая все происходящее в художественное произведение.

Подобно персонажам Ф.М. Достоевского герой-Достоевский – двойственный, «расколотый». И эта двойственность, как отмечает А. Кеба, представлена в двух вариантах: внутренняя «раздвоенность» героя (сам герой говорит: «Я расколот» [15, с. 180]) и наличие скрытой схожести между протагонистом и другими персонажами (с Максимовым, с Нечаевым). На наш взгляд, в романе «The Master of Petersburg» двойственность проявляется в соприкосновении противоположностей на нескольких уровнях: 1) идеологическом (взгляды героя-Достоевского и Нечаева); 2) эмоциональном и чувственном (например, чувства к Матрене: «Он ощущает прилив чувств противоположных <...> потребность защитить эту девочку и потребность наотмашь ударить ее...» [15, с. 30]);

3) нравственном (мысли о дозволенности). Двойственность, расщепленность героя позволяет ему сделать из самого глубокого чувства объект рефлексии, взглянуть на самого себя со стороны. Ситуацию у могилы пасынка, на которую он «падает ничком», герой воспринимает как «жидовский спектакль» [15, с. 14]; облачаясь в одежды Павла, герой-Достоевский «ощущает себя шутком» [15, с. 25]; в разговоре с Анной Сергеевной о Павле протагониста захлестывают эмоции и, дабы избежать проявления их, он насмехается над собой: «веду себя как персонаж из книги <...> но и насмешка над собой не помогает» [15, с. 35]. Таким образом, герой «отстраняется», смотрит на свои действия «со стороны», как будто не понимая их значения. Герой-Достоевский отстраняется не только от себя самого, но и от всего мира. В речи персонажей, как и во внутреннем монологе героя-Достоевского, мир ассоциируется с театром, а любые действия театрализируются, обретают черты фикциональности: «Нонче куда ни глянь, все сплошь трагедии. На трагедиях у нас теперь мир стоит» [15, с. 111], – заявляет бродяга Иванов; герой-Достоевский, беседуя с чухонкой, стоит перед ней «будто забывший реплику актер» [15, с. 123], после чего заявляет, что не желает принимать участия «в играх, в которые они играют» [15, с. 124]; в произведении Нечаев впервые появляется в женском платье, как ряженный актер, о чем размышляет протагонист: «...костюм выбран точно – не обычное платье, но одеяние, покров. Подражатель, притворщик...» [15, с. 132]. Важно отметить, что рефлексия героя носит характер театральности, искусственности, что обнажает процесс творчества: как реальность, преломленная в сознании писателя, становится художественным миром.

Внутренняя (психическая) «раздвоенность» героя-Достоевского, основанная на недовольстве самим собой (как отцом-неудачником, который не смог уберечь свое дитя от гибели), приводит к созданию психического двойника, соответствующей проекции внутренней расщепленности. Герой видит себя как незнакомца, как подделку: «...он сам в ванной комнате на Лерхенштрассе, подстригающий, глядя в зеркало, бороду <...> лицо поглощенного делом человека в зеркале кажется лицом незнакомца...» [15, с. 13–14]; «...ныне, глядя на себя в зеркало, он видит лишь убогий подлог, а за ним – нечто украдчивое, похабное, нечто такое, чему место за закрытыми дверьми...»

[15, с. 19]; «мельком он видит в зеркале туалетного столика себя <...> он мог бы принять себя за чужого...» [15, с. 300], после чего героя одолевает «чувство, что в комнате присутствует кто-то еще: если не полнокровный человек, то сколоченное из палок существо, пугало в старом кафтане...» [15, с. 300]. Под конец романа этот двойник, которого ранее герой видел в отражении зеркала, находится в комнате, где-то напротив: «...фигура, сидящая напротив <...> не вызывает в нем никаких ощущений...» [15, с. 302–303]. В моменты, когда протагонист осознает наличие своей иной, темной стороны, он погружается в некий мир: «...его охватывает чувство падения в бесконечную черноту» [15, с. 91]; частые приступы эпилепсии уводят героя-Достоевского в «мир неизменяемой тьмы», в котором «его больше нет, как нет больше времени» [15, с. 88]: «провалы в пустоту – словно смерч вырывает малый кусок его жизни, не оставляя даже воспоминаний о мраке, в котором он побывал» [15, с. 89]. Сознание героя будто трансgressирует, совершает акт эксцесса, преодолевающий предел возможного, чтобы «прикоснуться» к пасынку, слиться с ним. Герой-Достоевский подспудно стремится уберечь Павла от забвения, а себя от осознания того, что Павел умер: «В такие минуты он уже не отличает себя от Павла. Они сливаются в одного человека...» [15, с. 28], «он не умер, он здесь; я – это он» [15, с. 97]. «В какой-то мере он [герой-Достоевский] – Павел Исаев, хотя и называет себя другим именем» [15, с. 308]. В такие моменты героя-Достоевского захлестывают видения, опьянённый ими, он начинает писать: «Он сидит с пером в руке, удерживая себя от погружения в картины, которым нет места в этом мире <...> охваченный ощущением мига, в который все творение ложится, открытое, у его ног <...> он вскакивает, охваченный нетерпением <...> и начинает писать» [15, с. 307]. Можно предположить, что именно в моменты «выпадения из реального мира» в художника врывается творчество, обладающее дионисийскими силами, о которых говорил Ф. Ницше: «Дионисическое как художественные силы <...> в коих художественные позывы природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение: это, с одной стороны, мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица, а с

другой стороны – действительность опьянения, которая также нимало не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства» [16, с. 62–63]. На протяжении всего романа герой-Достоевский постоянно проваливается в сон, в сознании его часто возникают различные видения, после чего зачастую наступает припадок, а иногда герой не может отличить реальность ото сна: «Мертвый поток тащит его мертвыми водами. Он засыпает. Просыпается в темноте <...> погружается в урывчатый сон» [15, с. 27], «...его посещает яснейшее из видений <...> уж теперь-то определенно будет припадок...» [15, с. 36], «это лишь сон, думает он, вот сейчас проснусь <...>, на миг он позволяет себе уверовать в это» [15, с. 91–92]. Такие провалы позволяют герою-Достоевскому не только ощутить единство с Павлом, но и проникнуться энергией творчества, принуждающей его писать.

Рецептивный мотив «бесовщины» в романе «The Master of Petersburg» приобретает двойственную природу и метафорически представляет не только «нечаевщину», но и творчество, а именно одержимость им. Протагонист заявляет следователю: «Нечаевщина – <...> это дух, и сам Нечаев <...> этим духом одержимый» [15, с. 56–57], а имя этого духа – Ваал. Некий бес вселяется и в героя-Достоевского, и он с ним всячески борется: ощущает ненависть ко всему живому, особенно к девочке, «которую он готов разорвать в куски за одну лишь кротость ее» [15, с. 22]; однако он приходит к выводу, что этот бес «не что иное, как собственная его душа, впустую бьющая крыльями» [15, с. 23]. Подавляя свои внутренние порывы, герой садится за письмо, опасаясь, что «написанное может оказаться творением безумца – отвратительным, непристойным, бешеным...» [15, с. 24]. Но, несмотря на все страхи писателя, герой-Достоевский будто одержим творчеством: «он думает о безумии, струящемся по жилам его правой руки, стекающем на бумагу с кончиков его пальцев, с пера. Безумие кроется в нем, он укрывается в безумии <...> Все сразу. Лес и бес. В подобном состоянии духа он сидит за столом...» [15, с. 299, 305]. Писатель осознает, что он охвачен бесом (творчеством), но он не может более ему сопротивляться. Искусство и сам процесс созидания в произведении отождествляется с бесом, поглощающим героя-Достоевского: «Он уже собой не

владеет. Размеренным движением он сдвигает перо...»; «Безумие льется ровным потоком, так что ему не приходится даже окунать перо в чернила...»; «...сам я следую за пером, пляшущим предо мною»; «и хоть он сидит за столом столь спокойно, он – человек, увлеченный смерчем» [15, с. 24, 300, 312]. Идея поглощения текстом автора присуща и другим романам Дж.М. Кутзее («Фо», «Элизабет Костелло») и связана с постструктуралистскими концепциями «смерти автора» (термин Р. Барта) и «смерти субъекта» (термин М. Фуко). Письмо становится неподвластным человеку и более могущественным, чем тот, кто пишет (теория «протописьма» Ж. Деррида).

Герой-Достоевский довольно часто погружается в рассуждения о творчестве, о произведениях искусства, о призвании писателя. Герой утверждает, что созидать писатель начинает под гнетом обстоятельств: «Не от избытка мы беремся за перо <...> но от нужды и от боли» [15, с. 194]. В диалогах с Нечаевым обсуждается роман самого Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Протагонист так определяет свое призвание: «Поэт, бряцатель на лире, заклинатель, вершитель воскрешения – вот в чем мое призвание» [15, с. 195]. Именно поэтому возле такого определения писательского ремесла упоминается образ Орфея, который исследователи (А. Кеба, Е. Струкова) связывают с главным героем, пытающимся с помощью творчества вернуть Павла к жизни. Однако данный образ может иметь и другие, не менее важные интерпретации. Орфей очаровывал своим искусством все вокруг, невольно заставляя слушать. Нечаев пытается склонить героя-Достоевского к написанию прокламаций, ибо верит, что народ последует «голосу» великого художника, описывающего в своих романах судьбы «униженных и оскорбленных». Для Нечаева герой-Достоевский – Орфей, который сможет заставить народ слушать, именно поэтому революционер хочет использовать имя писателя.

Источником вдохновения для творчества Орфея были земные страсти, его любовь и боль от потери возлюбленной. Земные страсти становятся источником вдохновения и для героя-Достоевского – любовь к своему пасынку и боль от его смерти. Также Дж.М. Кутзее изображает и другие страсти героя-художника, заставляющие его писать: вожделение к девочке, которой он не может обладать в

действительности, порождает в воображении картины, вошедшие в его роман. С помощью искусства герой-Достоевский пытается преодолеть величайшую трагедию человека – одиночество. Герой борется с чувством одиночества, которое преследует его после смерти Павла: «Он пишет для себя. Пишет для вечности. Пишет для мертвого юноши» [15, с. 312]. В своем творении он не только пытается пробудить к жизни пасынка, он стремится увековечить себя во времени.

Двоемирие (мир живых и мир мертвых), носителем которого является Орфей, воплощается и в мире героя-Достоевского. Герой пишет текст «Квартира», сюжет которого, по его же словам, «посвящает на невинность ребенка», чтобы призвать Бога к диалогу, чтобы тот заговорил с ним: «Это покушение на невинность ребенка <...>. Теперь Бог обязан заговорить <...> это состязание в коварстве между ним и Богом ведется вне пределов собственной личности, возможно, и вне пределов души...» [15, с. 316]. Творчество героя-Достоевского – это своеобразный диалог между миром земным (живых) и трансцендентным, недоступным для познания; оба мира сливаются в творчестве и преобразуются в нечто иное – вечную жизнь, жизнь вне смерти: «Время замерло, все замерло в ожидании падения». Однако цена, которую герою-Достоевскому пришлось заплатить за совершенное им, кажется ему непомерной, ведь «...взамен ему приходится отдавать свою душу» [15, с. 317].

Образ Орфея в романе «The Master of Petersburg» воссоздается под влиянием постструктуралистско-постмодернистского комплекса идей, поэтому Орфей символизирует силу искусства, способную преображать мир, однако этот мир (город) лишен гармонии. В романе Дж.М. Кутзее воссоздает образ Петербурга, который находит свое отражение в романах Ф.М. Достоевского («Бесы», «Преступление и наказание», «Бедные люди», «Братья Карамазовы» и т. д.), а герой-Достоевский представлен именно как творец этого города, способного подавлять человека. Изначально герой-Достоевский называл бесовщиной только «нечаевщину», но в ходе развития сюжета становится очевидным, что Петербург пробуждает внутренних бесов каждого: у Павла – чувство ненужности, которое толкнуло его на самоубийство, у Нечаева – идею народной расправы, у самого героя-Достоев-

ского – вождение к девочке. И эти три беса находят свое отражение в образе Ставрогина, которого творит герой-Достоевский в своих текстах «Квартира», «Девочка».

Выводы и предложения. Таким образом, проведенный анализ позволяет прийти к следующим выводам. Образ Ф.М. Достоевского воссоздается максимально близко к исторической личности писателя, который имеет 4 ипостаси (по З. Фрейду), из которых доминирующей является ипостась художника. Образ главного героя строится по таким же принципам, как и героев романов Ф.М. Достоевского, художественной доминантой которого становится самоосознание. В романе Дж.М. Кутзее сознание героя-Достоевского является своеобразной призмой, сквозь которую преломляются все происходящие события. Именно это сознание определяет специфику течения романного времени, которое психологизируется (психологическое время – отличительная черта романа испытания), обретает субъективную ощутимость и длительность. В основе построения образа главного героя заложен принцип отстранения, благодаря чему герой обретает двойственность, расщепленность, рефлексивность и саморефлексивность. Отстранение – это также процесс, происходящий в творческом сознании героя, в течение которого реальные события театрализируются и фикционализируются, границы между реальностью и искусством стираются, а процесс творчества обнажается.

Мотив бесовщины в романе Дж.М. Кутзее приобретает двойственную природу и метафорически представляет не только «нечаевщину», но и творчество. Писатель, охваченный творчеством, будто бесом, не может сопротивляться и следует «перу, пляшущему перед ним». Образ Орфея метафорически сливается с образом героя-Достоевского, за счет чего образ последнего становится многозначным, более полным.

Таким образом, основные принципы построения образа главного героя, которому соответствует определенный тип сюжета (испытание героя), изображаемый мир, служащий фоном для раскрытия многогранной личности писателя, специфическое время (психологическое) позволяют определить роман «The Master of Petersburg» как роман о художнике. Герой-художник встречается и в других романах Дж.М. Кутзее, что и открывает перспективы дальнейших исследований.

Список использованной литературы:

1. Беззубцев-Кондаков А. Двусмысленность пустыни. Про творчество Дж.М. Кутзее. Топос. 2009. URL: <http://www.topos.ru/article/6548>.
2. Frank J. Between Religion and Rationality: Essays in Russian Literature and Culture. Princeton, 2010. 312 p.
3. Kelly M. The Master of Petersburg. A Companion to the work of J. M. Coetzee; edited by Timothy J. Megiham. New York: Camden House, 2011. P. 133–147.
4. Poyner J. J.M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship. Farnham, UK: Ashgate, 2009. 203 p.
5. Лагуновский А. Образ Федора Достоевского в повести Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге». URL: <http://lagunovskij.ucoz.ru>.
6. Кеба О. Роман Дж. М. Кутзі «Володар Петербурга» як фікційна біографія. Питання літературознавства. № 96. 2017. С. 71–93.
7. Пригодич В. «Бесчестье» «Осени в Петербурге», или «Безнравственное безволие». Лебедь. 2004. № 396. URL: <http://www.lebed.com/2004/art3927.htm>.
8. Струкова Е. Образ творческой личности в творчестве постколониальных писателей Дж.М. Кутзее и С. Рушди: дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». М., 2016. 215 с.
9. Чашина А. Кутзее, писатель-космополит... NextGen.2009. URL: http://gazeta29.ru/nextgen/detail_articles/polka/index.php?ELEMENT_ID=1328.
10. Andreadis A. The Master of Petersburg. A novel by J.M. Coetzee. URL: <http://www.toseekoutnewlife.com/coetzee.html>.
11. Струкова Е. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж.М. Кутзее и С. Рушди: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. М., 2016. 215 с.
12. Соболевська Г. «Російська тема» у романі Дж.М. Кутзее «Осінь у Петербурзі». Волинський філологічний текст і контекст: збірка наукових праць. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2011. Вип. 12. С. 212–218.
13. Храмцев Д. Роман Дж. М. Кутзее и Достоевский. Самиздат. 2009. URL: http://zhurnal.lib.ru/h/hramcew_d_w/6789944.shtml.
14. Бахтин М. К исторической типологии романа. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 188–198.
15. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. 416 с.
16. Кутзее Дж.М. Осень в Петербурге: роман; пер. с англ. С. Ильина. М.: Эксмо, 2010. 320 с.
17. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 57–157.

Пшенична М. С. Митець як персонаж у романі Дж.М. Кутзее “The Master of Petersburg”

У статті досліджується специфіка образу головного героя роману південноафриканського письменника Дж.М. Кутзее “The Master of Petersburg”. Розглядаються основні принципи побудови образу головного героя, які є визначним чинником у типологізації роману (за М. Бахтіним).

Ключові слова: *герой-митець, двоїстість, творчість, роман випробувань, роман про митця.*

Pshenychna M. S. An Artist as a Character in the novel “The Master of Petersburg” by J.M. Coetzee

The specificity of main character in the novel “The Master of Petersburg” by the South-African writer J.M. Coetzee is investigated in this article. The main principles of construction of the main character’s image, which determine the typologization of the novel (according to M.M. Bakhtin), are examined.

Key words: *character, artist, duality, creation, novel of trial, novel about an artist.*

Т. Є. Храбан

викладач кафедри іноземних мов
Військового інституту телекомунікацій та інформатизації
імені Героїв Крут

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ-ІМІДЖУ УКРАЇНИ В РОМАНІ Д. ТАРТ «ЩИГОЛЬ»

У статті окреслено основні напрями формування образу-іміджу України в романі Д. Тарт «Щиголь». На основі лінгвоімагологічного аналізу визначено оцінку України, яка дана Д. Тарт в її художньому творі.

Ключові слова: імідж, лінгвоімагологічний аналіз, художній твір.

Постановка проблеми. У сучасному світі країна не може існувати абсолютно ізольовано чи не взаємодіючи з іншими державами на різних рівнях, тому особливої ваги набуває репутація країни. Кожна країна має власні неповторні риси, відрізняється від інших своєю історією, культурою, традиціями, соціально-політичним устроєм, рівнем економічного розвитку, географічним положенням тощо, що впливає на сприйняття її іншими державами. Актуальність статті зумовлюється зростанням інтересу до динаміки іміджу України, що на сучасному етапі має не тільки теоретичний, а й практичний інтерес. Останніми роками імідж України у світовому інформаційному просторі не тільки формується, але й змінюється. Оскільки Україна досить молода незалежна держава, у якій відбуваються помітні політичні трансформації, то саме українцям сьогодні неабияк важливо усвідомити, якою бачать їхню державу у світі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення феномена іміджу країни відбувалося на перетині провідних напрямів сучасної науки, що зумовило звернення до наукових праць, де розглянуто такі питання: соціально-психологічний аспект іміджу країни (В. Адилов [1], Л. Габдрахманова [2], Н. Хасан [3] та інші), історико-культурологічний аспект (О. Антипина [4], І. Гриньов [5], В. Соколов [6] та інші), дослідження іміджу країни з позицій економіки й маркетингу (І. Рожков [7], Д. Стрільців [8], Ф. Семяшкін [9] та інші), вивчення іміджу країни в лінгвістичному ракурсі (Н. Денисова [10], І. Шабалін [11] та інші).

Інформація про Україну в світі здебільшого поширюється через матеріали зарубіжних ЗМІ й соціальні мережі, де висвітлюються резонансні

події (конфлікти, дипломатичні скандали, катастрофи тощо). Багатоаспектний імідж України можна дослідити в романі «Щиголь» американської письменниці Д. Тарт. Опублікований у 2013 році, роман є лауреатом численних літературних нагород, зокрема й Пулітцерівської премії за художню книгу 2014 року.

Мета статті. Метою статті є схарактеризувати імідж України, який створений Д. Тарт у романі «Щиголь».

Виклад основного матеріалу. У сучасній науковій літературі уявлення про певну країну пов'язуються переважно з поняттями *образ* та *імідж*. І. Панкрухін і С. Ігнат'єв розглядають імідж як комплексне утворення, що «включає семіотичну, когнітивну, образну й емоційну складові частини» [12, с. 9]. І. Сидорська під поняттям *імідж* розуміє «стійку, структуровану систему стереотипів з явно вираженою оціночною компонентою, що сформувалась у цільових аудиторій щодо країни» [13]. І. Гриньов визначає імідж як «думку про об'єкт, яка має раціональний або емоційно забарвлений характер. Вона виникає у психіці (у сфері свідомості й (або) підсвідомості) певної (або невизначеної) групи людей на основі образу, який сформований або в результаті прямого сприйняття ними тих чи інших характеристик об'єкта, або побічно з метою створення атракції – тяжіння людей до цього об'єкта» [14, с. 15]. Таким чином, учений розглядає імідж як більш вузьке поняття, ніж образ. Такої ж думки дотримується А. Гравер, який пов'язує образ з уже наявними, самостійно сформованими уявленнями, а під іміджем розуміє «враження, яке конструюється цілеспрямовано й свідомо» [15, с. 38–39]. Т. Гринберг визначає мету формування іміджу як бажання

«максимально близько «підвести» уявлення індивіда або групи індивідів до образу ідеального (із погляду цього індивіда або групи індивідів), що відповідає комунікативним завданням суб'єкта» [16]. Принципова особливість іміджу, на думку І. Рожкова і В. Кісмерешкіна, полягає в тому, що «відображаючи минуле й прямуєчи в майбутнє, він завжди вторинний щодо реального об'єкта. Він не стільки відображає реальність, скільки створює віртуальні об'єкти» [17, с. 18].

У художньому творі Д. Тарт «Щиголь» образ України будується цілеспрямовано на основі спонтанних вражень авторки від прочитаного в засобах масової інформації та художній літературі або побаченого по телебаченню, у ньому переплітаються реальні характеристики української культури й штучно сконструйовані міфи, символи, стереотипи, що покликані підкреслювати смислову суть і естетичну виразність художнього твору. Нерозривна єдність об'єктивного й суб'єктивного, що втілена в художньому баченні України Д. Тарт, дає підстави оперувати поняттям *імідж*.

Образ-імідж України формується й презентується авторкою як багаторівнева структура, що «містить індивідуальні (персональні), соціальні й символічні блоки, які можна диференціювати за принципом об'єктивності характеристик і суб'єктивності» [16]. У цієї структури є принаймні декілька ключових аспектів: природні умови країни; культурна спадщина; соціально-психологічні й морально-етичні аспекти українського суспільства; стійкість економіки України, що оцінюється фінансовою забезпеченістю громадян; ефективність владної конструкції.

Уявлення про природні умови є одним із провідних структурних компонентів образу-іміджу України. Д. Тарт використовує найбільш значущі в образно-символічному сенсі природні характеристики – вітер, холод, темрява, сморід, пліснява (*“The winter – you don't know what it's like. Even the air is bad. All gray concrete, and the wind...”* – *“Well, it must be summer there sometime.”* – *“Ah, God... Mosquitoes. Stinking mud. Everything smells like mould”*). Географічний образ можна розглядати як сукупність символів і архетипів, що пов'язуються авторкою з Україною: холод і вітер – брутальність, жорстокість; темрява – безнадійність, утрата сенсу, депресія; сморід, пліснява – духовне убожество, відчай. Також, на нашу думку, Д. Тарт навмисно співвідносить з Україною такі явища, як москити,

пліснява, болото (*Mosquitoes. Stinking mud. Everything smells like mould*), що асоціюються з найбільш відсталім регіоном третього світу – Африкою. В аналізованих фрагментах відбувається фактичне ототожнення природних умов України з конкретним політико-економічним устроєм. Д. Тарт акцентує низький рівень життя українців, коли більшість людей може розраховувати лише на задоволення своїх базових (фізіологічних) потреб. Із метою створення уявлення про місця, що ніколи не відвідувалися, авторка використовує порівняння з іншими регіонами, розуміння яких є неважким для англомовних читачів, наприклад, з віддаленим містечком на півночі Канади, яке являє собою тільки одну вулицю: *“Few years ago, we were up north in Canada, in Alberta, this one-street town off the Pouce Coupe River? Dark the whole time, October to March, and fuck-all to do except read and listen to CBC radio. Had to drive fifty clicks to do our washing”*. Дефіцит розваг (тільки книги й радіо), потреба в комунальному водопостачанні свідчить про відсутність елементарних умов для проживання, але порівняно з Україною це містечко, на думку одного з головних героїв, – «пляж Майамі» (*“Still – ” he laughed – “loads better than Ukraine. Miami Beach, compared”*). Отримати точне уявлення про ситуацію в країні допомагає усвідомлення ставлення персонажа художнього твору до перспективи повернення в Україну, коли юнак вважає за краще померти, ніж жити в Україні (*“They can't send you back there, can they?” He frowned at his hands, which were dirty, nails rimmed with dried blood. “No,” he said fiercely. “Because I'll kill myself first... I mean it! I'll die first! I'd rather be dead”*).

Зробити висновок про низький рівень комфортності проживання в Україні дозволяють фрагменти твору, в яких імідж країни будується через призму міграційних процесів. Економічна криза й швидкий темп спаду виробництва в країні спонукають українців до пошуку кращих умов і якості життя, можливості реалізації своїх професійних орієнтацій, отримання роботи в іншому місці проживання на кращих умовах оплати (*“...my passport says Ukraine. And I have part citizenship in Poland too. But Indonesia is the place I want to get back to”*). Авторка конструює ситуацію, в якій українці змушені миритися з нелюдськими умовами побуту (відсутність питної води) і нехтувати небезпекою (висипний тиф, отруйні змії, міни, що залишилися від Другої світової війни) заради можливості

заробити (*"We had a bad flood. Snakes... very dangerous and scary... unexploded mine shells from Second World War floating up in the yard... many geese died. Anyway <...> all our water went bad. Typhus. All we had was beer – Pepsi was all gone, Lucozade was all gone, iodine tablets gone, three whole weeks, my dad and me, even the Muslims, nothing to drink but beer! Lunch, breakfast, everything"*).

Наступним компонентом іміджу України в романі Д. Тарт є рівень безпеки громадян. Найважливішою проблемою життєдіяльності українців є велика кількість нелегальної зброї (*"You weren't scared of getting hurt in Ukraine?" – He shrugged. "Beaten up, maybe. Not shot." – "Shot?" – "Yes, shot. Don't look surprised. This cowboy country, who knows? Everyone has guns"*) і високий показник кримінальної небезпеки, від якої не застраховані навіть депутати (*"In Ukraine, he had seen an elected official shot in the stomach walking to his car – just happened to witness it, not the shooter, just the broad-shouldered man in a too-small overcoat falling to his knees in darkness and snow"*). Рівень злочинності певною мірою пояснюється негативними соціально-політичними й економічними умовами, в яких опинилося українське суспільство: низьким рівнем життя більшості населення країни й безробіттям, коли люди змушені красти, щоб не померти з голоду (*"I was so starving-to-death and lonely – I mean, sometimes I was so hungry, serious, I would walk on the river bank and think of drowning myself; In the Ukraine, he told me, he'd sometimes picked pockets for money to eat. "Got chased, once or twice," he said. "Never caught, though"*). Таким чином, Україна, як її презентує Д. Тарт, – країна ковбоїв, дикий Захід (*cowboy country*) із високим ступенем криміналізації суспільного життя.

Наступним компонентом образу-іміджу України є її культура. Д. Тарт визнає самобутність і самодостатність етнічної культури України як унікальної соціокультурної системи та розглядає її в декількох ракурсах. У романі особлива увага приділяється українській мові, яка відображає особливості світогляду, етичних і культурних цінностей, а також норм поведінки, характерних для України.

Викликає зацікавлення сприйняття іноземного акценту в англійській мові її носіями: *"...there was also a dark, slurry undercurrent of something else: a whiff of Count Dracula, or*

maybe it was KGB agent". Як свідчить фрагмент тексту, акцент значно впливає на оцінку особистісних характеристик і на ставлення до мовця з іноземним акцентом. Носії англійської мови сприймають людину з українським акцентом як особистість із незрозумілими, недружніми намірами, про що свідчать лексичні сигнали (*dark, slurry*) і звертання авторки до художньо-стилістичного прийому алюзії (*a whiff of Count Dracula, KGB agent*). Завдяки посиланню на графа Дракулу, що є символом жорстокості, зла й загадковості, і службу безпеки, що оточена завісою секретності, Д. Тарт досягає ефекту надання тексту тональності небезпеки, попередження триматися осторонь. Сама ж українська мова в романі маніфестується як незрозуміла мова варварів, що чужа американській культурі: *"...said Boris, with a black, Slavic-sounding chuckle; "Say something." He obliged, something spitty and guttural"*. Про це свідчать лексичні сигнали *spitty, guttural*, а саме гортанна й свистяча мова асоціюється з варварами, що є символом неосвіченого, грубого, дикого, жорстокого ворога. Слід відзначити, що таке ставлення тут має місце не тільки до української мови, а до всієї групи слов'янських мов (*Slavic-sounding*). Крім того, авторка роману відзначає певне тяжіння слов'янських народів до вживання інвективів (*"Boris – budding alcoholic, fluent curser in four languages; With Slavic languages – Russian, Ukrainian, Polish, even Czech – if you know one, you sort of get drift in all"*).

Д. Тарт визнає Україну як незалежну державу, що доводить уживання дієслова *to be* в минулому часі: *"Ukraine as you know was satellite of USSR"*. Фрагмент *"Ukrainian?" I said, after a bit. Though I couldn't understand a word of what they were saying, I'd been around Boris enough that I was beginning to differentiate the intonations of spoken Ukrainian from Russian"* можливо інтерпретувати в контексті сприйняття українського народу як нації, оскільки він має свою мову, яка завжди є провідним показником історичної спільності людей, яку прийнято називати терміном «нація». Незважаючи на те, що Д. Тарт вказує на схожість російської й української мов, вона їх відрізняє на лексичному й фонетичному рівні (*"They're not so different languages, the two <...> Numbers are different, days of the week, some vocabulary. My name is spelled different in Ukrainian but in North America it's easier to use Russian spelling"*).

Проте в романі відчувається так званий «російський фактор». Аналізуючи асоціативну маркованість уявлень про Україну, можна зробити висновок, що Д. Тарт не розрізняє українську й російську літературу як культурний спадок різних націй. Ім'я, яке має український юнак у творі – Борис – поширене серед усіх слов'ян, зокрема українців, але воно асоціюється в авторки з твором російського класика Л. Толстого «Війна і мир»: *“Bullwinkle? Boris and Natasha?” – “Oh, yes. Prince Boris! War and Peace. I’m named like him. Although the surname of Prince Boris is Drubetskóy, not what you said.”*

Іншими культурними складниками образу-іміджу України є національні свята та традиційні святкові страви. Д. Тарт згадує одне з найурочистіших християнських свят в Україні, яке відзначається ввечері напередодні Різдва Христового – Святий Вечір: *“We’ll have our own praznyky on Christmas Eve. Boris had said that we would eat with the appearance of the first star in the sky – the Bethlehem star... On Christmas Eve, at about eight p. m., the sauerkraut dish was made and the chicken had about ten minutes before it came out of the oven”*. Традиційна святкова страва в Україні на Святий Вечір, на думку Д. Тарт, це – блюдо з квашеної капусти й запечене в духовці курча. Але у свідомості носіїв англійської мови квашена капуста завжди асоціювалася з німецькою нацією, навіть під час Першої світової війни солдат німецької армії називали *sauerkraut*.

Наступним компонентом образу-іміджу України є рівень духовності, як релігійної, так і світської. Через призму поглядів, переконань, вірувань юнака Бориса Д. Тарт подає інформацію про пануючу в країні віру, міру її розповсюдження в народі, домінуючу та супутні конфесії: *“Believe? Ha! I don’t believe in anything.” – “What? You mean now?” – “I mean never. Well – the Virgin Mary, a little. But Allah and God...? not so much.”* Текстовий фрагмент формує уявлення, що головним віросповіданням в Україні є православ'я (*the Virgin Mary*), але деяка частина населення взагалі не вважає себе віруючими (*not so much*). Сприяє формуванню позитивного образу-іміджу України маніфестування конфесійної (або релігійної) толерантності українців: *“Then why the hell did you want to be Muslim?” – “Because – ” he held out his hands, as he did sometimes when he was at a loss – “such wonderful people, they were all so friendly to me!”*

Світську духовність у романі представляють домінуючі високі ціннісні орієнтації українців. Стан масової свідомості народу України відображають уявлення, думки, оцінки Бориса. У формуванні образу-іміджу країни велике значення має виконання представниками цієї країни принципів спілкування, моральною основою якого є повага, адже саме вона найбільше відображає ставлення співрозмовників один до одного. Аналіз текстового фрагмента (*“Papua, New Guinea. It’s my favorite place I’ve lived.” – “New Guinea? I thought they had head-hunters.” – “Not any more. Or not so many. This bracelet is from there,” he said, pointing to one of the many black leather strands on his wrist. “My friend Bami made it for me. He was our cook.”*) доводить, що повага для українців – це такий етичний принцип, який вимагає ставлення до іншої людини як до особистості, визнання співрозмовника рівним собі самому незалежно від його соціального статусу й кольору шкіри. З іншого боку, роман демонструє, наскільки важко українське суспільство позбувається способу мислення та пропагандистських кліше й стереотипів холодної війни, коли до американців ставилися недружелюбно або бачили в них ворога: *“Their multi-layered complexity was a sign I couldn’t read, though the general import was clear enough: different tribe, forget about it, I’m way too cool for you, don’t even try to talk to me”*. Вороже ставлення до американців доводять фрази *different tribe, don’t even try to talk to me*. Крім того, у період написання роману «Щиголь» спостерігалася активізація українського антиамериканізму під час Помаранчевої революції (2004 р.). Як зауважує М. Бессонова, президентська передвиборча кампанія 2004 р. стала певним «вододілом» в Україні в оформленні своєрідного поділу суспільства по лінії «Захід – Схід», одним із вимірів якого власне було ставлення до США. Окрім того, антиамериканські висловлювання стали своєрідним маркером проросійських уподобань. Дослідниця відмічає й суто маніпулятивний характер використання антиамериканських закликів, що закріпився в українській політиці після подій 2004 р. [18, с. 16–18]. Це знайшло відображення в таких фрагментах: *“He scowled, and spit out an apple seed: “No. Americans just persecute smaller countries that believe different from them”; “Then why do you argue with me? Why do you think you always know better? What is the problem with this country? How did so stupid nation get to be*

so arrogant and rich? Americans... movie stars... TV people... they name their kids like Apple and Blanket and Blue and Bastard and all kind of crazy things"; *"My point is like, democracy is excuse for any fucking thing. Violence... greed... stupidity... anything is ok if Americans do it. Right? Am I right?"*. Шляхом використання риторичних запитань (*"Why do you think you always know better?"*), повтору (*"Right? Am I right?"*), інвективів (*fucking thing*), емоційно-експресивної лексики (*arrogant, violence, greed, stupidity, crazy*), акцентування (*"My point is like"*), сарказму (*"name their kids like Apple and Blanket"*) авторка відтворює атмосферу роздратування й агресії, що спрямовані на співрозмовника як представника американської нації.

Висновки і пропозиції. Аналіз роману «Щиголь» в лінгвоімагологічному аспекті довів, що сприйняття української тематики в інтерпретації Д. Тарта є амбівалентним. Авторка, акцентуючи недоліки політичного, економічного, соціально-культурного життя, формує образ-імідж України як країни з недосконалим політико-економічним устроєм, високим показником кримінальної небезпеки, низькими стандартами життя. Д. Тарт указує на невідповідність українських стандартів і цінностей життя тим, що визнані в Америці, і визнає існування українського антиамериканізму. Але авторкою відзначені позитивні риси образу-іміджу України в аспекті типових соціально-психологічних характеристик української нації. Перспективою дослідження вважаємо вивчення іміджу України в медійному дискурсі.

Список використаної літератури:

- Адилов В. Образ России в Казахстане: опыт проектирования имиджа страны во внешней среде: дис. ... канд. социол. наук. М., 2009. 198 с.
- Габдрахманова Л. Особенности восприятия Республики Татарстан в России и за рубежом (на материалах исследования респондентов от 18 до 35 лет): дис. ... канд. полит. наук. М., 2011. 195 с.
- Хасан Н. Образ России в арабском мире (исследование 2009–2010 гг.): автореф. дис. ... канд. полит. наук. М., 2011. 25 с.
- Антипина О. Метафорический образ политической России начала XXI века на материале англоязычных сайтов: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2009. 221 с.
- Гринёв И. Роль национальной российской культуры в формировании международного имиджа страны: автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2009. 24 с.
- Соколов В. Формирование образа «новой» России в общественном сознании Великобритании в начале 1990-х гг.: дис. ... канд. культур. М., 2010. 183 с.
- Рожков И., Кисмерешкин В. Бренды и имиджи. М.: РИП-холдинг, 2006. 256 с.
- Стрельцов Д., Сильницкий А. Политика Японии по продвижению национального и региональных брендов. Корпоративная имиджеология. 2008. № 1 (02). С. 7–12.
- Семяшкин Ф., Зубков К. Влияние кросскультурных коммуникаций на формирование политического имиджа страны. Политическая имиджеология. М.: Аспект Пресс, 2006. 400 с.
- Денисова Н. Информационный потенциал пресс-службы в формировании имиджа региона: автореф. дис. ... канд. полит. наук. М., 2009. 28 с.
- Шабалин И. Имидж региона как информационно-политический ресурс: автореф. дис. ... канд. полит. наук. М., 2005. 24 с.
- Панкрухин А., Игнатьев А. Имидж страны: смена парадигмы. Взгляды из Канады, России, Великобритании и Латвии. Корпоративная имиджеология. 2008. № 02 (03). С. 8–15.
- Сидорская И. «Образ» или «имидж» страны: что репрезентируют СМИ. URL: elibrary.ru/bitstream/123456789/123210/1/статья_Псков_Сидорская.pdf (дата звернення 25.02.2018).
- Гринёв И. Роль национальной российской культуры в формировании международного имиджа страны: автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2009. 24 с.
- Гравер А. Образ, имидж и бренд страны: понятия и направления исследования. Вестник томского государственного университета. 2012. № 3 (19). С. 29–45.
- Гринберг Т. Образ страны или имидж государства: поиск конструктивной модели. Электронный научный журнал «Медиаскоп». 2008. Вып. № 2. URL: <http://www.mediascope.ru>.
- Рожков И., Кисмерешкин В. Бренды и имиджи. М.: РИП-холдинг. 2006. 256 с.
- Бессонова М. Антиамериканізм на пострадянському просторі: російський та український виміри. Сполучені Штати Америки у сучасному світі: політика, економіка, право, суспільство. Ч. 1: зб. матеріалів II міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 15.05.2015) / упор. Р. Калитчак, З. Зазуляк Львів: Центр американських студій ФМВ ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 476 с.

Храбан Т. Е. Формирование образа-имиджа Украины в романе Д. Тарт «Щегол»

В статье обозначены основные направления формирования образа-имиджа Украины в романе Д. Тарт «Щегол». На основе лингвоимагологического анализа определена оценка, данная Д. Тарт Украине в художественном произведении.

Ключевые слова: *имидж, лингвоимагологический анализ, художественное произведение.*

Hraban T. E. Creation of the image of Ukraine in the novel D. Tart “Goldfinch”

The article outlines the main directions of the image creation of Ukraine in D. Tart’s novel “Goldfinch”. The assessment of Ukraine given by D. Tart in her literary work is described on the basis of the linguistic and image analysis.

Key words: *image, linguistic, image analysis, literary work.*

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА
ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 82.09-312.9

О. І. Манахов

аспірант кафедри загального мовознавства,
слов'янських мов та світової літератури
Ізмаїльського державного гуманітарного університету

ХРОНОТОП ФЕНТЕЗІЙНОГО ТЕКСТУ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖОНА ТОЛКІНА ТА НІКА ПЕРУМОВА)

У статті здійснено спробу виявити особливості часового і просторового континууму в дискурсі фентезі на основі творів Джона Толкіна «Володар перснів» і Ніка Перумова «Перстень темряви». Виділено емпіричний і міфологічний часові вияви в структурі фентезійного тексту. Установлено домінуючу позицію просторової категорії, оскільки для сюжетного розгортання тексту фентезі характерний квест. У просторовій парадигмі творів обох авторів детально прописаний локальний і зовнішній сегменти, а внутрішній (видіння, сни, марення) ширше репрезентовано в «Персні темряви», що свідчить про прецедентний характер трилогії Джона Толкіна, вільним продовженням якої є твір Ніка Перумова.

Ключові слова: фентезі, хронотоп, художній часопростір, сюжет, континуум, хронотопний комплекс.

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві автори досліджень жанру фентезі не оминають питання про особливий фентезійний світ, тобто «інший всесвіт, особливу систему образів, взаємозв'язки між ними, а також супутні цим образам знання й уявлення» [1, с. 127]. Уважаємо, що для опису створеного ірреального світу важливим є вивчення одного з його компонентів – часопросторового континууму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Категорії часу і простору в художньому дискурсі фентезі все більше привертають увагу сучасних дослідників, що дає змогу глибше збагнути специфіку та поетику жанру. Термін *хронотоп* уведено в науковий обіг у кінці минулого століття М. Бахтіним, який тлумачив поняття «як формально-змістову категорію літератури» [2, с. 121]. Дослідник підкреслював, що «для літературно-художнього хронотопу характерне злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут гущішає, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються

в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп. У літературі він має згущене жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанрові різновиди визначаються саме хронотопом. Як формально-змістова категорія він визначає образ людини в літературі, що завжди суттєво хронотопічний» [2, с. 121–122].

Із цього приводу авторка монографії «Час і простір у мистецтві слова» Н. Копистянська зазначала, що «простір є не тільки місцем і тлом дії, а й чинником, який впливає на людську свідомість, почуття, формує її характер, фізичне і духовне обличчя» [3, с. 86]. У зіставному аспекті вивчає хронотоп художніх текстів О. Огульчанська. Вона робить спробу встановити часопросторові межі повістей І. Франка «Для домашнього огнища» та О. Купріна «Яма», описує взаємозв'язок зовнішнього і внутрішнього хронотопу, з'ясовує функції чужого простору у творах; роль ретроспекції як складника хронотопу; аналізує взаємозв'язок внутрішнього стану персонажа та подій, зображених у творі [4, с. 207].

Хорватська дослідниця Я. Войводич у межах хронотопу повісті виводить гетеротопії, тобто інші часовопросторові категорії. У хронотоп дороги героїв за текстом входять, на її думку, гетеротопії сновидіння, галюцинації [5].

Оскільки фентезі – молода галузь літератури, то системних досліджень, зокрема, присвячених концептам часу і простору як жанроутворювальним складникам, не здійснено.

Мета статті – на основі зіставного опису хронотопів фентезійних світів Джона Толкіна та Ніка Перумова окреслити особливості часопростору в тексті фентезі.

Виклад основного матеріалу. Сучасними дослідниками жанру фентезі помічено, що художній образ шляху героя фентезі вибудовується з орієнтиром на композиційну структуру чарівної казки та на основу давніх уявлень про подорож однієї людини в інший світ. Хронотоп простору й образ межі має велике значення для поетики фентезі. Уважається, що образ надприродного у світах фентезі походить від давньої стійкої фольклорної традиції уявлень про «чужий» світ і жителів цього світу. Жанровий інваріант поетики фентезі – це наявність надприродної, піднесеної з усією серйозністю «життєвої» правдоподібності, характерної попередньому етапу розвитку фантастичної літератури й міцно пов'язаної з тією моделлю просторової структури, що інтерпретується в типовому творі фентезі [6, с. 19].

Тому необхідним складником світу фентезі визнається міфологема межі, що може існувати й у власне літературно-фантастичній традиції зображення раціонально-ірраціонального, й у пластичних образах фольклорного простору: лісу, гори, води, що мають стійку традиційну семантику. На відміну від казкових і ритуальних текстів, істотною рисою фантастичного світу є подвійне виділення культурної опозиції «свій-чужий» світ. Ідеться відповідно про розподіл сфер за просторовою ознакою, найближчою до казкової парадигми, а також за аксіологічною, коли герой виділяє для себе суто свій ціннісний світ. Не варто пояснювати фентезійний світ, звертаючись лише до художньої моделі одного історичного періоду.

У дослідженні спираємося на класифікацію Н. Копистянської, яка виділила зовнішній, локальний і внутрішній типи простору, що реалізуються в часопросторовій моделі художнього твору [3]. Крім того, беремо до уваги ідею Ю. Лотмана про два аспекти вивчення

художнього простору: перший репрезентований ідеєю М. Бахтіна, а другий передбачає абстраговане дослідження простору. У першому випадку на передній план виступає час, а в другому – простір [7]. Основною ознакою простору, на думку Д. Лихачова, є рух [8]. Це значить, що просторова організація – універсальний засіб для утворення будь-якої культурної моделі, зокрема й фентезійної. Додаткові елементи у взаємозв'язку простору та часу доречно називати «хронотопним комплексом» [9, с. 51], який має прямий зв'язок з категорією особи. Адже однією з ознак фентезі, на відміну від фантастики, є порятунок від технічної цивілізації, а відтак на перший план має виступати цілісність гармонійного світу, єдність людини і природи, все те ідеальне, що є і було в людині завжди. Світ фантазії створювався паралельно до реального. Саме так виникли Середзем'я Дж. Толкіна, Нарнія К. Льюїса, Земномор'я У. Ле Гуїн. Їх населяли різні фентезійні раси, а люди, які потрапляли в ці світи, опинялися у винятково складних ситуаціях, що вимагали героїчних і мужніх вчинків, а також морального вибору. Тому основне завдання фентезі полягало в утвердженні гармонійної людини, її перемоги над собою.

Часопросторовий континуум тексту – одна з характерних ознак індивідуальної міфології Дж. Толкіна. Запропонована автором версія щодо створення «Володаря перснів» така: описані в трилогії події являють собою реконструйовану епоху історії Землі, що існувала певну кількість часових періодів тому від наших днів (приблизно на 6 тисяч років). Отже, час у «Володарі перснів» циклічний. Загалом у його творах репрезентовано три епохи й початок четвертої, однак без урахування моменту створення фентезійного світу, що вкладається в окремі три цикли.

Нік Перумов у «Персні темряви» зображує часи й події через триста років після того, як хобіти Більбо та Фродо пішли за море разом з ельфами. Темпоральні вияви в тексті викладаються лінійно відповідно до подорожі героїв і членовані на окремі дні, тижні, місяці, пори року. Інколи автор указує конкретну дату, наприклад, зустріч Фолко, Рогволда й Торіна з намісником відбувалася 20 листопада за календарем Аннумінаса; чи подаються узагальнення на кшталт контексту «завершувався дуже довгий день, вісімнадцяте квітня

1721 року від заселення Хобітанії» (переклад наш – О. М.) [10]. Так репрезентовано емпіричний час, у котрому переважно й зображено героїв.

Однак час у фентезійних текстах двоякий, він не лише може бути емпіричним (примітивним), а й мати інший вияв – міфологічний [11], чим відрізняється від лінійної темпоральності чарівної казки, що не може уповільнюватися, змінювати напрям, членуватися. У такому часовому вимірі об'єкти у фентезі виходять за межі казки, оскільки обов'язково мають власну історію, що починається з давнього світу фентезі. Наприклад, в обох досліджуваних текстах – це артефактна зброя, зокрема мечі з валерійської сталі. Вони більше фігурують у «Володарі перснів» Дж. Толкіна, а в «Персні темряви» Н. Перумова – це куплені для Фолко друзями лук і стріли, колись виготовлені ельфами (зброя має не лише особливий вигляд, а й давню історію); меч, подарований Олмером Фолко теж давнього походження, про що свідчать вирізьблені на ньому блакитні квіти, які привертають увагу читача й дають зрозуміти винятковість зброї, що має власний міф, зміст якого читач дізнається в ході прочитання тексту.

Отже, відповідно до синтетичного характеру жанру фентезі, у таких текстах автори використовують два різних вищезазначених типи часу, зливаючи їх в одній текстовій структурі. На нашу думку, це пов'язано з тим, що фентезі є індивідуальним сучасним міфом, який дає читачам змогу пов'язувати сьогодення і давнину.

Визначальним у хронотопних структурах досліджуваних трилогій є саме простір, оскільки однією з основних ознак жанру вважається квест. Так, у подорожах Більбо, в деталях його пригод закладено початки нових історій. Дж. Толкін, замислюючи історію персня, перетворив його у перстень Влади, загублений володарем Темряви – Сауроном. Історія Середзем'я поділена автором на три епохи. Час Більбо належить до останньої. Перстень темряви було втрачено в стародавні часи, коли продовжувалася боротьба добра зі злом. Дж. Толкін в інакомовній формі розповідає про протиборство цих двох одвічних начал. Для професора важлива чітка моральна позиція з метою ідентифікації героя. Ідеться про племінника Більбо хобіта Фродо, який узяв на себе місію знищення персня Всевади. У цьому йому допомагають

друзі Сем, Мері, Піпін, долаючи нелегкий і водночас повний небезпечних пригод шлях до Мордору. Довга подорож, численні небезпеки задля перемоги добра є ключовими для всієї текстової структури «Володаря перснів».

У «Персні темряви» Ніка Перумова як вільному продовженні Толкінівського «Володаря перснів» спостерігаємо подібну концепцію: хобіт Фолко Брендібек разом із гномом Торіном, а потім й іншими героями (гномами, людьми, хобітами) вирушають у подорож з метою знайти і знищити зло, яке за 300 років відновило сили. Їхній шлях лежить у підземну країну Морію, де сховалися не знищені до кінця орки, зокрема й білі, створені колись за вказівкою Сауона. Письменник проводить цікаву паралель: сили зла в усіх війнах Середзем'я становлять такі раси, як орки, тролі, карлики; сили добра – ельфи, тангари (гноми), хобіти. А люди перебувають посередині. Лише серед них зажди знайдеться хтось, кому знадобиться відновити Чорний замок – утілення зла [10].

Логічно, що для зображення подорожі просторове оформлення в текстах фентезі міфологічне. Фентезійний світ – замкнений простір з чіткими кордонами. Наприклад, у Дж. Толкіна на сході та півдні знаходиться зло, на заході та півночі – добро [11].

Географія Середзем'я ретельно створена професором. А. Семенов із цього приводу вказує: карти Середзем'я, укладені професором, відтворюють особливості земної географії. В основі побудови географічного середовища фентезійного світу письменника покладено принцип системи, що поєднує кілька джерел, серед яких своєрідна калька з ландшафтів сучасної Європи з відхиленнями, характерними для античних і середньовічних карт; географія Європи I тис. н. е., де Візантія послугувала прототипом Гондору, а могутні готські королівства – прототипом Рохана; розгорнута в просторі й міфологізована карта англійської історії; власне міфологічні уявлення європейців про землі, де мешкали і язичники, і християни [12]. Дослідник стверджує, що Дж. Толкін укладав географічні карти. Він надавав перевагу двом типам карт, що були в середньовічній традиції: ілюстраціям і дорожнім картам. А. Семенов зазначає: перш ніж почати виміри, Дж. Толкін установлював точку відліку, про що свідчать його листи, де на сторінці 283 читаємо, що єдиним об'єктом у Середзем'ї, який

міг бути точно локалізованим на карті сучасної Європи, є the Shire – графство Стаффордшир у Центральній Англії. Зіставивши азимут і відстані на карті Північно-західного Середзем'я з картою Європи, а також ландшафти, які знаходить читач у тексті за сюжетом, автор статті отримав таку картину: на захід від Хоббітона Сріблясті Гавані збігаються з Бристолем; на південь – рівнини Мініріату й Центрального Еріадору – з рівнинами Франції, навколо Хоббітону знаходяться численні downs – типові англійські пейзажі на південь від Хоббітона, а в Англії колись були значні лісові масиви саме на південь від Оксфорду й на північ від нього [12].

Отже, міфопоетичний простір, створений уявою письменника, виявляється впізнаваним і водночас зміненим лише так, щоб переконати читача в давності описуваних подій.

Вертикаль у Дж. Толкіна зображена зримо – це гірський пік Карадрас і біля його підніжжя підземна країна Морія, звідки Гендальф потрапляє в темряву й зустрічається з підземними істотами. Паралельно з детальною географією Середзем'я у «Володарі перснів», тобто реальному просторі, спостерігається й міфологічний, коли є описи з висоти пташиного польоту або коли герої розглядають географічні карти – саме в таких випадках реальна географія набуває міфологічного вияву.

Хронотопний комплекс роману доповнюється ще однією деталлю, яка сприймається натуралістично. Ідеться про унікальне багатство рослинності, з точністю описаної автором «Володаря перснів». Дослідники помітили, що герої роману прямують через шість природно-кліматичних зон – від субарктики до субтропіків. На їхньому шляху трапляється понад 50 видів рослин, кожен із яких росте в характерному для нього ландшафті, оточений притаманними для нього рослинами-супутниками й у справжні календарні строки починає квітнути. Із цього приводу І. Кучеров пише, що прекрасні ельфійські рослини виявляються не просто результатом фантазії автора, вони подібні до окремих видів земної флори, однак в уявних квітах є світло, якого не було й ніколи не буде в жодній рослині та яке не можна відтворити пензлем... [13].

У міфосвіті Дж. Толкіна дерева живі: Фангорн та інші енти, Старий В'яз, хуорни. Вони розмовляють і пересуваються, беруть участь у битвах. Загальновідомо, що Джон

Толкін як учений намагався виявити системативний елемент – спочатку в мові, в літературних текстах, потім у географії, ботаніці, що дало змогу створити в тексті атмосферу правдивості завдяки переконливому слову автора.

Зображення рослинності в «Персній темряві» Ніка Перумова зводиться до згадування чи опису на шляху героїв незначного розмаїття дерев чи рослин – це переважно вільха, сосна, ялина, ясен, дуб, бук, граб, клен, блакитні лишайники, яскраві квіти. Так, письменник подає зображення місцевості, наприклад, з півдня на північ вона змінювалася прямо на очах. Деревя стали рідкими – у проміжок між ними вкладався денний перехід героїв [10]. Про персоніфіковані дерева Дж. Толкіна у творі Н. Перумова читаємо лише в контекстах, де згадується про часи Гендальфа і Фродо.

Щодо складників просторової парадигми, то у «Володарі перснів» й у «Персній темряві» детально прописаний локальний сегмент, а саме вулиці, будинки, кімнати, а також зовнішній, зокрема міста, гірська місцевість, урвища, ріки. Вони позначають не лише простір чи особливості рельєфу, а й можуть мати символічне, концептуальне значення. Наприклад, «образ річки є значимим у європейській традиції. Йому притаманні стійкі художні функції: ріка може бути пов'язана з мотивом переміщення, перепони, межі, може бути місцем знаходження демонічних сил...» [1, с. 127]. За спостереженням Г. Гусарової, у текстах фентезі «ріка розуміється як межа, що розділяє природний простір на «своє» і «чуже». Місцевість за річкою зображена як міфічна країна чи потойбіччя. У цьому просторі ріки підлягає тим же закономірностям, що й решта фантастичних топосів...» [6, с. 19].

О. Путило в статті «Художні функції образу ріки у творах фентезі», порівнюючи цей образ у «Володарі перснів» з текстами Ніка Перумова, помітив таку особливість: у класичному фентезі ріка може відігравати роль кордону між царствами добра і зла. Дж. Толкін наділив головну водяну артерію функціями кордону, перепони й дороги, чим підкреслив значимість цього локусу. Н. Перумов зруйнував просторово-міфологічну структуру Середземелля, позбавивши Андуїн ролі центрального топосу. Відтак ріка вже не являє собою вісь, що розділяє Схід (зло) і Захід (добро). Вона позбавлена низки функцій, залишаючись лише знаковою перепорою на шляху темряви. Для Н. Перумова важливо подати опис битви

на берегах великої ріки, що спрямовує читача до аналогічної події прецедентного роману Дж.Р.Р. Толкіна [1, с. 128–129].

Крім того, внутрішній компонент просторової парадигми, тобто гетеротопії у формі видінь чи снів, ширше репрезентовано в Перумівському «Персні темряви». У такий спосіб російський фентезист зображує, наприклад, спілкування Фолко з Гендальфом, оскільки їх перебування в Середземеллі не збіглося в епохах. Такий замисел абсолютно виправданий, бо дає авторіві й читачам змогу безпомилково пов'язувати сюжетну канву, героїв досліджуваних текстових структур як вихідні і похідні явища.

Висновки і пропозиції. Вивчаючи особливості фентезійного хронтопу у творі Дж. Толкіна, спостерігаємо детально прописаний ірреальний світ. Стилїстика середньовічного епосу надає «Володареві перснів» і його образній системі незвичайної атмосфери та колориту. Для художнього фентезійного дискурсу Ніка Перумова притаманна естетика історичного роману. У хронотопних структурах досліджуваних трилогій основним є простір: реальний паралельно з міфологічним. Серед складників просторової парадигми обома авторами детально прописані як локальний, так і зовнішній сегменти, що позначають специфіку рельєфу й водночас мають символічне, концептуальне значення, а внутрішній компонент (гетеротопії) ширше репрезентовано в Перумівському «Персні темряви».

Час у фентезійних текстах також двоякий: емпіричний і міфологічний. Автори зливають ці типи в одній текстовій структурі, адже фентезі як синтетичний жанр є індивідуальним сучасним міфом, що дає читачам змогу пов'язувати сьогодення і давнину.

Наукова розвідка слугуватиме складником для порівняльного опису поетики фентезійного світу Джона Толкіна в рецепції Ніка Перумова.

Список використаної літератури:

1. Путило О.О. Художественные функции образа реки в произведениях фэнтези. Известия ВГПУ. 2013. № 9. С. 127–131. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyye-funktsii-obraza-reki-v-proizvedeniyah-fentezi>.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
3. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів: ПАІС, 2012. 342 с.
4. Огульчанська О. Своєрідність хронотопу у творах Івана Франка «Для домашнього вогнища» і Олександра Купріна «Яма». Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Київ, 2014. № 30. С. 207–2013.
5. Войводич Я. Хронотоп vs. гетеротопия (на примере повести «Метель» Владимира Сорокина). Literatura. Research Journal of Scholarship. 2015. Vol. 57:5. Special issue. P. 337–346. URL: [https://www.yandex.ua/yandsearch?rdnd=147658&text=32.%09Войводич%20Я.%20Хронотоп%20vs.%20гетеротопия%20\(на%20примере%20повести%20Метель%20Владимира%20Сорокина\)%20F%20Ясмина%20Войводич%20%20F%20Literatura.%20Research%20Journal%20of%20Scholarship.&clid=9582&lr=28655&redircnt=1460012863.2](https://www.yandex.ua/yandsearch?rdnd=147658&text=32.%09Войводич%20Я.%20Хронотоп%20vs.%20гетеротопия%20(на%20примере%20повести%20Метель%20Владимира%20Сорокина)%20F%20Ясмина%20Войводич%20%20F%20Literatura.%20Research%20Journal%20of%20Scholarship.&clid=9582&lr=28655&redircnt=1460012863.2).
6. Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 22 с.
7. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики. Труды по знаковым системам. Тарту. 1986. Вып. XIX. С. 3–6.
8. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени, Поэтика художественного пространства. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград: Художественная литература, 1971. С. 231–405.
9. Бібік В. Функціонування локального, зовнішнього та внутрішнього типів простору в романі «Невеличка драма» Валеріана Підмогильного. Наукові записки ТНПУ. Серія «Літературознавство». Вип. 30. С. 51–59.
10. Перумов Н.Д. Кольцо тьмы. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=1912>.
11. Галиев С.С. Классификация жанра фэнтези. Произведения Дж.Р.Р. Толкина. Андреевские Чтения. Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Москва, 2010. URL: <http://www.proza.ru/2011/08/13/1098>.
12. Семенов А. География Среднеземья. URL: <http://eressea.ru/library/public/semenow1.shtml>.
13. Кучеров И. Растительный мир Среднеземья. URL: <http://eressea.ru/library/public/kucherw1.shtml>.

Манахов О. И. Хронотоп фэнтезийного текста (на материале произведений Дж. Толкина и Ника Перумова)

В статье предпринята попытка определить особенности временно-пространственного континуума в трилогиях фэнтези «Властелин колец» Дж. Толкина и «Кольцо тьмы» Ника Перумова. Выделены эмпирическое и мифологическое проявления в структуре фэнтезийного текста. Определена доминантная позиция пространственной категории, поскольку для текста фэнтези характерен квест. В пространственной парадигме трилогий обоих авторов детально выписаны локальный и внешний сегменты, а внутренний (видения сны, иллюзии) шире показан в «Кольце тьмы», что свидетельствует о прецедентном характере трилогии Дж. Толкина, свободным продолжением которой является произведение Ника Перумова.

Ключевые слова: фэнтези, хронотоп, художественное временное пространство, сюжет, континуум, хронотопный комплекс.

Manakhov O. I. Chronotope of a fantasy text (based on literary works by John Tolkien and Nick Perumov)

The article is aimed at revealing the peculiarities of the temporal and spatial continuum in the fantasy discourse based on the works of John Tolkien "The Lord of the Rings" and Nick Perumov "The Ring of the Darkness". Empirical and mythological time in the structure of a fantasy text are defined. The dominant position of the spatial category is determined by the fact that quest is characteristic for the plot deployment of a fantasy text. In the spatial paradigm of the works of both authors the local and outer segments are described in detail, and it is stated that the internal (visions, dreams, delusions) is more widely represented in the "The Ring of Darkness".

Key words: fantasy, chronotope, spase, continuum, complex of chronotope.

К. Г. Сардарян

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри журналістики та нових медіа
Київського університету імені Бориса Грінченка

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАЛЕЛІ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ПРИЙОМ ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

У статті здійснено спробу осмислення текстів Ірини Жиленко крізь призму інтертекстуального методу дослідження, виявлено специфіку інтертекстуальності як атрибутивної ознаки художніх текстів, що дозволяє акцентувати актуальність проблеми міжлітературної взаємодії, дає змогу зрозуміти витоки й особливості творчості письменниці, цілісність її творчого доробку.

Ключові слова: реальне/ірреальне, образна система, багатозначне прочитання, інтертекстуальність, аналогія, алюзія, цитація, ремінісценція.

Постановка проблеми. Творчість однієї з найкращих поеток другої половини ХХ – першої половини ХХІ ст. Ірини Жиленко відіграла значну роль у розвитку літературної традиції, є унікальним явищем в історії української літератури, оскільки містить істотно різні твори, як за жанром, так і за стильовими особливостями. Дослідження суголосності між творчістю світових класиків, з одного боку, та прозовими й поетичними текстами І. Жиленко, з іншого боку, зумовлюють актуальність цієї розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у контексті руху шістдесятництва поезію І. Жиленко розглядали М. Жулинський [5], Р. Корогодський [8], М. Коцюбинська [9], В. Сулима [15], Л. Тарнашинська [16]. Огляду творчості мисткині наукові розвідки присвятили Р. Галицька [2], О. Зарецький [6], Д. Кишинівський [7], М. Коцюбинська [8], А. Макаров [11], М. Павленко [12], Г. Штонь [17] та ін.

Мета статті. Метою розвідки є виявлення інтертекстуальних зв'язків творчості І. Жиленко з творчістю Ганса Крістіана Андерсена й Ернста Амадея Гофмана. Для досягнення мети ставилися такі **завдання**: проаналізувати тексти Жиленко й твори казкарів для виявлення інтертекстуальних модифікацій; охарактеризувати функцію запозичень. **Об'єктом дослідження** є поетичні твори, а також книга спогадів І. Жиленко. **Наукова новизна** розвідки полягає в застосуванні до аналізу творчості мисткині теорії інтертекстуальності.

Виклад основного матеріалу. Казки Ганса Крістіана Андерсена мали неабиякий вплив на світобачення мисткині, що простежується у всій творчості Ірини Жиленко. У книзі спогадів «Номо feriens» письменниця зазначає: «Знову я пишу про зиму, золотий сніг, годинниковий бій. Кажуть, Андерсен усі свої казки написав напередодні Нового року. От і я починаю писати казку свого життя. Не обіцяю писати «правду й тільки правду». Погляд очей поета, звернений у власне минуле, має здатність роззолочувати, а в чомусь і виправдовувати свою скромну особу. Що ж, без косметики – немає краси й свята, а без краси й свята – немає казки. Без казки ж – немає життя» [4, с. 28]. Тому книга спогадів розпочинається «новорічним» прологом під назвою «І прийде сніг з очима золотими». Можливо, намагання створити «рай Божий на землі» спонукає мисткиню до написання «сніжно-казкових» новорічних віршів для малят та інших дитячих творів. У розумінні поетеси з казковістю ототожнюються новорічні атрибути: сніг, вальсуючі сніжинки, Новорічна ніч, Різдво, позолота.

Поема І. Жиленко «От історія – так історія» має підзаголовок «Андерсеніана», композиційна будова якої включає вступ, ліричні відступи авторки до кожного розділу, оповіді головного героя – професора (оповідача), що мають назву кожного дня тижня, недільний епілог і завершується цитатою казкаря.

Авторка оповідає не лише історію професора; вступ, ліричні відступи, епілог роз-

кривають приватне життя самої поетеси, її світогляд. Зазначені елементи є вставною, додатковою оповіддю. Таким чином досягається паралелізм зображення.

АНДЕРСЕН:

«Слимак став землею в землі,
трояндовий кущ став землею в землі,
троянда спогадів зітліла
в молитовнику.
Але в саду цвіли вже нові троянди...
Крібле-крабле-бумс!» [3, с. 302].

Цитата, яку подає авторка, не є буквальною відтворенням слів казкаря. І слимак, і трояндовий кущ, і троянда – образи з казки Андерсена «Слимак і трояндовий кущ». Цитатою авторка мала на меті підкреслити марність людського життя. Твір «От історія – так історія» І. Жиленко сприймається як казка, але казка для дорослих, із глибоким сенсом. Слова-заклинання «крібле-крабле-бумс» є словами казкаря з п'єси «Снігова королева», яку написав Є. Шварц за мотивами однойменної казки Андерсена. У творі данського письменника зазначена фраза відсутня.

Сама назва твору І. Жиленко – «От історія – так історія» дублює назву збірок Г.К. Андерсена «Історії» (1852–1855 рр.), «Нові казки й історії» (1858–1872 рр.). У заголовку простежуємо образну аналогію з творами Андерсена, що є різновидом запозичення: «провокування метафоричного зіставлення з відомим літературним, фольклорним, мистецьким твором, історичною подією чи особою для глибшого розуміння авторського задуму, ідеї, образу-персонажа» [4, с. 378]. Крім того, образну аналогію аналізованого твору визначаємо як *підкреслену* мисткинею, оскільки І. Жиленко демонстративно акцентує співвідношення власного твору з творчістю улюбленого письменника. Про це свідчать заголовок і підзаголовок твору Жиленко.

Що характерно, Г.К. Андерсен у своїх казках маскував за ірреальними образами серйозні ідеї, що були призначені для обдумування дорослими. Так само й Жиленко в невимушеній формі переповідає історію, що репрезентує серйозні суспільні проблеми, засновані на власних спостереженнях і досвіді. У творі опозиційні вектори представлені добрими знайомцями ліричної героїні: «знайомий» професор (визнаний метр) і «знайомий» Студент

(поет, вільний шукач). Студент глузує з професора, який має статки, почесні, гарну жінку, але не має дітей. У Студента інші «почесні й екстази» – він, попри все, щаслива людина, чому заздрить професор, обтяжений соціальним статусом. Професора непокоїть безпристрасне ставлення Студента до матеріальних цінностей. Ілюзорна купа золота, якою набивав кишені професор, перетворюється на попіл і бруд. Проте Студент безтурботно жбурляє золотом із балкону, чому знову-таки заздрить професор. Під час святкування ювілею в професора ворухаться залишки совісті: у душі він знає «ціну своїм брошуркам скромним», знає й ціну хвали «ученої сіроми», проте із задоволенням приймає правила гри. Вислуховуючи оди на свою адресу, професор непокоїться через хлопця, що може зірвати корону з його голови зі словами: «Король же голий! Голий! Голий!» – запозичене висловлювання (явна цитатія) із казки Андерсена «Нове вбрання короля», що характеризує дискредитованих авторитетів, людей, які перебувають «не на своєму місці».

У ліричному відступі оповідач повідомляє, що Студент підробляє «як нічний учитель танців для троянд і гіацинтів». Образи запозичені мисткинею із казки Андерсена «Квіти маленької Іди», в якій головними героями є Іда – маленька дівчинка, студент, якого вона любила, і квіти, що танцюють уночі.

Авторка відсилає читача до твору казкаря, оскільки в її андерсеніані наявні чіткі вказівки на вищезгаданий твір Андерсена. Це образ Студента, який уособлює позитивні риси; персоніфіковані образи троянд, гіацинтів, що заходяться в танку під керівництвом Студента: «Він їм строго: «Крок вперед! / Станьте, баришні, у пари. / Вивчим танець карапет. / Раз – праворуч, / Раз – ліворуч, / Кругом себе – і вперед. / <...> Ви, і Ви, і третя скраю – / Пустували у танку. / Вас сьогодні покараю – / Так і стійте в квітнику. / Іншим всім я ставлю «п'ять». / Дозволю політати» [3, с. 290].

Мисткиня імпровізує з образною системою квітів. У неї квіткове царство презентують троянди та гіацинти. У казці: « – Треба тобі казати, що як тільки король і придворні переїдуть у місто, квіти зразу ж тікають із саду прямо в палац, і там для них настають веселі часи. От би тобі подивитись! Дві найкрасивіші троянди сідають на трон – це король із короле-

вою. А червоні півники стають біля них, стоять і вклоняються, – це камер-юнкери. Потім приходять інші прекрасні квіти, і починається бал. Гіацинти й крокуси вдають із себе маленьких морських кадетів і танцюють із панночками – голубими фіалками; тюльпани й великі жовті лілії – це літні дами, і вони стежать за тим, щоб усі танцювали поважно й узагалі поводитися пристойно» [1].

Інтертекстуальність простежується й на рівні образної системи. Образ професора є алюзійним, оскільки І. Жиленко підкреслено акцентує асоціативність власного твору з твором Г.К. Андерсена. Крім того, любов до казок спрямовує мисткиню обрати для сюжету казкову форму. Отже, у творі «От історія – так історія» спостерігаємо інтертекстуальність, що реалізована авторкою за допомогою цитування, вдавання до образної аналогії й алюзії. Мисткиня в одному творі використовує декілька казок Андерсена, надаючи їм власного авторського трактування.

Ернст Теодор Амадей Гофман – один із улюблених письменників І. Жиленко, «сентиментальний містик», під впливом творів якого мисткиня відчувала «спалахи золотої фантазії» та «радість дотикання до дива» [4, с. 662]. Твори мисткині насичені цитатами казкаря, так, наприклад, до поезії «Вечірнє кафе» авторка використовує цитату з казки Гофмана «Золотий горнець»: «Бути й тобі у склі! – закричала відьма Ансельму» [3, с. 457]. Подібно до тексту казки, у поезії Жиленко помітне багатозначне прочитання, що базується на взаємопроникненні реальних та ірреальних елементів. За мить серпнева бджола опиняється заточеною в бурштині, аналогічно лірична героїня поезії «захована» за склом у пісочному годиннику. Утім, вона радіє цій обставині, оскільки відчуває себе в безпеці від життя: «Я уже не боюся життя. / Я захована. / Свято комфорту!» [3, с. 457].

У поезії «Вечірнє кафе» авторка використовує образи з казки Гофмана «Золотий горнець» – це образи фей; кельнера/кельнерши, які уособлюють образи караючого чародія Ліндгорста та старої чаклунки, що б'ються за душу студента Ансельма. Жиленківська лірична героїня, душа якої «вже у склі, чужорідна, чужа», очікує на покарання, що здійснює кельнер/кельнерша, перевертаючи пісочний годинник, в якому вона, захлинаючись піском, протече, щоб ізнову стати першою.

На відміну від казки Гофмана, що завершується звільненням героя зі скла й очікуваним одруженням, Жиленко не пропонує позитивне закінчення: «І завершено все / (хоч нічого не звершено). / І нечутно, мов чорний кажан, / наближається кельнер. / Чи кельнерша» [3, с. 458].

Перебуваючи в іншому вимірі, душа ліричної героїні з поезії «Вечірнє кафе» навіть не сподівається на звільнення зі скла. Вона втомилася від життя: «А життя? Що життя... Про життя – / ах, облиште, шкода і мови. / Тільки втома, і страх, і ниття... / Але ранок життя – / невимовний!» [3, с. 458].

Жиленківська поезія пов'язана з казкою Гофмана фантастичними елементами, образами. Мисткиня, подібно до казкаря, поперемінно відбиває реальність та ірреальне середовище. Реальна дійсність – це вечірнє кафе, келих вина, захід сонця, який споглядає лірична героїня. Фантастичні елементи: перебування в іншому вимірі (за склом), відкриті надра дзеркал, образи фей і ключників. Авторка надає можливість читачеві самостійно додумати незрозумілі речі. Для твору Ірини Жиленко нехарактерне однозначне прочитання. Недомовленість, напівнатяки зближують поезію з казкою. Проте, на відміну від Гофмана, Жиленко не ставила собі за мету створення позитивного фіналу поезії, адже позитивне завершення є казковим елементом.

Висновки і пропозиції. Аналіз дозволяє дійти висновку, що Ірина Жиленко свідомо використовувала у своїх творах інтертекст, вносячи у твори потужний струмінь власного «Я». Зазначені аспекти допомогли мисткині створити індивідуальний стиль. Специфічна спадкоємність позначилася на рівні мотивів, образів, сюжетних ліній, у використанні інтертекстуальності, залученні цитат, ремінісценцій і алюзій, якими поетеса віртуозно оперувала. Ліризм, риси екзистенціалізму, реалізм зображеної дійсності, використання фольклорних елементів, інтертекстуальність як специфічний елемент жиленківського дискурсу становлять індивідуальність творчої манери багатогранного доробку поетеси. Індивідуальний стиль Ірини Жиленко вироблений на основі власного світосприйняття, світоглядних засад шістдесятництва. Використання елементів інтертекстуальності у творах мисткині свідчить про взаємодію традицій та інновацій. Тема настільки широка, що передбачає ще

досить тривале й глибинне вивчення, оскільки комплексне дослідження мотивів, образів, тематики творчості Ірини Жиленко крізь призму інтертекстуальності передбачає огляд концептуальної єдності створеної авторкою картини світу, без аналізу якої важко зрозуміти більшість проблем і аспектів творчості письменниці.

Список використаної літератури:

1. Андерсен Г.К. Квіти маленької Іди. URL: http://andersen.com.ua/ua_kvity_malenkoi_idy.html.
2. Галицька Р. Зустріч ідей у творчості двох поетес. Дзвін. 2005. № 3. С. 144–147.
3. Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг; під ред. В. Шевчук та ін.; упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А. Макарова. Харків: Фоліо, 1999. 544 с.
4. Жиленко І. Homo feriens: Спогади; передм. М. Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
5. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами. Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибрані твори. 2-е вид. Київ: Пульсари, 2006. С. 4–30.
6. Зарецький О. Феномен українського шістдесятництва. Роль паризької «Культури» в становленні українсько-польського взаєморозуміння: зб. наук. пр. міжнар. круглого столу / заг. ред. Т. Зарецької; Центр укр.-пол. студій. Київ: Укр. фітосоціолог. центр, 2002. С. 63–72.
7. Кишиневський Д. Предисловие переводчика. Жиленко И. В отзвуке чуда: Избранное; пер. с укр, предисл. Д. Кишиневского. 2-е испр. и доп. Ульяновск : Созвучие, 2010. С. 3–8.
8. Корогодський Р. Маленька на зріст велика поетеса й жінка: творчість І. Жиленко. Українська мова та література. 2003. № 39–40. С. 12–13.
9. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і літера, 2009. 582 с.
10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова та ін.; Буковин. центр гуманітарних дослідж. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
11. Макаров А. Межі ліричної прози. Вітчизна. 1967. № 6. С. 153–157.
12. Павленко М. Чотири стихії буття Ірини Жиленко. Дивослово. 2011. № 7. С. 41–44.
13. Сардарян К. Епістолярний роман Ірини Володимирівни Жиленко: монографія. Маріуполь: МДГУ: Новий світ, 2013. 70 с.
14. Сардарян К. Творчість Ірини Жиленко у контексті розвитку української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 392 с.
15. Сулима В. «Жила я просто, ясно, тихо...»: До ювілею Ірини Жиленко. Дивослово. 2011. № 4. С. 49–56.
16. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні. Слово і час. 2006. № 3. С. 59–71.
17. Штонь Г. Пані Іра (Ірина Жиленко). Українська літературна газета. 2010. 11 груд. № 25(31). URL: <http://litgazeta.com.ua/articles/pani-ira-iryna-zhylenko/>.

Сардарян К. Г. Интертекстуальные параллели как стилистический прием творчества Ирины Жиленко

В статье предпринята попытка осмысления текстов Ирины Жиленко сквозь призму интертекстуального метода исследования, выявлена специфика интертекстуальности как атрибутивного признака художественных текстов, что помогает акцентировать актуальность проблемы межлитературного взаимодействия, позволяет понять истоки и особенности творчества писательницы, целостность ее творчества.

Ключевые слова: реальное/ирреальное, образная система, многозначное прочтение, интертекстуальность, аналогия, аллюзия, цитация, реминисценция.

Sardarian K. G. Intertextual parallels as a stylistic device in the literary works by Iryne Zhilenko

The article is an attempt to consider the texts by Iryne Zhilenko in the light of intertextual method of research. It is aimed at singling out the specificity of intertextuality as an attributive feature of the fiction texts that allows accentuating the topicality of the problem of interaction between literatures, which enables understanding the sources and peculiarities of the author's works, and their integrity.

Key words: real/unreal, image system, polyvalent reading, intertextuality, analogy, allusion, quotation, reminiscence.

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 81'27

М. В. Богачова

викладач кафедри іноземних мов
Київського національного лінгвістичного університету

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ І СТИЛІВ СПІЛКУВАННЯ

У статті здійснено спробу аналізу гендерних відмінностей у лінгвістичній поведінці й у використанні комунікативних стратегій представниками обох статей, виявлено й охарактеризовано чоловічі та жіночі стилі спілкування.

Ключові слова: гендерні особливості, комунікативна поведінка, стиль мовлення, міжгендерне спілкування, комунікативна стратегія, чоловіче мовлення, жіноче мовлення.

Постановка проблеми. У процесі формування особистості важливу роль відіграє стать людини. Стиль і характер спілкування, безумовно, залежать від гендерних особливостей і впливають на вибір комунікативних стратегій під час розмови. Чоловіки та жінки по-різному розуміють основні цілі й функції спілкування, що часом призводить до виникнення непорозумінь між представниками обох статей. Чоловічий стиль спілкування зорієнтований на систему домінування: чоловікам притаманні такі риси, як самовпевненість, лідерство, незалежність і контроль. Вони часто нехтують інтересами співрозмовника, зосереджуючи увагу на власному «я». Для жінок характерне створення доброзичливої атмосфери спілкування та залучення учасників до спілкування. Тому жінки уникають конфліктних ситуацій і демонструють загальну позитивну налаштованість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні чоловіче та жіноче мовлення й мовленнєва поведінка є темою особливого інтересу не тільки в соціолінгвістиці, а й у соціології, лінгвістичній антропології, феміністичній психології та медіа-досліджень. Проблему розбіжностей у мовленні чоловіків і жінок розглядають у дослідженнях такі науковці, як Р. Лакофф [12], Д. Таннен [16], Д. Спендер [14], Дж. Вуд [17], Дж. Батлер [6], Дж. Коутс [7],

Дж. Холмс [10], С. Спір [13], Дж. Сандерленд [15], П. Фішмен [8], Дж. Грей [9] та ін.

Мета статті. Головною метою роботи є дослідження й аналіз особливостей комунікативних стратегій і стилів, які використовують чоловіки й жінки під час міжгендерного спілкування.

Виклад основного матеріалу. У повсякденній взаємодії люди використовують різні стилі для спілкування одне з одним. Дослідження одностатевих і міжстатевих моделей взаємодії свідчать про вагому різницю в чоловічій і жіночій мовленнєвій поведінці. Відмінності між чоловіками та жінками визначаються не лише біологією, а й асиметричними соціальними відносинами, ідеальними зображеннями фемінінності та маскулінності засобами масової інформації, традиційними гендерними ідеологіями й різними стилями і стратегіями мовлення.

Активний інтерес до гендерних розбіжностей у мовленні розпочався після виходу в 1975 році книги Робін Лакофф «Мова та місце жінки» [12], у якій представниця гендерної лінгвістики наголосила на чоловічих і жіночих нормах мовлення, а також на ролі мови у відображенні соціальної нерівності між статями. Вона також стверджує, що жінки схильні використовувати такі мовні засоби, які віддзеркалюють їхню підпорядковану роль стосовно чоловіків, оскільки невпевненість є соціальною нормою жіночності. Р. Лакофф визначає лінгвальні закономірності,

за допомогою яких жіноче мовлення послаблює силу висловлювання:

- «слабші» вирази (*oh, dear* замість *damn*);
- «тривіальні» прикметники (*divine* замість *great*);
- розділові запитання для вираження думки мовця (*The way prices are rising is horrendous, isn't it?*);
- висхідна інтонація в декларативах (у другій частині висловлювання: *What's for dinner? Roast beef?*);
- «пом'якшені» запити (*Would you, please, close the door?* замість *Close the door*) [12, с. 10].

Пізніше такий підхід назвуть «дефіцитний» (deficit approach). Сьогодні в мовознавстві виокремлюють два основні підходи до вивчення мови й гендеру: підхід домінування (dominance approach) і підхід культурних розбіжностей (cultural difference approach) [15, с. 19]. Представники підходу (чоловічого) домінування Д. Спендер [14] і П. Фішмен [8] фокусують увагу на тому, що чоловіки домінують у розмові, перебиваючи свого співрозмовника й закінчуючи розпочату ними тему більш успішно, ніж жінки. Праці цього спрямування звинуватили в зображенні жінок як пасивних і як жертв, а жіноче «підпорядкування» – як єдине повне пояснення характеристик міжгендерного спілкування [15, с. 17]. На відміну від попередніх підходів, представники підходу культурних розбіжностей Д. Таннен [16] і Дж. Коутс [7] зосереджують увагу не на окремо жіночому чи окремо чоловічому мовленні, а досліджують різницю в спілкуванні статей крізь призму культурних відмінностей між ними, що встановлювалися в процесі соціалізації. Дженніфер Коутс стверджує, що жінки багато розповідають про своє приватне життя, дотримуються однієї теми протягом тривалого часу, дають можливість усім співрозмовникам закінчити свою думку та намагаються залучати всіх до розмови, тоді як чоловіки обговорюють усе, крім їхніх особистих стосунків і почуттів, часто змінюють теми й встановлюють ієрархію у спілкуванні. Дебора Таннен [16] наводить ключові поняття, що визначають мету спілкування. Це статус і незалежність – для чоловіків і зв'язок і підтримка – для жінок. Отже, деякі розмовні стилі асоціюються лише з чоловіками, а деякі – лише із жінками.

Поняття розмовних стилів невід'ємно пов'язане зі способами, які обирають співрозмов-

ники, щоб досягнути головної мети їхньої взаємодії. Мета та цілі спілкування досягаються за допомогою відповідних комунікативних стратегій і тактик.

Чоловічому розмовному стилю притаманні такі риси, як конкурентоспроможність, статус, авторитет, незалежність. Натомість жінки цінують солідарність, колективність, підтримку та взаємодію у спілкуванні. Чоловічий стиль мовлення більш налаштований на «себе», а жіночий – на «інших». Розмова для жінок – це основний спосіб установлення й підтримання стосунків з іншими. Вони спілкуються для того, щоб розкрити себе, поділитися своїми думками й почуттями, а також щоб дізнатися про думки та почуття інших. Тому мова для них є сутністю взаємин. Чоловіки переважно використовують мову, щоб досягти певних цілей, дізнатися суттєву інформацію та встановити деталі.

Оскільки чоловіки й жінки мають різні культурні правила для підтримання дружньої бесіди, то саме ці правила можуть стати приводом для конфлікту та непорозуміння між представниками обох статей. Наприклад, чоловіки й жінки по-різному інтерпретують запитання. Якщо питання для жінок є невід'ємною частиною спілкування, то чоловіки переважно трактують їх як запит для отримання інформації, на який потрібно дати відповідь.

Як приклад наведемо уривок з фільму, у якому можна простежити гендерні відмінності в розмовному стилі. Аманда намагається «розговорити» Доусона, ставлячи йому багато запитань про його майбутнє й так долучаючи його до розмови:

Amanda: Is it weird to be there now?

Dawson: I just wanna finish, get out, kind of, I mean.

Amanda: Where do you want to go to college?

Dawson: Do you think everyone goes to college?

Amanda: People who built their own telescope usually do.

Dawson: I don't know. It's not something I can do right now.

Amanda: Is it something you want to do?

Dawson: Why do you care?

Amanda: Why won't you answer?

Dawson: You are gonna be a really good lawyer one day.

Amanda: Do you want to go, yes or no?

Dawson: No.

Amanda: You are a bad liar (The Best of Me).

Розмови такого типу підтримують взаємодію та налаштовують співрозмовника на гармонійну бесіду.

Під час спілкування жінки часто вживають мінімальні відповіді (*minimal responses*), які свідчать про зацікавленість у спілкуванні й демонструють схвалення та бажання брати участь у розмові. Чоловіки, з іншого боку, трактують мінімальні відповіді зовсім по-іншому: як небажання продовжувати бесіду та відсутність інтересу або як вираження згоди з висловленим чи пропозицією.

Установлено, що мінімальні відповіді спостерігаються частіше в жіночих бесідах, ніж під час суто чоловічого чи міжгендерного спілкування. Це свідчить про те, що жінки намагаються встановлювати відносини з іншими людьми та виражати свою емоційну зацікавленість і участь у розмові.

Лу в захопленні від того, що отримала нову роботу. Вона реагує на слова свого нового роботодавця місіс Трейнор, використовуючи мінімальні відповіді, які найточніше передають її емоційний стан:

Mrs. Traynor: So,

Lou: Hmm.

Mrs. Traynor: Would you like the job?

Lou: Yes!

Mrs. Traynor: Can you start immediately?

Lou: Yes!

Mrs. Traynor: Good. Then let's go and meet Will.

Lou: Right, yeah. Okay. Um, sure.

Mrs. Traynor: Uh, you might want to wear something a little less revealing.

Lou: Oh, yes. Of course (Me Before You).

Іншою характеристикою жіночого мовлення є вираження підтримки до інших. Жінки часто висловлюються: «О, *напевно, ти почуваєшся погано*» або «*Як ти почуваєшся, коли це сталося?*» Такі репліки демонструють розуміння почуттів та емоцій інших.

Жіночий стиль мовлення також вважають особистим і точним, оскільки він характеризується докладністю, інформативністю, розкриттям особистої інформації, наявністю анекдотів і конкретних міркувань. Ці особливості створюють особистий тон і, у свою чергу, полегшують відчуття близькості та зв'язку між життями співрозмовників.

У наступному прикладі дві подружки – Деббі й Ненсі – ведуть приватну бесіду, обговорюючи відпустку Ненсі в Парижі з усіма подробицями та деякі інші речі, висловлюючи свої думки й переживання:

Nancy: Wow, your ring is getting loose, there, Deb. Are you losing weight?

Debbie: Yeah, I am. You know what I've been doing? Spinning.

Nancy: Uh-hu.

Debbie: Yeah, it's a great stress reliever.

Nancy: I'm gonna tell you what's even greater stress reliever. And that is a week in Paris.

Debbie: Oh, my gosh! I saw that on Instagram. All pictures were so great.

Nancy: So, you did see them.

Debbie: Yeah.

Nancy: Funny, because I was gonna ask how come you didn't like any of them.

Debbie: What do you mean? I just said I did.

Nancy: All my other friends, uh, who saw my Paris pics, they clicked "like". You were the only one who didn't click "like".

Debbie: Oh, I guess I just didn't get around to actually clicking "like" on them.

Nancy: Okay, because look at that one. Now, in this one we have...Sheila and Gary wearing berets.

Debbie: I know.

Nancy: Heh. I like that one so much. It's so cute (Vacation).

Ще однією рисою мовлення жінок є нерішучість (*tentativeness*), що виражається різними способами, наприклад, хеджуванням (*hedging*), модальними конструкціями, розділовими запитаннями тощо. Жінки використовують їх під час спілкування, щоб не звучати категоричними, уникати остаточної відповіді на запитання, надавати висловлюванню нечіткості, невпевненості.

На запитання Доусона, чи вміє вона водити машину, Аманда відповідає неточно, говорячи «типу того» (*kind of*):

Amanda: Are you gonna let me drive?

Dawson: You learned how to drive a stick.

Amanda: Yes.

Dawson: Really?

Amanda: Kind of

Dawson: All right (The Best of Me).

На відміну від жінок, чоловіки схильні вважати розмову способом досягнення конкретних цілей, установлення свого статусу, зберігання незалежності та здійснення контролю. На відміну від жінок, які у своєму мовленні часто вживають особові та присвійні займенники третьої особи множини (ми, наш, наша, наші), чоловіки схильні використовувати ті самі займенники, але першої особи однини (я, мій, моя, моє), що вказує на їхній авторитет і статус у розмові.

Расті повідомляє своїй дружині Деббі та своїм двом синам Кевіну і Джеймсу про місце їхньої відпустки в цьому році. Расті, Джеймс і Кевін переважно вживають займенники *я* у своєму мовленні, а Деббі – *ми*:

Rusty: Guys, listen to me, I have exciting news.

Kevin: James has AIDS?

Rusty: What? No.

Kevin: I would be excited.

Debbie: Well, what is it?

Rusty: The four of us are gonna take a little trip.

Debbie: Are we going to Paris?

Rusty: Hmm. No, much better. To Walley World.

All: What?

Rusty: This family is in a rut. We gotta shake things up, right?

Kevin: I'm gonna miss the first week of wrestling.

James: No offence but I'd like to explore the real America, like Jack Kerouac...

Rusty: Oh, come on, guys. My trip to Walley World when I was a kid was the best time I ever had.

Debbie: So you want that we just redo your vacation from 30 year ago?

Rusty: No, no, no. We are not redoing anything. This will be completely different. And I'm sure that there will be lots of other differences.

James: *Doesn't matter* (Vacation).

Під час спілкування чоловіки також намагаються уникати розкриття приватної інформації, розмов на особисті теми, висловлення співчуття й розуміння. Це свідчить про їхню слабкість і вразливість. Натомість для жінок співчуття й відкритість надзвичайно важливі під час розмови і свідчать про рівність мовців і підтримку. Саме це часто призводить до конфліктів і непорозумінь між представниками протилежних статей.

Гендерні відмінності в мовленні також зустрічаються й у лексиці обох статей. Жінки набагато частіше вживають такі прикметники, як *божественний, чарівний, фантастичний, неймовірний*. Спілкуючись між собою, чоловіки не використовують такі оцінні прикметники у своєму мовленні. Іноді вони вживають їх під час розмови з жінками, щоб пристосуватися до їхнього стилю мовлення.

Жінки також можуть надати більш точний опис кольорів, наприклад, *бірюзовий, бежевий, сталево-сірий, лавандовий*. Чоловіки таку точність вважають неважливою й рідко враховують таку скрупульозність [12, с. 43].

Ще однією особливістю в лексиконі жінок є наявність слів, що підсилюють їхнє мовлення

(*so, much, more, very*), і гіпербол, щоб справити більший ефект і звучати виразніше та переконливіше.

У прикладі Лу гіперболізує свою любов до блискучих черевиків і жовто-чорних панчіх, як у бджілки, що надає її мовленню емоційності й виразності:

Lou: *When I was little... my mom got me a pair of glittery wellies, and I refused to take them off. I wore them in bed, in the bath, all summer long. My favourite outfit was the glittery boots and bumblebee tights.*

Will: *Bumblebee tights?*

Lou: *Black and yellow stripes.*

Will: *Oh, dear God.*

Lou: *I just really, really, really liked having striping legs.*

Will: *So, what happened to these gorgeous willies and stripy tights?*

Lou: *Ah, I outgrew them. It broke my heart. And they don't make those tights anymore. Not for grown women, anyway.*

Will: *Strange, that.*

Lou: *Oh, you can mock. Didn't you ever love anything that much?*

Will: *Yes. Yes, I did* (Me Before You).

Незважаючи на різні завдання та способи досягнення головної мети спілкування, мовленнєва поведінка жінок і чоловіків іноді відрізняється від загальноприйнятих фактів і підходів до аналізу мови й гендеру. Вибір стратегій і тактик спілкування пов'язаний із самою ситуацією та зумовлений нею. Так, жінки інколи також демонструють свій статус, незалежність та авторитет і контролюють протікання бесіди. А чоловіки іноді виявляються пасивними й неспроможними чітко висловити свої думки та бажання.

У прикладі, наведеному нижче, Аманда застосовує стратегії домінування в розмові, вирішуючи все за Доусона й поводячи себе як сильна та наполеглива жінка:

Amanda: *You don't know how to flirt, do you?*

Dawson: *Guess not.*

Amanda: *Well, what are you gonna do about it?*

Silence

Amanda: *Okay, this isn't working. Okay, I will tell you what. Uh... I want you to think about it and meet me at Squeals Saturday night at 6.00?*

Dawson: *smiles.*

Amanda: *Is that a yes?*

Dawson: *Okay, maybe you will figure out how to flirt with me by then* (The Best of Me).

Висновки і пропозиції. Отже, мовлення чоловіків і жінок відрізняється стилями та комунікативними стратегіями, які представники різних статей застосовують для досягнення головних цілей і намірів у спілкуванні. Чоловічий стиль розмови можна визначити як більш самореалізований і зорієнтований на «себе». Чоловічому мовленню притаманні такі риси, як конкурентоспроможність, незалежність, авторитарність і контроль. Жіночий стиль мовлення – це передусім зв'язок і кооперативність, солідарність зі співрозмовником і його підтримка, тому жіноче мовлення зорієнтоване на «інших». У зв'язку з наведеними особливостями, стилі розмови обох статей характеризуються відмінностями у виборі лексики, просодичних засобів мовлення й комунікативних тактик. Жіночий лексикон більш виразний та емоційний. Описуючи людей, речі або події, жінки використовують багато оцінних прикметників, слів, що передають емоції й почуття, модальних дієслів і вигуків, удаються до подробиць і залучають співрозмовника до бесіди. Чоловіки ж надають перевагу розмовам по суті, не розкривають особистої інформації, можуть перебивати свого співрозмовника, щоб висловити свою думку. Цим самим вони реалізують свій статус та авторитет у спілкуванні.

Проведений аналіз чоловічого й жіночого мовлення дає змогу зробити висновок, що жінки й чоловіки по-різному розуміють процес спілкування, мають різні цілі та наміри в розмові й реалізують їх за допомогою різних стратегій і тактик. Ці відмінності часто призводять до конфліктних ситуацій і непорозумінь серед учасників спілкування. Щоб уникнути суперечок і непорозумінь, чоловіки та жінки мають пам'ятати про відмінності в лінгвальній поведінці осіб протилежних статей, адаптувати свої розмовні стилі й мовленнєві стратегії, пристосовуватися до мовлення співрозмовника, щоб відповідати потребам один одного і зробити процес комунікації ефективним, дієвим та успішним.

Список використаної літератури:

1. Анохина В.С. Стратегии и тактики коммуникативного поведения в малой социальной группе (семье). Вестник Ставропольского государственного университета. Ставрополь, 2008. № 56. С. 64–70.
2. Борисенко Н.Д. Гендерный аспект репрезентации персонажного мовлення в англійських драматичних творах кінця XX століття: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04. Житомир, 2003. 268 с.
3. Сокоlecь І.І. Мовленнєвий етикет як складова підготовки вчителя іноземної мови: навчальний посібник. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2006. С. 22–25.
4. Attenborough F., Stokoe E. Gender and Categorical Systematics. The Handbook of Language, Gender and Sexuality / ed. by S. Ehrlich, M. Meyerhoff, J. Holmes. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. P. 161–179.
5. Bucholtz M., Hall K. Introduction: 20 Years after Language and Women's Place. Ph: Hall and Bucholtz, 1995. P. 1–22.
6. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 2007. 209 p.
7. Coates J. Women, Men and Language. A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language. London: Pearson ESL, 2004. 260 p.
8. Fishman P.M. Interaction: The Work Women Do. Social Problems. 1978. Vol. 25. P. 397–406.
9. Gray J. Men are from Mars, Women are from Venus: A Practical Guide for Improving Communication and Getting What You Want in Your Relationships. N.Y.: Collins, 1992. 286 p.
10. Holmes J. An Introduction to Sociolinguistics. London: Pearson Longman, 2008. 482 p.
11. Holmes M. What is Gender? Sociological Approaches. London: Sage Publications, 2007. 209 p.
12. Lakoff R.T. Language and Women's Place. Language in Society. London, 1975. Vol. 2. P. 10–18, 45–79.
13. Speer A.S. Gender Talk: Feminism, Discourse, and Conversation Analysis. N.Y.: Routledge, 2005. 248 p.
14. Spender D. Man Made Language. London: Routledge and Kegan Paul, 1980. 264 p.
15. Sunderland J. Language and Gender: An Advanced resource Book. London and New York: Routledge, 2008. 359 p.
16. Tannen D. Conversational Style: Analyzing Talk Among Friends. N.Y.: Oxford University Press, 2005. 244 p.
17. Wood J. Gendered Lives. Communication, Gender, and Culture. Julia Wood. [8th ed.]. Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2009. 386 p.
18. Sharrock T. Me Before You. 110 Min. New York: Warner Bros. Pictures, 2016. URL: <https://voriginele.tv/video/me-before-you/>.
19. Hoffman M. The Best of Me. 118 Min. New Orleans: Relativity Media, 2014. URL: <https://voriginele.tv/video/the-best-of-me/>.
20. Goldstein J., Daley J.F. Vocation. 99 Min. United States, Warner Bros. Pictures, 2015. URL: <https://voriginele.tv/video/vocation/>.

Богачева М. В. Гендерный аспект коммуникативных стратегий и стилей общения

В статье предпринята попытка анализа гендерных различий в лингвистическом поведении и в использовании коммуникативных стратегий представителями обоих полов, выявлены и охарактеризованы мужские и женские стили общения.

Ключевые слова: *гендерные особенности, коммуникативное поведение, стиль речи, межгендерное общение, коммуникативная стратегия, мужская речь, женская речь.*

Bohachova M. V. Gender Aspect of Speech Communicative Strategies and Conversational Styles

The article deals with the analysis of gender discrepancies in the linguistic behaviour and in the usage of communicative strategies by both sexes, male and female conversational styles are revealed and characterized.

Key words: *gender peculiarities, communicative behaviour, conversational style, cross-gender communication, communicative strategy, male speech, female speech.*

О. П. Коваль

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
Української академії друкарства

ПАРАДИГМАТИЧНІ ВІДНОШЕННЯ В ТЕРМІНОЛОГІЇ ТЕНІСУ

У статті проаналізовано явища полісемії, омонімії, синонімії й антонімії в терміносистемі тенісу на прикладі англійської мови та їх вплив на функціонування термінів у терміносистемі. Особливу увагу приділено причинам виникнення полісемії та проблемам омонімії. Полісемію кваліфікуємо як внутрішню й міжсистемну. Омонімію розглядаємо як міжгалузеве явище. Подано детальну класифікацію термінів-синонімів і визначено причини появи варіантності та синонімії. Антонімічні відношення досліджені на структурному й семантичному рівнях.

Ключові слова: полісемія, омонімія, синонімія, антонімія, формальні варіанти, дублети.

Постановка проблеми. Англійська спортивна термінологія відіграє панівну роль у світі спорту. Спортивні терміни використовують не лише спортсмени чи спеціалісти в галузі спорту, а й уболівальники. З метою повного взаєморозуміння й точної передачі інформації заслуговує на особливу увагу дослідження структурно-семантичних і функціональних парадигм термінології тенісу.

Термінологія тенісу як система назв розвивається разом зі свідомою діяльністю людини й формується з розвитком тенісу. Термінологічну систему тенісу розглядаємо як складне ціле, яке містить позначення різним способом взаємопов'язаних на лінгвістичному рівні наукових і професійних понять підмови тенісу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Явища полісемії, омонімії, синонімії й антонімії в терміносистемі тенісу розглянуто в працях таких учених, як К.Я. Авербух [1], С.В. Гриньов [4], Р.І. Дудок [5], Т.Р. Кияк [6], В.М. Лейчик [7], Д.С. Лотте [8], А.В. Суперанська [11], М. TeresaCabré [14].

Мета статті – проаналізувати явища полісемії, омонімії, синонімії й антонімії в терміносистемі тенісу на прикладі англійської мови та їх вплив на функціонування термінів у терміносистемі.

Виклад основного матеріалу. Одним із основних видів системних відношень у лексиці є парадигматичні, оскільки терміни здебільшого утворені на базі слів загальнонавчальної лексики, вони зазнають впливу тих самих лексико-семантичних процесів.

Полісемія й омонімія термінів тенісу. Явище полісемії полягає в тому, що кожне значення полісеманта пов'язане з його первинним значенням, оскільки розвинулось унаслідок певної подібності позначуваних понять. Наприклад:

– *breach* 1) пролом, отвір; 2) розрив стосунків; 3) спорт. порушення (правил); 4) перерва, інтервал; 5) мор. хвилі, що розбиваються об корабель.

У цьому прикладі всі смисли *breach* пов'язані спільною семою *порушення цілісності*. Звичайно, у процесі термінологізації між загальнономовним і професійним значенням виникають певні відмінності. У термінології тенісу, як і в лексико-семантичній системі мови, полісемія є однією з форм мовної економії. Багатозначність простежується й у межах термінології тенісу, її кваліфікують як внутрішньосистемну. Наприклад:

– *grip* 1) *the manner in which a player holds tennis racket (спосіб, у який гравець тримає тенісну ракетку) – хват;*

2) *the wrapping for the tennis racket (обмотка для тенісної ракетки)* ([www.Wikipedia.org/wiki/Grip_\(tennis\)](http://www.Wikipedia.org/wiki/Grip_(tennis)));

– *break* 1) the winning of a game in which the other player is serving – виграв гейму на подачі суперника;

2) *a short period of time between sets – перерва між сетами* [15, с. 24];

– *game* 1) a sporting activity in which players compete against each other by following a fixed set of rules (спортивна діяльність, у якій гравці змагаються між собою, дотримуючись установлених правил) – гра;

2) *a subsection of play that goes towards making up a set o rmatch* (частина гри, що становить сет або матч) – *гейм* [15, с. 62].

Причиною виникнення полісемії в термінології тенісу є таке внутрішньомовне явище, як перенесення назви, що відбувається на основі метонімії, синекдохи чи метафори. Наприклад, на основі синекдохи спостерігаємо перенесення назви терміна *challenger*, який означає

1) *претендент на звання чемпіона*;

2) *челенджер – змагання з вищим призовим фондом, ніж Satellite*. Ці значення перебувають у відношеннях «частина – ціле» (учасник – змагання), де простежується спільна сема змагання.

Виникненню багатозначності сприяють також екстралінгвальні чинники – запозичення термінів із суміжних термінологій. Наведемо приклади термінів тенісу, запозичених з інших сфер спорту:

вітрильного спорту

- *cringles*, у тенісі – *кренгельс* – це пластикові кільця в ободі ракетки для нанизування струн, у вітрильному спорті – це отвір для затягування снасті в полотні паруса;

баскетболу

- *dribble* – *постукування м'ячем об підлогу перед здійсненням подачі*;

бейсболу

- *slider* – *різана подача, подача наступу, пробита зі зворотною підкруткою, що понижує відскік м'яча*.

В.Н. Прохорова називає *лексичні омоніми* результатом розкладання значень багатозначного слова, продуктом лексико-семантичного утворення [10, с. 34]. Омонімія в термінології тенісу існує як міжгалузеве явище, наприклад:

- *head* (*голова, частина тіла*) та *head* (*голівка ракетки, верхня частина*);

- *shoulders* (*плечі, частина тіла*) та *shoulders* (*плічка, частина обідка ракетки, між верхньою частиною шийки та нижньою частиною голівки*);

- *throat* (*горло, частина тіла*) та *throat* (*шийка, горловина ракетки, що знаходиться між голівкою й ручкою*) – є міжгалузевими омонімами.

Терміни-синоніми тенісу. Проблема синонімії в термінології – це прояв специфіки терміна як мовного знака, який має одне значення, незалежно від контексту. Ось чому терміни-синоніми на позначення одного поняття вважаються небажаним явищем. Проте не всі

дослідники розглядають це явище негативно. В.А. Татарінов оцінює наявність варіантів і синонімів у термінології як позитивний факт, що свідчить про розвиток наукової думки й оформлення іншими засобами фіксації реальної дійсності, що по-новому відкрились перед дослідником [12, с. 133].

Оскільки, як зазначає К.Л. Полонська, у тенісі спостерігається блискавична реакція спостерігача, тренера, партнера чи самого тенісиста на виконувану дію, вона є не логічною, а експресивно-емоційною, тому є терміни, що наділені емоційним значенням [9, с. 19]. Наприклад:

- *Two! – Два!* (*коли м'яч торкнувся сітки, але приземлився після подачі, тому подачу потрібно переграти*) є стилістичним синонімом до слова *Let!* – «*Переграти*» (суддівське) – *коли м'яч торкнувся сітки, не потрапив у квадрат подачі або в інших випадках, обговорених правилами гри в теніс*.

Термінологіям властива саме абсолютна синонімія, що дає підстави називати це явище термінологічною дублетністю [3, с. 54].

Класифікуючи терміни тенісу, виокремлюємо синоніми з тотожним значенням, які поділяємо на *варіанти* – синоніми, отримані внаслідок варіації форми терміна, та *дублети* – абсолютні синоніми з різною формою. Наприклад, варіантом терміна *eastern grip* (європейський хват) є *shakehand grip*.

Терміни *deuce set* та *advantage set* (стандартна система ведення рахунку в сеті) також розглядаємо як варіанти одного терміна, що є взаємозамінними. У цьому випадку змінюється атрибут, який має синонімічне значення, проте ключовими є слова *grip*, *set*.

Дослідник С.В. Гриньов у термінології тенісу розрізняє:

I. Формальні варіанти – варіанти на основі ознаки повноти (повні та короткі). Виокремлюємо такі варіанти:

- *графічні варіанти*, що різняться написанням: *racket* – *racquet* (ракетка);

- *фонетико-графічні*, що різняться тільки вимовою й варіантним написанням однакових лексем: *scene-seal* – *stencil* (трафарет, що використовується для нанесення на струнну поверхню ракетки марки фірми-виробника з метою реклами);

- *словотвірні варіанти*, що різняться тільки словотвірними афіксами: *slice-slider* (різаний удар, що надає м'ячу в польоті зворотній оберт, за рахунок чого траєкторія його руху

подовжується), або моделлю утворення (чергування елементів) при тотожності елементів: *point penalty – penalty point (штрафне очко)*;

- синтаксичні варіанти – варіанти, що різняться синтаксичною моделлю утворення (порядком слів і відношенням між ними): *code of dress – dress code (дрес код)*;

- морфолого-синтаксичні варіанти – варіанти, один із яких – терміносполучення або складний термін, а інший – його варіант, отриманий шляхом синтаксичних і морфологічних змін.

Окрім цього, у термінології тенісу виокремлюємо такі різновиди варіантів:

- еліптичні варіанти – морфолого-синтаксичні варіанти утворені еліпсисом багатокompонентного терміна без зміни його значення: *entry form – enter (заявка тенісиста на участь у турнірі)*, *kick serve – kicker (сильно кручена подача з високим відскоком різко вбік)*, *passing shot – pass (обвідний удар – удар повз суперника, що стоїть неподалік від сітки, який для цього важкодоступний або взагалі недоступний)*;

- аббревіатурні варіанти – морфолого-синтаксичні варіанти, утворені шляхом складання частин слів багатокompонентного терміна: *ground stroke – groundies (удари по м'ячу з відскоку, що виконуються відкритою поверхнею ракетки із задньої лінії)* та варіанти-акроніми як різновид аббревіатурних: *def – default (вихід зі змагання до його закінчення)*, *LL – lucky loser (щасливий невдаха – гравець, що програв у кваліфікаційних змаганнях, але включений до основної сітки турніру в результаті вакансії)*.

II. Дублети услід за С.В. Гриньовим [4, с. 106–108] поділяємо на різночасові, що різняться хронологічним статусом (застарілі):

- *all-comers (заст.) – open (відкритий турнір)*;

- *plate competition (заст.) – consolation (заохочувальні змагання для гравців, що програли в першому колі турніру)*;

- *spinning (заст.) – up or down (вгору або вниз – спосіб вибору подачі чи сторони корту перед матчем за допомогою ракетки)*;

ареальні, що різняться ареалом розповсюдження:

- *veteran (Am.) – senior (Br) (ветеран)*;

- *swing volley (Am.) – drive volley (удар з лету із сильним замахом)*;

- *alley (Am.) – tramlines (коридор, простір між боковими лініями)*;

- *warm-up (Am.) – knock-up (розминка)*; різномовні – власні та запозичені:

- *Musketeers Cup – Coup de Mousquetaires (фр.) – Кубок Мушкетерів (нагорода переможцю French Open в одиночному чоловічому розряді)*.

Умовні синоніми – терміни з нетотожним, проте подібним значенням, які в певних умовах використовуються як рівнозначні та поділяються на квазісиноніми – терміни з частково однаковим значенням, які умовно використовують як рівнозначні: *backhand court (корт лівого удару) – advantage court (лівий квадрант подачі – бік корту, в який гравець подає під час розіграшу подачі в ситуації переваги)*.

Терміни-антоніми. Порівняно із синонімією, антонімію не сприймають у мові науки як проблемне явище, а радше навпаки, вона допомагає систематизувати поняття й точніше визначити їх місце в системі.

Р.І. Дудок вважає антонімами мовні одиниці, значення яких пов'язані відношенням зіставлення діаметрально протилежних ознак тотожної якості як основи семантичної опозиції [5, с. 238]. У свою чергу, В.Н. Ярцева вважає, що антонімія є протилежністю всередині однієї сутності, її логічну основу утворюють протилежні видові поняття, що є межею прояву властивості, яка визначається родовим поняттям [13, с. 36]. Наприклад:

- *up or down (вгору або вниз – спосіб вибору подачі чи боку корту перед матчем за допомогою ракетки)*, родові поняття – *вертикальний рух*.

Антонімічні відношення термінів тенісу виявляються в мовних одиницях різних типів:

1) у семантичній структурі однослівних термінів: *lose – win (програвати-перемогати)*;

2) у композитах шляхом приєднання до тієї самої частини складного слова антонімічних основ: *midsized – oversized (середній розмір – надзвичайно великий розмір ракетки)*;

3) у складі термінів-словосполучень: *open throat – closed throat (відкрита шийка ракетки – закрита шийка)*.

У структурному плані антоніми характеризуються:

- за кількістю кореневих морфем (прості та складні). До простих належать *singles – doubles (одиночні – парні)*, до складних *indoor – outdoor (усередині – назовні)*;

- за подібністю кореневих морфем виокремлюємо спільнокореневі – *glue-reglue (клеїти – переклеювати)*, різнокореневі – *soft court –*

hard court (м'який корт – корт із твердим покриттям);

- за частиномовною належністю антоніми репрезентовані іменниками – *returner – receiver* (той, хто відбиває удари – той, хто приймає подачу); прикметниками – *offensive – defensive* (нападаючий – захисний), дієсловами – *win – lose* (вигравати – програвати);

- за кількістю складових частин виокремлюємо: двокомпонентні (*open stance – closed stance – відкрита стійка – закрита стійка*; *low bounce – high bounce – низький відскік – високий відскік*) і багатоконпонентні (*one-handed backhand – double-handed backhand – удар зліва, виконаний однією рукою – удар зліва, виконаний двома руками*).

Л.М. Васильєв стверджує, що протилежність антонімів за їх значенням може мати контрарний, комплементарний і векторний характер [2, с. 131].

Згідно із цією класифікацією, в термінології тенісу виокремлюємо:

- комплементарні – антоніми, що позначають два взаємодоповнювальні видові поняття, які разом становлять певне родове поняття без проміжних ланок. У цьому випадку комплементарність твориться за допомогою різнокоренових номенів: *slow court – fast court* (повільний корт – швидкий корт), *offensive lob – defensive lob* (атакуюча свічка – захисна свічка);

- векторні – позначають дві протилежно спрямовані дії, явища, ознаки, відношення: *seeded – unseeded (player) – посіяний – непосіяний гравець*; *left court – right court – ліва частина корту – права частина корту*.

У термінології тенісу ми не виявили контрарних антонімів, тобто крайніх симетричних членів упорядкованої більшості (контрарні видові поняття), між якими є проміжне поняття.

Висновки і пропозиції. Проведене дослідження засвідчило, що причиною виникнення полісемії в термінології тенісу є перенесення назви, що відбувається на основі метонімії, синекдохи чи метафори. Виникненню багатозначності сприяють також екстралінгвальні чинники – запозичення термінів із суміжних термінологій.

Омонімія в термінології характеризується як міжсистемне явище: це або терміни різних терміносистем (*center of percussion – у технічній термінології й тенісі*) або терміни лексико-семантичного способу творення, що стали омонімами від слів, з яких утворились (*throat, head*).

Полісемію кваліфікуємо як внутрішньо-системну й міжсистемну. Що стосується омонімії, у цій термінології її кваліфікують як міжгалузеве явище.

Класифікуючи терміни тенісу, виокремлено синоніми з тотожним значенням, які поділено на варіанти – синоніми, отримані внаслідок варіації форм терміна, і дублети – абсолютні синоніми з різною формою.

Антонімічні відношення є наявними в термінології тенісу, проте не дуже поширеними. Такі терміни-антоніми становлять менше ніж 1% від проаналізованого матеріалу.

Термінології тенісу, яка утворена на базі загальноновживаної лексики, притаманні ті самі лексико-семантичні процеси. Перспективу дослідження вбачаємо в розгляді способів розвитку семантичної структури термінів тенісу.

Список використаної літератури:

1. Авербух К.Я. Манифест современной терминологии. Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах. Коммуникация-2002 («Communication Across Differences»): материалы междунар. науч.-практ. конференции. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2002. Ч. 1. С. 192–194.
2. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика: учебн. пособие для вузов. Москва: Высш. школа, 1990. 176 с.
3. Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. Лингвистические основы учения о терминах. Москва: Высшая школа, 1987. 103 с.
4. Гринев С. В. Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Изд. центр «Академия», 2008. 304 с.
5. Дудок Р.І. Проблема значення та смислу терміна в гуманітарних науках: монографія. Львів : Видавн. центр Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка, 2009. 358 с.
6. Кияк Т.Р. Семантичні аспекти нормалізації термінологічних одиниць. Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. 2008. № 38. С. 77–80.
7. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. 3-е изд. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. 256 с.
8. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии: вопросы теории и методики. Москва, 1961. 157 с.
9. Полонская К.Л. Особенности функционирования теннисной терминосистемы в английском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». Москва, 2011. 25 с.
10. Прохорова В.Н. Лексико-семантическое образование русской терминологии: дисс. ... докт.

- филол. наук: спец. 10.02.01. Москва, 1983. С. 383.
11. Суперанская А.В. Общая терминология: Терминологическая деятельность. 2-е изд., стереотип. Москва: Едиториал УРСС, 2005. 288 с.
 12. Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: Очерк и хрестоматия. Москва: Моск. лицей, 1994. 408 с.
 13. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 682 с.
 14. Cabré M. Teresa Terminology: theory, methods and applications / edited by Juan C. Sager; translated by Janet Ann De Casaris. 1999. John Benjamins B.V Philadelphia USA. 245 p.
 15. Dictionary of Sports and Games Terminology/Adrian Room Edited by Mc Farland and Company Inc. Jefferson, North Carolina, and London, 2010. 188 p.

Коваль О. П. Парадигматические отношения в терминологии тенниса

В статье проанализированы явления полисемии, омонимии, синонимии и антонимии в терминосистеме тенниса на примере английского языка и их влияние на функционирование терминов в терминосистеме. Особое внимание уделено возникновению полисемии и проблемам омонимии. Полисемию квалифицируем как внутреннюю и межсистемную. Омонимию рассматриваем как междотраслевое явление. Изложена детальная классификация терминов-синонимов, определены причины возникновения вариантности и синонимии. Антонимические отношения исследованы на структурном и семантическом уровнях.

Ключевые слова: полисемия, омонимия, синонимия, антонимия, формальные варианты, дублеты.

Koval O. P. Paradigmatic relations in the tennis terms terminology

The article deals with the synonymy, homonymy and antonymy in the English tennis terminology and their influence on the term system. Special attention is given to polysemy and the cases of homonymy. Polysemy has been qualified as inner- and intersystem. Homonymy is treated as an inter-branch phenomenon. The detailed classification of terms-synonyms has been presented and the reasons for synonymy have been singled out. The relations of antonyms have been studied on structural and semantic levels.

Key words: polysemy, homonymy, antonymy, formal variants, doublets.

І. О. Лелет

старший викладач кафедри професійної англійської мови
Одеського національного морського університету

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ПОРТРЕТА ПРОТАГОНІСТА (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ Р. Л. СТІВЕНСОНА «ПРИГОДА З КОРОБКОЮ»)

У статті подана спроба описати структурно-семантичні засоби створення портрета головного персонажа на матеріалі повісті Р.Л. Стівенсона «Пригода з коробкою». Також проаналізовано поняття «композиційно-мовленнєва форма» та виокремлено особливості опису. Розкрито поняття «портрет», визначено його прагматичні функції й типи.

Ключові слова: композиційно-мовленнєва форма, опис, портрет, портретне вкраплення.

Постановка проблеми. Останнім часом увага лінгвістів зосереджена на вивченні комунікативного аспекту мовленнєвої діяльності людини, а також на функціональному підході, що дає змогу досліджувати безпосередньо процес комунікації. Оскільки повноцінним комунікативним актом вважається цілісний завершений текст, то функціональний підхід спрямований передусім на дослідження тексту. У свою чергу, текст є результатом розв'язання певного комунікативного завдання автора, що досягається шляхом підпорядкування всіх мовленнєвих елементів визначеній цілеспрямованості.

Саме до таких елементів належать композиційно-мовленнєві форми, що слугують реалізації авторських інтенцій. Стаття присвячена, зокрема, композиційно-мовленнєвій формі «опис», яку дотепер вивчали в порівнянні з іншими композиційно-мовленнєвими формами для виявлення їх загальних ознак. Однак досі не проводилися лінгвістичні аналізи композиційно-мовленнєвої форми «опис» у межах текстів певної жанрової спрямованості. Тому вважаємо, що вивчення опису з позицій жанродетермінуючої ознаки визначає актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ретельний аналіз лінгвістичної літератури дає змогу стверджувати, що досі вчені (М.М. Бахтін [1], В.В. Виноградов [3], В.А. Кухаренко [8], М.П. Брандес [2] та ін.) не погоджуються щодо кількості композиційно-мовленнєвих форм (далі – КМФ), виділяючи різну їх кількість. Основними критеріями, що покладені в основу класифікацій КМФ, слугують мета висловлювання та форма викладу матеріалу. Згідно з більшістю

таксономій, є три основні КМФ, до яких належать **оповідь, опис, роздум** [3, с. 31]. Проте дослідники (Т.В. Насалевич [9], О.О. Калінюк [6; 7], В.А. Кухаренко [8], О.А. Розанова [10]) єдині в думці, що згадані КМФ не зустрічаються в тексті в «чистому» вигляді. Як правило, вони змішуються один з одним навіть у межах одного абзацу.

Мета статті полягає у виявленні лінгвальних засобів зображення протагоніста в англomовному художньому дискурсі.

Предметом дослідження є КМФ «опис», що являє собою один із елементів структури авторського викладу, а саме її складник – портрет.

Об'єкт дослідження – структурні та семантичні мовні засоби створення портрету протагоніста в англomовному літературному дискурсі.

1) Відповідно до поставленої мети, сформульовано такі завдання:

- 2) виявити особливості КМФ «опис»; дати характеристику «портрету» персонажа як одного з різновидів КМФ «опис»;
- 3) виокремити прагматичні функції портретного опису;
- 4) проаналізувати типи портретних описів;
- 5) проаналізувати структурно-семантичні особливості створення портрету персонажа.

Матеріалом дослідження послуговувало оповідання англійського письменника XIX століття Роберта Луїса Стівенсона *The Story of Bandbox*. «Пригода з коробкою» входить до циклу оповідань «Алмаз Раджі», написаного Робертом Луїсом Стівенсоном у 1878 році. Усі чотири оповідання циклу об'єднує алмаз Раджі. Назва кожного оповідання певною мірою пов'язана з місцем знаходження алмаза чи особою, причетною до його переховування: «Пригода з короб-

кою», «Пригода молодика в священничій рясі», «Оповідь про будинок із зеленими віконницями», «Пригода князя Флорізеля і детектива». У досліджуваній повісті *The Story of Bandbox* алмаз знаходиться в капелюшній картонці, і всі пригоди, які відбулися з Гаррі, пов'язані з нею.

Виклад основного матеріалу. *Опис, оповідь, роздум* розрізнялися ще в античній риторичі як узагальнені типи змісту, яким притаманні певні типи оформлення. У середині 1920-х років видатний учений В.В. Виноградов номінував їх композиційно-мовленнєвими формами [3, с. 140].

КМФ **«оповідь»** бере на себе основне сюжетне навантаження, повідомляє про дії та стани, що розгортаються, що робить *оповідь* акціональною, динамічною. КМФ **«опис»** фіксує ознаки об'єктів і суб'єктів дій і станів і тому є переважно статичним. КМФ **«роздум»** включає інформацію про причинно-наслідкові зв'язки між об'єктами й діями, які мають місце в перед-і постконтексті. Він також статичний.

Далі проаналізуємо особливості КМФ «опис».

Опис вважається двостороннім мовленнєво-розумовим утворенням у межах цілого завершеного тексту, що являє собою фрагмент монологічного авторського повідомлення. Його функції полягають у створенні лінгвальними засобами предметно-образного ряду художньої розповіді, інформуванні читача про номенклатуру й характеристики елементів зображеного світу. Сутність КМФ «опис» полягає у відтворенні учасників сюжетних подій і простору, у якому ці події відображаються [6, с. 39].

Опис видається статичною композиційно-мовленнєвою формою. Традиційно до опису зараховують **портрет, пейзаж, інтер'єр**, тобто повідомлення про зовнішні ознаки дійової особи та обстановки дії.

У роботі ми звертаємо увагу на один із різновидів КМФ «опис», а саме портрет.

Портрет є одним із засобів індивідуалізації персонажа. Окрім зовнішніх фізичних характеристик персонажа, до портрета включаються відомості про його зачіску, одягу, манери, аксесуари, тобто про те, що відображає смаки, пристрасті, звички – індивідуальність героя. Портрет, на відміну від пейзажу, визначає й соціальну належність персонажа, входить до темпорального континууму тексту, адже в костюмі відображаються й епоха, і пора року, і час доби [8, с. 142].

Розглядаючи словесно-художній портрет як «історію зовнішньої людини», ми маємо на увазі,

що він вирішує завдання сутнісного розкриття образу літературного героя через моменти зовнішньої виразності (зорові, звукові, тактильні, нюхові). Тому, визнаючи за зовнішнім портретом статус елемента структури образу персонажа, ми говоримо лише про специфічність засобів, за допомогою яких у портреті вирішується завдання всебічного розкриття особистості [4, с. 5].

Дослідженням характеру портрета і його ролі в художньому творі присвячені роботи Е.А. Аксенової. Вона розрізняє кілька видів літературних портретів:

1) найпростіший портрет, коли автор копіює реально існуючу людину;

2) психологічний портрет, у якому автор через зовнішній вигляд героя намагається розкрити його внутрішній світ і характер. У такому портреті індивідуальні риси, притаманні конкретній людині, можуть виявити й риси загальні, характерні певній соціальній групі, професії;

3) узагальнений портрет, без опису деталей;

4) портрет, який створюється через враження, яке герой справляє на оточення;

5) портрет, що підкреслює одну характерну рису персонажа;

6) портрет, який прискіпливо й усебічно описує персонажа [6].

Лінгвістична природа словесного портрета залежить від суб'єкта мови, у ролі якого може виявитися не тільки автор, а й персонажі оповідання, що означає своєрідне «багатоголосся» в зображенні зовнішності тієї або іншої діючої особи [6, с. 23].

Як зауважує Т.В. Насалевич, із розвитком літератури **портрет** зазнав істотних змін у своєму обсязі як у кількісному (довжина в тексті) і якісному (повнота охоплення ознак) плані, так і в характері включення до тексту, функціях [9, с. 22]. Спостерігається беззаперечна тенденція до скорочення портретного опису та все більшого використання **портретного вкращення**: замість розгорнутої й детальної характеристики зовнішності, притаманної прозі минулого століття, використовуються **портретні штрихи** часто у вигляді характерологічних деталей або авторського коментаря до діалогу чи дії. Портретні штрихи розосереджуються по всьому тексту, читач не встигає сприйняти їх як статичні елементи, вони «вживлюються» в оповідь і створюють динамічну картину змінної зовнішності персонажа. Як правило, такі зміни мають перехідний характер і є зовнішніми проявами змінних емоцій і настроїв персонажа.

У такому випадку ми можемо говорити про *динамічний портрет*, який, окрім *хронологічної* функції, виконує й функцію *актуалізатора* зв'язності тексту, поєднуючи різні його фрагменти в єдине портретне ціле [8, с. 142].

Відображаючи результати внутрішніх переживань героя, розгорнутий портретний опис або портретний штрих включаються до його психологічної кваліфікації, психологізуються. Специфіка КМФ «опис», у тому числі й портрета, тим паче пов'язана з перерахуванням ознак. Тому на лексичному рівні для портрета притаманні іменники з кваліфікуючими їх прикметниками. Портрет завжди номінативний і, головне, завжди оцінний. У цій останній властивості портрету й загалом опису проявляється його роль у системі засобів формування концепту: опис експліцитно несе авторську оцінку й модальність, тобто безпосередньо вказує на розподіл авторських симпатій/антипатій. Тому в портрет, окрім функції індивідуалізуючої, характерологічної та функції актуалізації категорії зв'язності, включається й актуалізація категорій модальності та концептуальності.

Ще одна функція, яку виконує портретний опис у тексті, – семіотична. Вона розвивається у зв'язку з наскрізним повтором портретного штриха, який виступає в ролі характерологічної деталі [8, с. 143].

На думку О.О. Калінюк, залежно від деталізації портретних описів можна виділити три формати портретного опису: **формат портретного укралення**, що передає одиничну ознаку персонажа або узагальнену згадку про його зовнішній вигляд; **формат портретного малюнка**, що включає в себе згадування не більше ніж три зовнішні ознаки, що характеризують персонаж; **формат об'ємного (розгорнутого) опису**, що включає в себе безліч характерних для персонажа ознак. Дослідниця встановила, що мінімальний текстовий формат укралення є найбільш часто уживаним. Оповідачу досить, як правило, словосполучення, одного-двох клаузів чи речень, щоб передати окрему ознаку, загальний вид або враження від персонажа [7, с. 8].

За якісними ознаками портрети персонажів поділяються на три групи: **зовнішній** (традиційно відзначає особливості зовнішнього вигляду персонажа), **психологічний** (відображає внутрішній стан персонажа), **мішаний** (що містить зовнішні та психологічні характеристики) [5, с. 115].

О.О. Калінюк пропонує іншу класифікацію портретних описів. Учена поділяє їх на **короткі** (від 2 до 9 слововживань), **середні** (10–29 слововживань), **напівдовгі** (39–59 слововживань), **довгі** (60–89 слововживань), **наддовгі** (90–200 та більше слововживань) [6, с. 99].

В основі класифікації портретних описів Т.В. Насалевич лежать 7 ознак, що дають змогу отримати більш детальний і повний набір показників портретного опису. Наведемо їх нижче:

1. Залежно від **обсягу описових фрагментів** виділяються автономні фрагменти портретних описів (далі – ПО) та вкраплення ПО до інших КМФ.

2. Залежно від **фактору адресанта** виділяються в рамках ПО суб'єктивовані та об'єктивовані характеристики.

3. Залежно від **ступеня деталізації** відрізняються узагальнені та детальні ПО.

4. Залежно від **способу опису** виділяються безпосередні та опосередковані ПО.

5. Залежно від **кількості осіб** відрізняються монопортрети та групові портрети.

6. Залежно від **показаної сторони образу персонажа** виділяються зовнішні та психологічні ПО.

7. Залежно від **ступеня стійкості початково завданих характеристик** розрізняються константні ПО та неконстантні ПО [9, с. 28].

У повісті *The Story of Bandbox* портретні описи представлені у вигляді вкраплень до КМФ «опис».

Однією зі стильових рис творчості письменника є репрезентація центральних персонажів на початку твору у вигляді розгорнутого, детального портретного опису. Це сприяє формуванню певного уявлення читача про героїв. Портретні описи Р.Л. Стівенсона, як правило, багатогранні, детальні, з яскраво підкресленим емоційно-психологічним елементом. Більша увага приділяється опису внутрішнього стану героя, ніж зображенню його зовнішнього портрета. У повісті письменник виявляє чіткий поділ персонажів на позитивних і негативних. Це не лише проявляється в їхніх діях і помислах, а й накладає відбиток на портрет, адже зовнішність і внутрішня сутність людини перебувають у нерозривному зв'язку. Передусім варто зазначити, що головним героєм оповідання є Гарі Хартлі, словесний портрет якого є об'єктом дослідження.

Ретельний аналіз структур портретних описів дав змогу визначити, що протяжність портретних описів головного героя коливається від

цілого абзацу до кількох рядків і навіть простих речень типу *he was white* [11, с. 261]. Найдовші портретні описи мають місце в першій частині повісті, коли автор знайомить читача з головним героєм, подає короткі відомості про його життя й загальну характеристику героя. Для створення портрету персонажа автор використовує формат *розгорнутого опису*:

"He was always dressed with uncommon nicety, wore delicate flowers in his button-hole, and could entertain a visitor with tact and pleasantry. He took a pride in servility to a beautiful woman; received Lady Vandeleur's commands as so many marks of favour; and was pleased to exhibit himself before other men, who derided and despised him, in his character of male lady's-maid and man-milliner. Nor could he think enough of his existence from a moral point of view. Wickedness seemed to him an essentially male attribute, and to pass one's days with a delicate woman, and principally occupied about trimmings, was to inhabit an enchanted isle among the storms of life" [11, с. 234].

Наведений вище портретний опис представляє головного героя, його зовнішні (предмети одягу), а також внутрішні (бажання догодити гарній жінці, похизуватися перед чоловіками) характеристики.

Щоб передати незначні зовнішні ознаки, що інформують читача про вподобання головного персонажа, письменник використовує *портретний малюнок*. У наступному прикладі зображено пристрасть протагоніста до дорогого одягу:

"Here is a shirt that maybe cost as much as my Sunday hat; and that coat, I take it, has never seen the inside of Rag-fair, and then your boots..." [11, с. 252].

Такий *формат укріплення* передає узагальнену згадку про зовнішній вигляд героя за допомогою висловлювання другорядного персонажа:

"You could not travel two steps the figure of fun you look just now" [11, с. 254].

Аналіз обсягів портретних описів показує, що автор застосовує **короткі** (від 2 до 9 слововживань), **середні** (10–29 слововживань), **напівдовгі** (39–59 слововживань) портретні описи. *Напівдовгі* описи є найменш частотними та мають місце на початку оповідання.

Семантичний аналіз портретних описів головного героя в повісті *The Story of Bandbox* дає змогу зазначити, що основну увагу під час створення портрета автор приділяє не лише зовнішності героя, а і його внутрішнім переживанням, його поведінці в тій чи іншій ситуації, його рухам,

міміці, манерам, ставленню другорядних героїв до персонажа. Тому в повісті спостерігається поєднання психологічних і мішаних портретів.

Наприклад, знайомлячи читача з головним героєм, автор відразу створює загальне уявлення про нього:

"For all active and industrious pursuits, Harry was unfitted alike by nature and training. He could sing romantic ditties, and accompany himself with discretion on the piano; he was a graceful although a timid cavalier; he had a pronounced taste for chess; and nature had sent him into the world with one of the most engaging exteriors that can well be fancied. Blond and pink, with dove's eyes and a gentle smile, he had an air of agreeable tenderness and melancholy, and the most submissive and caressing manners. But when all is said, he was not the man to lead armaments of war or direct the councils of a State" [11, с. 231].

У наведеному прикладі зображується не лише зовнішність героя, а й частково розкривається його характер. Уважаємо цей опис **мішаним портретом**, який домінує над іншими видами портрета.

Найменш уживаними є **зовнішні** та **внутрішні** портрети героя, що наведені нижче:

1) *"His hands and knees were cut and bleeding, for the wall had been protected against such an escalade by a liberal provision of old bottles..."* [11, с. 250].

2) *"He is good-natured, obliging, and understands dress..."* [11, с. 234].

Потрібно зауважити, що автор не обмежується використанням статичного опису, він показує характер у розвитку, під впливом екстремальних обставин, наділяючи героя невласливими рисами поведінки:

"This was one of those occasions for Harry Hartley; and those who knew him best would have been the most astonished at the lad's audacity. He stopped dead, flung the bandbox over a garden wall, and leaping upward with incredible agility, and seizing the copingstone with his hands, he tumbled headlong after it into the garden" [11, с. 250].

Гарі Хартлі викликає в читача суперечливі почуття: з одного боку, ми розуміємо, що герой не підходить для жодної роботи чи діяльності, окрім гри на піаніно та гри в шахи, але з іншого – читач відчуває до нього симпатію з першої сторінки повісті, адже Гарі має надзвичайно привабливу зовнішність: *"nature had sent him into the world with one of the most engaging exteriors that can well be fancied"* [11, с. 231]. Протягом розвитку сюжету автор під-

креслює, що його героєві притаманні такий характер і манера поведінки, які властиві жінкам:

- "... he had a dislike for all prolonged work; it gave him pain to ink his fingers; and the charms of Lady Vandeleur and her toilettes drew him often from the library to the boudoir. He had the prettiest ways among women, could talk fashions with enjoyment, and was never more happy than when criticizing a shade of ribbon or running on an errand to the milliner's" [11, с. 233].

- "... was pleased to exhibit himself before other men, who derided and despised him, in his character of male lady's-maid and man-milliner" [11, с. 234].

Усебічне розкриття особистості Гарі здійснюється також за допомогою власне прямої мови персонажа. Пряма мова разом з авторським коментарем розкриває характер персонажа, міру його вихованості, показує його уподобання, страхи, експлікує внутрішній стан. Гарі видається справжнім джентльменом, галантним юнаком, який ніколи не забував про хороші манери. У першому з наведених прикладів увічливість Гарі передається його безпосереднім мовленням, у другому – в авторському коментарі:

1) **"I beg your pardon, Sir Thomas; I am exceedingly grieved," Harry apologised; "but indeed this is a private affair"** [11, с. 241].

2) **"That I will," he cried, remembering his gallantry, "not for your back door, but because you are good and pretty"** [11, с. 248].

Висновки і пропозиції. Проаналізувавши лінгвістичну літературу та розглянувши структуру портретних описів у повісті Р.Л. Стівенсона, можна резюмувати, що на початку твору автор використовує розгорнутий портрет для характеристики героя для надання загальної інформації про протагоніста. Далі помітне значне скорочення портретних описів до портретного малюнка й укрощень, що надають додаткову інформацію про протагоніста. Автор використовує короткі, середні та напівдовгі портретні описи. Напівдовгі описи є найменш частотними й зустрічаються на початку повісті.

Під час створення портрета головного героя автор приділяв увагу не стільки зовнішності протагоніста, як його внутрішнім переживанням, ставленню другорядних героїв до нього. Тому в повісті мають місце зовнішні, психологічні та мішані портрети. Найчисленнішу групу становлять мішані портрети. Портретні описи зовнішності протагоніста не містять детального зобра-

ження частин тіла, образ надається в загальних рисах. Домінує зображення одягу й аксесуарів, зустрічаються лексеми, що описують обличчя, голос, жести, манеру поведінки головного героя.

Розкриття особистості протагоніста реалізується як за допомогою портретного опису, так і за допомогою власне прямої мови персонажа. Не менш важлива роль відводиться авторському коментарю, що також допомагає розкрити характер головного персонажа, міру його вихованості, показує його уподобання, страхи, внутрішній стан героя.

Перспективою дослідження вважаємо аналіз стилістичних засобів утворення портрета протагоніста.

Список використаної літератури:

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Собр. соч. Москва: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 159–206.
2. Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс. Москва: Прогресс-Традиция ИНФРА-М, 2004. 416 с.
3. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Москва: Наука, 1980. 362 с.
4. Горшенева Е.С. Портрет персонажа в системе целостного художественного текста (на материале американской реалистической прозы): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев: Киев. нац. ун-т им. Т.Г. Шевченка, 1985. 25 с.
5. Калинюк Е.А. Виды портретных описаний в научно-фантастическом тексте. Записки з романо-германської філології. Одеса: Вид-во ОДУ, 1997. Вип. 2. С. 111–127.
6. Калинюк Е.А. Композиционно-речевая форма «описание» в научно-фантастическом тексте: дисс. ... канд. филол. наук. Одесса: Ун-т им. И.И. Мечникова, 1999. 209 с.
7. Калинюк О.О. Композиційно-мовленнєва форма «опис» в науково-фантастичному тексті: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса: Ун-т ім. І.І. Мечникова, 1999. 16 с.
8. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Москва: Просвещение, 1988. 190 с.
9. Насалевич Т.В. Портретное описание в различных типах текста: дисс. ... канд. филол. наук. Одесса, 2003. 198 с.
10. Розанова Е.А. Композиционно-речевые формы в англоязычной художественной и публицистической прозе (сопоставительное исследование на материале произведений XIX–XX вв.): дисс. ... канд. филол. наук. Одесса: Одесский гос. ун-т им. И.И. Мечникова, 1996. 167 с.
11. Stevenson R. L. Story of the Bandbox. The Pavilion on the link and other stories. M.: Progress Publishers, 1972. P. 231–263.

Лелет И. А. Структурно-семантические средства создания портрета протагониста (на материале «Повести о шляпной картонке» Р. Л. Стивенсона)

В статье описаны структурно-семантические средства создания портрета главного персонажа на материале «Повести о шляпной картонке» Р.Л. Стивенсона. В статье также проанализировано понятие «композиционно-речевая форма» и выделены особенности описания. Раскрыто понятие «портрет», определены его прагматические функции и виды.

Ключевые слова: композиционно-речевая форма, описание, портрет, портретное вкрапление.

Lelet I. A. Structural and semantic means of creating the portrait of protagonist (on the basis of “The Story of Bandbox” by R. L. Stevenson)

The given article presents an attempt to describe structural and linguistic means of creating the protagonist's portrait based on “The Story of Bandbox” by R.L. Stevenson. The author gives a comprehensive analysis of the notion “narrative compositional forms” and emphasizes the characteristic features of description. Moreover, the paper reveals the notion “portrait” and provides detailed information on its pragmatic functions and types.

Key words: narrative compositional form, description, portrait, portrait inclusion.

V. V. Mykhaylenko

Doctor of Philology,
Professor at the Department of Foreign Languages
and Theory and Practice of Translation
Educational-Scientific Institute of International Relations and Social Sciences
Interregional Academy of Personnel Management

SIGHT TRANSLATION IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

The paper presents the findings of the critical overview of Sight Translation Algorithm in training graduates (interpreters) of Applied Linguistics, Cross-Cultural Communication, and Translation. To make teaching Sight Translation to graduates more felicitous a Pre-Sight Translation strategy is suggested.

Key words: sight translation, interpretation, strategy, fast-reading, cross-cultural communication.

Preamble. An awareness that specific cultural, social, linguistic, economic, historical, and gender-based differences matter in cross-cultural interaction, they can be reflected explicitly or implicitly shaping one's discourse with individuals of different backgrounds from one's own. The key to effective cross-cultural communication is knowledge of a common language for the multinational personnel of an institution or a global language for international coexistence. To make the both felicitous we can mention tips, in the first case: to be open to the perception of the opposite; to have some essential knowledge of people's cultural backgrounds; to practice active listening; to watch nonverbal communication; to maintain a personal touch; and the UN Charter with its official languages (Arabic – Modern Standard, English – British English with Oxford spelling, French, Mandarin – Simplified Chinese characters, Russian, and Spanish) is an ideal guide for the peaceful coexistence of the countries. To make cooperation mutually beneficial there must be one more condition – Translation/Interpretation while the development of a global language is a long-term perspective so far. Despite a number of various computerized translating programmes the human translator/interpreter is Mediator Number One so far and s/he is a language as well as culture mediator. A. Pym says that “the adoption of translation or adaptation strategies is usually beneficial when the communication act is of reduced dimensions or relatively short term” [26, p. 1–3].

Our paper is not focused on translation in language learning within the framework of various methodologies. But it presents the findings of

the use of a Sight Translation Algorithm in training graduates (future interpreters) of Applied Linguistics, Cross-Cultural Communication and Translation/Interpretation. The fact is that Sight translation as a constituent of interpreter/translator education is cursory dwelt upon in the introduction into the subject but rarely practiced in the class. Indubitably, there has been a dearth of studies on sight translation strategies as essential parts of an interpreter's professional competence [25]. Translation used to be a significant part of ELT for a long time, see the benefits of creative translation for the EFL learners [21, p. 12; 13, p. 73–75] till the advent of total dominance of communicative methodologies, translation was quickly refuted to the past, along with other ‘traditional’ tools such as dictation, reading aloud and drills. R.D. González, who does not agree with the thesis that translation is the best method of teaching EFL, says: “The ‘read and translate’ directive to teach translation is probably as obsolete and unproductive as the Grammar-Translation Method is to teach a foreign language” [14, p. 3]. A. Duff adds that teachers and students now use translation to learn, rather than learning translation [10].

Translation is still integrated into the language learning practice along with generally used learning activities, such as speaking, reading, listening, and writing. J. Eadie admits that “in recent times EFL teachers have slowly been reviving the use of translation to present vocabulary and concept checks and whole text translation at advanced levels” [11, p. 2]. There is an opinion that any speaker of English of L2 can manage translation as well, i.e. it implies that no training is needed to become a translator.

On the contrary, P. Newmark considers translation to be “the super ordinate term for converting the meaning of any utterance of any source language to the target language” [23, p. 32]. And D. Crystal refers translatology to a branch of applied linguistics, the study of translation, subsuming both interpretation of oral discourse and translation (in a narrow sense) of written discourse. And transferring an oral message from the SL to the TL at the moment of utterance is known either as simultaneous interpretation or as simultaneous translation. The oral transference or rendition of a written message from one language to another is sight translation [8; see also: 22, p. 234, 479]. F. Pochhacker underlines the double nature of ST which is represented by a written text (see: written translation), while the TT is an oral text (see: oral interpretation). Further on the author specifies that ST may be used in various settings [25, p. 20]. The interpreter may sight-translate while listening to the speaker’s live speech. Accordingly, it is a special mode of simultaneous interpreting which is termed “simultaneous interpreting with text” [25, p. 19]. It is the most commonly used form in various professional environments – either courtrooms, in cases such as the reading of a witness’s statement either a court ruling, or hospital expecting the exact details of the patient’s treatment or diagnosis, or translating the draft copy of the communiqué, etc.

Indubitably, translation is a complex mental: the input is usually visual (written word), occasionally it is oral (spoken word) with the written text support and the interpreter has to process a thought in the source language and generate the target language version of that thought while simultaneously s/he is processing the next art of the source language thought and so on. Here we can point out an interpreter’s possible difficulty is the focusing on meaning rather than forms.

A corollary of the given is that, in order to complete the task, learners need to focus primarily on meaning rather than on form. Thus, reading comprehension is the initial stage of ST which needs the translator’s maintaining reading proficiency [3, p. 27–28].

The objective of our research is twofold: to outline intensive or fast-reading strategy as pre-sight translation and training the very sight translation of a variety of professional discourse (economy, politics, governance, agriculture, transport, medicine, geography, etc.). According to W. Lorsch, translation strategy is “a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individ-

ual is faced with when translating a text segment from one language to another” [18, p. 76].

The findings of the Sight Translation Teaching Methodology have been empirically verified in the Translation Class for the graduates specializing in Applied Linguistics (Translation included), Uzhgorod National University, Uzhgorod, Ukraine.

State of the art. Most of discussions around translation studies have focused on quality in theoretical terms. Sight translation (henceforth, ST), involves the transposition of a message written in one language into a message delivered orally in another language. Since both oral and visual forms of information processing are involved, sight translation can be defined as a specific type of written translation as well as a variant of oral interpretation [16, p. 298; 14, p. 893]. Let’s compare the following definition: sight translation means the oral translation of a written document, a hybrid of translation and interpretation, often known as “sight interpretation” [15, p. 148]. We can point out the lack of agreement on what to call this form of translation and how it should be defined. Sight interpretation is also known as ‘simultaneous interpretation with text’ as one facet of simultaneous interpretation and now it is a part of the interpreter-training programme, for instance, at the University of Ottawa [see: 16]. The interpreter may sight-translate while listening to the speaker’s live speech perusing ahead the typed text. Evidentially, it is a special mode of simultaneous interpreting (henceforth, SI), which is termed “simultaneous interpreting with text” [25, p. 19]. The use of sight interpretation as a selection device for admission into the interpretation program is somewhat controversial though it is a must of the graduation examination. It is important to define what type of sight translation is involved and distinguish sight translation from sight interpretation. To mark a clear distinction from the two other ‘visual’ conditions, simultaneous or conference interpretation is a straightforward interpretation, presented only through headphones, with no visual input of any kind (i.e., no written speech and no videotape). Sight translation, for instance, can be rendered more or less challenging: (1) in an unstressful form of sight translation when the candidate is allowed approximately ten minutes to read a 300-word passage and prepare the vocabulary; and (2) in a more stressful variation of sight translation when the trainee is asked to begin translating immediately.

Some academics feel that sight interpretation, as opposed to sight translation, requires months

to master properly. Others think that if (1) the subject matter is not overly difficult, (2) the pace of speech presented aurally is slow, then they may have the chance to read the text, then they still have the option either to read from the written text when interpreting (especially, undergraduates), or to simply ignore the written material altogether (especially, graduates) [see also: 28, p. 54–60].

ST has a number of different applications outside the judicial sphere – as a strategy for problem-solving, dictating drafts, assisting clients in determining whether a text is to be translated partially or in its entirety, and even for providing an audio version of a text to a client [14, p. 893; see also: 15]. Conference interpreters sight translate documents as they are preparing for assignments in order to assimilate technical terms and rehearse phrases that are difficult to pronounce [29]. During conferences, they provide sight translations of reports, slides, and other visual aids presented to the audience, proposals or draft texts that are being negotiated, as well as agreements and press releases issued at the conclusion of meetings or summits. The technique is also employed by interpreters who are given the text of a speech shortly before it is to be delivered, so that they can supplement what they hear in the booth with a written script [12; 29]. As Marjorie Agrifoglio notes, “The two main differences between the input in ST and in interpreting from an oral source are related to the opposition between oral and written language, and between the reading and listening processes” [1, p. 47].

After reviewing a number of definitions proposed by scholars over the years, we can come to the conclusion that Sight translation is a two step process which occurs simultaneously: (1) scanning the Source text to grasp the conceptual system which helps the translator to keep to the specificity of the professional discourse and (2) an oral “reformulation” of the Source text into the Target language. An experienced translator can manage the oral “reformation” keeping an eye on the following paragraph to decode the covert meaning of the words in their context, because the post-editing is impossible. Therefore sight translators work on two channels at once (simultaneously processing the source language while speaking in the target language).

In the next part we shall consider some algorithms of teaching sight translation to the grads elaborated by different academics and schools to propose one of our own which has been verified and proved to be efficient. Here we must remind

that the smooth flow of translation is possible when the cross-cultural features are specified before the translation, for example, common and differentiating points in judicial systems, economic systems, new technologies, etc.

Experimental strategies. First, we shall start with the Pre-Sight Translation [17, p. 694–695; 14, p. 895] to develop trainees’ Reading Comprehension. In order to perform the task of ST proficiently, interpreters must be adept at grasping the meaning of written texts, even those that are drafted in turgid, formal, poetical or sophisticated styles. Jimenez Ivars [15] emphasizes the differences between comprehension of oral language and that of written language in her study of the unique features of ST. To develop the ability of understanding written texts quickly and effectively, interpreters must read widely and voraciously. At first, trainees tend correlate the word or phrase with their dictionary entries and may fail to understand the meaning when reading the text in the linear mode from left to right, but employing a non-linear mode would help them to comprehend the vertical semantic relationship of words [see: 20].

The adult’s average reading speed in the US is 200–300 wpm (word per minute) (1/2 to 1 page per minute), with the top 1% of the population reading over 400 wpm. The latest technology “Spritz”, according to a start-up from Boston, US, guarantees 600 wpm and more when reading from mobile screens one can retain the content of the text. By comparison, the adult’s average reading speed in Russian is 120–180 wpm; and the adult’s fast-reading rate in Ukraine is 150–200 wpm. These figures are due to the custom of silent reading. Fast-reading technique can help students avoid pronouncing words under breath and raising the volume of the text under interpreting. We must admit that the average fast-speed reading is the starting point for our Pre-Sight Translation or Pre-Sight Interpretation with a text [see also: 3, p. 27–28]. The results indicate that, primarily, trainees need to develop their extensive and intensive fast-reading skills in the Source Text and the Target Text to accurately understand the Source Text and distinguish key ideas from ancillary ideas.

We piloted the following technology:

(1) Reading-Aloud – (a) use a pencil as a guide; (b) run the pencil along a page of the text underneath the words, first, from left to right; (c) follow the word combinations above the pencil point with your eyes; (d) run the pencil in the midline from

top to bottom and follow the pencil point (e) catch the both parts of the line;

(2) Silent reading – (f) catch the both parts of the paragraph; (g) follow the pencil point from top to bottom to comprehend the meaning of key words and their semantic relationships on a page; (h) follow the cursor from top to bottom of the text on the mobile screen comprehending semantic relationships of key words.

A corollary of the above is that, in order to complete the task, learners need to focus primarily on meaning rather than on form. It was tested with graduates speaking Ukrainian as a native language and English as a foreign language who are asked to read English and Ukrainian professional text (non-fiction, i.e. political, agricultural, economic, IT, transport, medicine, and governance) in turn following the referred algorithm. No doubt the main difficulties of reading a professional English text are (1) the difference of students' reading pace in Ukrainian and English and terminology and idiomatycity. Roseann D. Gonzales admits that court interpreters, for instance, encounter a wide range of subject matters and registers in the documents they are called upon to sight translate. They must therefore have a full command of both the SL and TL at all levels of usage and cultural spheres so they are able to render every aspect of meaning accurately [7, p. 47; 14; 19, p. 393].

The technology suggested gives trainees an opportunity to stop reading every word and start scanning across pages [cf.: 5, p. 189–190]. The theory goes that the eye reacts more quickly to motion and trainees must translate that reaction time to the act of reading, and they will find that their brain can also cope with reading a lot faster than they always do.

As our teaching experience proves the basis of speed-reading is eliminating old reading habits, and learning to read anew. During the ST procedure the trainees' mind has to work on "two channels" at once, while they are uttering the TL version of one segment of the SL document, they are also reading ahead in the document, analyzing the contents and preparing what they will say next [15; see also: 29].

For self-training or working with a partner we can propose another strategy: using sport terminology we can say "On MARK": (1) get ready for public speaking and stand in front of a mirror; (2) Videotape your activities "READY": (3) read aloud passages from various registers of the professional discourse; (4) read a text aloud at different speed (5) while reading aloud alter the register; (6) chunk a text

into the units of meaning in it; (7) while reading specify the concepts represented in the text fragments (8) rephrase the text as far as the meaning is retained; "GO": (9) sight-translate the document into the TL; (10) maintain the speed of delivery from 60 to 110 wpm minute; "AFTER FINISH" (11) videotape yourself and analyze the outcome critically [cf.: 20, p. 159–160; 4, p. 141–143].

Translator's competence, says Fabio Alves, is "a particular cognitive configuration that allows translators to establish a balance between the periphery and the central layers of cognitive systems and, from a situated perspective, enables them to attain an inferentially driven interpretive resemblance between source and target texts" [2, p. 41–45; see also: 24, p. 44].

The data analysis also reveals that student interpreters/translators need to make conscious efforts to distance themselves from the Source Language form and develop translation skills to avoid literal translations and then deliver the Source Text content into the Target Text following the verbal and non-verbal standards of the Target Discourse. These findings have significant pedagogical implications for Sight Translation training.

Conclusion and perspectives. Translation activities comprising innovative techniques such as brainstorming, problem solving, group discussion, think-aloud protocol, and group assignments help trainees move from lower order thinking to higher order thinking. Contrary to simultaneous interpretation, sight translation operates on distinct (input) and oral (output) channels and that the two are separate enough to prevent interference and post-editing is hardly possible.

Sight interpretation could be effectively used as an intermediate step, as if it involved 'training wheels' [9, p. 616–621], before weaning students off the visual support and letting them try simultaneous interpretation without text. It must be concluded with some observations on making translation tasks successful with an advisable discussion of the teacher's strategy and the trainees' choice of algorithm and its performance. These steps may finalize an effective method of enhancing delivery and target language qualities. According Ian Tudor, little has been done in this field, however, nevertheless we have attempted to assess the possible contribution of translation into English and Ukrainian languages for Specific Purposes or Professional Discourse translation [27, p. 268]. Finally, this paper calls for a further study of this under-researched component in the interpreting curriculum.

References:

1. Agrifoglio Marjorie. Sight translation and interpreting: A comparative analysis of constraints and failures. *Interpreting*. 2004. Vol. 6 (1). P. 43–67.
2. Alves Fabio, Goncalves Roseann Duenas. Modelling translator's competence: relevance and expertise under scrutiny / Ed. Y. Gambier, M. Shlesinger, R. Stolze. *Translation studies: doubts and directions. Trabajos seleccionados del iv congreso de la sociedad europea de estudios de traducción*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2007. P. 41–55.
3. Angelelli Claudia. The role of reading in sight translation. *Translation. Journal of the American association of translators*. 1999. Vol. 28 (5). P. 27–30.
4. Brady Miranda. Case studies in sight translation / Ed. John M. Dodds. *Aspects of english: miscellaneous papers for English teachers and specialists*. Udine: Campanotto Editore, 1989. P. 141–183.
5. Chesterman Andrew. Communication strategies, learning strategies and translation strategies / Ed. K. Malmkjaer. *Translation and Language Teaching: Language Teaching and Translation*. Manchester: Jerome Publishing, 1998. P. 135–144.
6. Chmiel Agnieszka, Mazur Iwona. Eye tracking sight translation performed by trainee interpreters in tracks and treks in translation studies. Amsterdam: John Benjamins, 2013. P. 189–206.
7. Clavijo Bibiana, Marín Patricia. Identifying translation teaching strategies: An exploratory study. *International Journal of humanities and social science*. 2013. Vol. 3 (21). P. 47–78.
8. Crystal David. *The Cambridge Encyclopedia of the English language*. Cambridge: CUP, 2004. 499 p.
9. Dejean Le Feal K. Simultaneous interpretation with 'training wheels'. *Meta*. 1997. Vol. 42 (4).
10. Duff Alan. *Translation*. Oxford: OUP, 1989. 160 p.
11. Eadie Jacqueline. A translation technique. *Forum*. 1999. Vol. 37 (1). P. 2.
12. Gile Daniel. Basic concepts and models for interpreter and translator training. Amsterdam: John Benjamins, 2009. 283 p.
13. Gohil Sonu. Creative translation tasks for ELT. *Journal of perspectives in applied academic practice*. 2013. Vol. 1 (2). P. 75–76.
14. Gonzalez Roseann Duenas et al. Fundamentals of court interpretation theory, policy and practice. 2-nd ed. Durham, North Carolina: Carolina Academic Press, 2012. 645 p.
15. Ivars Amparo J. Sight translation and written translation. A comparative analysis of causes of problems, strategies and translation errors within the PACTE Translation competence model. *Forum*. 2008. Vol. 6 (2). P. 79–103.
16. Lambert Sylvie. Shared attention during sight translation, sight interpretation and simultaneous interpretation. *Meta*. 2004. Vol. 49 (2). P. 294–306.
17. Lee Jieun. What skills do student interpreters need to learn in sight translation training? *Meta*. 2012. Vol. 57 (3). P. 694–714.
18. Lorsch Wolfgang. Translation performance, translation process and translation strategies: a psycholinguistics investigation. Tübingen: Gunter Narr, 1991. 307 p.
19. Martin Ann. Teaching sight translation to future interpreters / Ed. Catriona Picken. *Translation: The vital link*. London: Institute of Translation and Interpreting, 1993. P. 398–405. [Martin, 1993, p. 393–405].
20. Moser-Mercer Barbara. Sight translation and human information processing / Ed A. Neubert et al. *Basic issues in translation studies. Proceedings of the fifth international conference. Kent Forum on translation studies*. 1995. Vol. 2. P. 159–66.
21. Murphy Charles B. Teaching translation and teaching through translation. *MET*. 1998. Vol. 15 (4). P. 12–15.
22. Mykhalenko Valery. A glossary of linguistics and translation studies. Ivano-Frankivsk: IFKDGU, 2015. 527 p.
23. Newmark Paul. A textbook of translation. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2013 (1989). 304 p.
24. Ouedi Sekhri. Translation: teaching translation between competence, proficiency, and performance. *Cahiers de linguistique et didactique*. 2016. No. 6. P. 44–57.
25. Pochhacker Franz. *Introducing interpreting studies*. London. 2004. 252 p.
26. Pym Anthony. Propositions on cross-cultural communication and translation. *Target*. 2004. Vol. 16 (1). P. 1–28.
27. Tudor Ian. Using translation in ESP. *ELT Journal*. 1987. Vol. 41 (4). P. 268–273.
28. Viezzi Maurizio. Sight translation, simultaneous interpretation and information retention / Ed. Laura Gran and Christopher Taylor. *Aspects of applied and experimental research on conference interpretation*. Udine: Campanatto Editore, 1990. P. 54–60.
29. Weber Wilhelm K. The importance of sight translation in an interpreter training program / Ed. David Bowen and Margareta Bowen. *Interpreting: yesterday, today, and tomorrow*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1990. P. 44–52.

Михайленко В. В. Переклад з листа в міжкультурній комунікації

У роботі подано результати критичного аналізу статусу перекладу з листа в Міжкультурній комунікації в межах Навчальної програми «Переклад» для підготовки випускників (перекладачів) кафедр прикладної лінгвістики, міжкультурної комунікації та перекладу. Щоб зробити викладання більш успішним, запропоновано ефективну стратегію «Пред-Переклад з листа».

Ключові слова: переклад (письмовий, усний), переклад з листа, стратегія, швидкісне читання, міжкультурна комунікація.

Михайленко В. В. Перевод с листа в межкультурной коммуникации

В работе представлены результаты критического анализа статуса перевода с листа в межкультурной коммуникации в рамках учебной программы «Перевод» для подготовки выпускников (переводчиков) кафедр прикладной лингвистики, межкультурной коммуникации и перевода. Чтобы сделать преподавание более успешным, предложено эффективную стратегию «Пред-Перевод с листа».

Ключевые слова: перевод (письменный, устный), перевод с листа, стратегия, скоростное чтение, межкультурная коммуникация.

УДК 811.111-26:38

Л. А. Окуловастарший преподаватель кафедры профессионального английского языка
Одесского национального морского университета

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПОРТРЕТА ПРОТАГОНИСТА (НА МАТЕРИАЛЕ «ПОВЕСТИ О ШЛЯПНОЙ КАРТОНКЕ» Р. Л. СТИВЕНСОНА)

Статья посвящена исследованию композиционно-речевой формы «описание», в частности такой её разновидности, как «портрет». Проанализированы прагматические функции портрета. Тщательно изучены стилистические языковые средства, используемые для создания портрета протагониста в «Повести о шляпной картонке» Р.Л. Стивенсона. Особое внимание уделено понятию «художественная деталь».

Ключевые слова: композиционно-речевая форма, описание, портрет, протагонист, метафора, эпитет, гипербола, художественная деталь.

Постановка проблемы. В настоящий момент всё чаще объектом исследований становится процесс коммуникации, который является неотъемлемой частью антропоцентрической парадигмы современно гуманитарного знания в целом. Лингвисты применяют разные подходы для изучения коммуникативного аспекта речевой деятельности человека. Полноценным коммуникативным актом считается целостный завершённый текст, именно поэтому внимание языковедов направлено, прежде всего, на исследование текста как результата решения определённых авторских задач. Исследование опирается на традиционную трактовку текста как целостного коммуникативного образования, которое отличается структурно-семантическим и функциональным единством и характеризуется определёнными текстовыми категориями: информативность, завершённость, линейность, дискретность, рекуррентность и пр. Осуществление всех этих текстовых категорий, а также их воплощение в композиционно-речевую форму конкретного литературного произведения подчинено целому ряду факторов. На наш взгляд, одним из таких факторов является эстетический канон, в соответствии с которым автор конструирует свой мир и воссоздаёт образы своих персонажей. Однако работ, посвящённых анализу и описанию средств вербализации композиционно-речевой ткани литературных произведений разной жанровой направленности, недостаточно, что определяет актуальность исследования.

Анализ последних исследований и публикаций. Современная лингвистика предполагает исследование языковых элементов, которые образуют текстовое единство, в их прагматично направленном действии. Единицы языковой системы образуют речевую ткань литературного текста, которая, в свою очередь, не является формальным или функционально-содержательной монолитом. Следовательно, текст можно делить на определённые текстовые единицы. Формальной минимальной единицей объёмно-прагматического членения текста является абзац. Членению подвергается и содержательная сторона литературного произведения.

Семантическое единство текста может рассматриваться с точки зрения движения мысли как таковой, а также с позиции объекта познания и отражения его словесными средствами. Объектом познания и отражения в художественном тексте выступает референтное пространство, созданное воображением писателя. Материя мира существует в основных формах: времени, пространстве и причинах, вступая в диахронические, синхронно-пространственные и причинно-следственные взаимоотношения. Разные участки текста фокусируются на тех или иных аспектах изображённого мира [4, с. 5].

Исходя из этого, текстовый массив членится согласно композиционно-речевому признаку на текстовые фрагменты, или композиционно-речевые формы (далее – КРФ), направленные на передачу информации о:

1) референтном пространстве и объектах, его составляющих (описание);

2) событиях, происходящих в этом референтном пространстве (повествование);

3) законах, согласно которым это референтное пространство построено и функционирует (рассуждение) [4, с. 6].

Такое членение текста позволяет нам сосредоточить внимание именно на одной из композиционно-речевых форм, а именно «описании», проанализировать её разновидности, в частности «портрет», и выявить её характерные функционально-семантические особенности.

Анализ лингвистической литературы показывает, что лингвисты определяют данную композиционно-речевую форму в одном ключе. М.П. Брандес определяет *описание* следующим образом: «Описание является выражением факта сосуществования предметов и их признаков в одно и то же время. Эта форма служит для подробной передачи состояния действительности. В «описаниях» даётся изображение предметов в их качественной определённости, тождественности самим себе» [4, с. 7]. В.А. Кухаренко акцентирует внимание на том, что описание является преимущественно *статичным*, т. к. фиксирует признаки объектов и субъектов действий и состояний [5, с. 134]. Е.А. Розанова также утверждает, что описание служит для передачи событий, разворачивания собственно событийной стороны сюжета. По мнению языковеда, описание, в отличие от повествования, является *горизонтальным* или *синхроническим* срезом изображаемых событий, что предполагает перечисление всех признаков и свойств, которые позволяют воссоздать законченное представление о каком-либо предмете или явлении [4, с. 7]. Таким образом, лингвисты едины в том, что КРФ «описание» служит для изображения предметов/явлений/событий, но при этом акцентируют внимание на таких свойствах данной КРФ, как статичность и горизонтальность.

Цель статьи заключается в том, чтобы выявить, проанализировать и описать стилистические языковые средства, используемые для создания портрета протагониста в англоязычном художественном дискурсе.

В соответствии с поставленной целью, сформулированы следующие задачи:

1) проанализировать дефиницию композиционно-речевой формы «описание»;

2) выявить особенности *портрета* как разновидности композиционно-речевой формы «описание»;

3) описать прагматические функции стилистических языковых средств;

4) определить стилистические средства, употребляемые для создания портрета протагониста в англоязычном художественном дискурсе.

Предметом изучения послужила разновидность композиционно-речевой формы «описание» – портрет.

Объектом изучения были выбраны стилистические языковые средства, используемые для создания портрета протагониста в англоязычном художественном дискурсе.

Материалом исследования послужили тексты цикла рассказов выдающегося британского писателя XIX века Роберта Луиса Стивенсона *The Rajah's Diamond*.

Изложение основного материала. В исследовании под КРФ «описание» понимается двустороннее коммуникативно-когнитивное образование в пределах целостного завершённого текста; это фрагмент монологического авторского сообщения, главная функция которого заключается в создании языковыми средствами предметно-образного ряда художественного повествования, информировании читателя о номенклатуре и характеристики элементов изображаемого мира. Иными словами, КРФ «описание» «воспроизводит» *участников* сюжетных событий и *пространство*, в котором эти события происходят.

В зависимости от объекта описания, традиционно выделяют три вида КРФ «описание»: *портрет*, *пейзаж*, *интерьер*. В исследовании рассмотрена только одна разновидность описания – *портрет*.

Понятие «*портрет*» определяется как один из видов КРФ «описание», предметом изображения которого выступает персонаж (протагонист), его внешний вид, манера поведения, речевая в том числе, психоэмоциональные реакции на окружающий мир.

При помощи *портрета* осуществляется *индивидуализация* персонажа, т. к. он включает описание внешних физических характеристик (причёска, одежда, манеры, аксессуары), а также вкусы, пристрастия и привычки протагониста, тем самым отражая индивидуальность героя. Другая прагматическая функция портрета заключается в определении *социальной принадлежности* персонажа, что входит в темпоральный континуум текста, ведь, например, одежда протагониста отражает эпоху, время года и даже время суток [5, с. 142].

Словесно-художественный портрет помогает решить задачи всестороннего сущностного

раскрытия образа литературного героя через моменты внешней выразительности (зрительные, звуковые, тактильные, обонятельные) [3, с. 5].

Для экспрессивности и полноты образа протагониста автор, как правило, прибегает к разным языковым средствам, в частности стилистическим, что подстёгивает воображение читателя.

Согласно нашим наблюдениям, в цикле рассказов *The Rajah's Diamond* используются метафоры, эпитеты, гиперболы и художественная деталь.

Метафора определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путём номинации одного предмета другим, подчёркивая, таким образом, важную черту второго, например, “ball”, “volcano” вместо “sun”.

Реализация метафоры требует определённого контекста, в котором слова выступают только в одном предметно-лексическом значении, уточняя то слово, которое носит двойное значение [2, с. 126].

Метафоры классифицируют как *простые* и *развёрнутые*. Основное отличие простой метафоры от развёрнутой заключается в степени полноты, которая характеризует актуализацию конкретного значения метафорического элемента высказывания: в развёрнутой метафоре оно реализуется полнее, чем в простой, где выделяется лишь признак, необходимый для метафорического обыгрывания [7, с. 292]. Развёрнутая метафора включает несколько метафорически употреблённых слов, создающих единый образ. Иными словами, это ряд взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых метафор, усиливающих мотивированность образа путём повторного соединения всё тех же двух планов и параллельного их функционирования.

Другим тропом, часто применяемым для создания портрета протагониста, является **эпитет**. В стилистике *эпитет* определяется как выразительное средство, основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний, характеризующих данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления. Эпитет субъективен, т. к. эксплицирует авторское восприятие и несёт определённую эмоциональную окраску. Эпитет – основное средство утверждения индивидуального, субъективно-оценочного отношения к описываемому явлению. С помо-

щью эпитета достигается желаемая реакция на высказывание со стороны читателя [8, с. 138].

Принимая во внимание структурные особенности эпитетов, В.А. Кухаренко дифференцирует *однословные, парные, цепные, двухуровневые* и *фразовые* эпитеты [5, с. 53–54].

Вслед за А.В. Василевским И.В. Арнольд предлагает следующую классификацию эпитетов: *тавтологические* (выделяют основное свойство предмета), *пояснительные* (указывают на главную характеристику) и *метафорические* (указывают на сходство и различие) [1, с. 90–91].

Ещё один вид тропа, используемый при создании образа протагониста, – **гипербола**, которая предполагает намеренное преувеличение для усиления выразительности портрета. Данный троп может сочетаться с другими стилистическими средствами, сообщая им определённую эмоциональную окраску: гиперболические сравнения, метафоры [9, с. 57].

Особое внимание следует обратить на **художественную деталь** – «средство словесного искусства, которому свойственна особая смысловая наполненность, символическая заряженность, важная композиционная и характерологическая функция» [6, с. 718]. Художественная деталь несёт значительную смысловую, идейную и эмоциональную нагрузку и характеризуется повышенной ассоциативностью. Она определяет лишь незначительный признак явления или ситуации, предоставляя читателю возможность самому додумать картину. Индивидуальность внешних проявлений чувств, индивидуальность избирательного подхода автора к этим внешним проявлениям порождает бесконечное разнообразие деталей.

Как правило, к художественной детали относят мелочи быта, пейзажа, портрета, интерьера, конкретной ситуации, субъективных реакций, действий и речи, когда сама деталь становится предметом воспроизведения. Художественная деталь во всех своих проявлениях является самостоятельным выразительным средством, существенно повышает ёмкость и глубину текста. Эстетическая природа художественной детали включает в себя противоречие между отдельным положением её в системе многочисленных элементов и компонентов произведения и стремлением сказать больше, чем она включает в себя. Художественная деталь экономит изобразительные средства, создаёт образ целого за счёт незначительной его черты. Более того, она задействует читателя как соавтора.

При анализе текста художественная деталь отождествляется с *метонимией* и, прежде всего, с такой её разновидностью, как **синекдоха**. Основанием для этого является наличие внешнего сходства между ними: и синекдоха, и художественная деталь представляют большое через малое, целое через часть. Однако по своей лингвистической и функциональной природе они являются различными явлениями. В отличие от метонимии, художественная деталь подразумевает прямое значение слова: используется мало-заметная черта, которая скорее подчёркивает не внешнюю, а внутреннюю связь явлений [5, с. 111].

Художественная деталь реализует разные прагматические функции. В.А. Кухаренко предлагает классификацию художественной детали в зависимости от выполняемых функций: образная, уточняющая, характерологическая, имплицитная [5, с. 118].

Изобразительная деталь призвана создать зрительный образ описываемого. Чаще всего она входит как составной элемент в образ внешности.

Основная прагматическая функция *уточняющей* детали заключается в том, чтобы путём фиксации незначительных подробностей факта или явления создать впечатление его достоверности. Уточняющая деталь, как правило, имеет место в диалогической речи, в рассказе, перепорученном повествовании.

Характерологическая деталь является основным актуализатором антропоцентричности [5, с. 114]. Свою прагматическую функцию она выполняет не косвенно, как изобразительная или уточняющая деталь, а непосредственно фиксируя отдельные черты изображаемого характера. Данный вид художественной детали рассредоточен по всему тексту. Автор не даёт детальной, локально-концентрированной характеристики персонажа, но расставляет в тексте вехи-детали. Весь состав характерологических деталей, рассыпанных по текстовой ткани, может быть направлен на всестороннюю характеристику объекта или повторное выделение его ведущей черты. В первом случае каждая отдельная деталь отмечает иную форму характера, во втором – все они подчинены изображению главной страсти протагониста и её постепенному раскрытию.

Имплицитная деталь отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл. Основная функция этой детали – создание импликации, подтекста. Основным объектом изображения является внутреннее состояние персонажа.

В определённом смысле все названные виды художественной детали участвуют в создании подтекста, т. к. каждая предполагает более широкий и глубокий охват факта или события, чем показано в тексте через деталь [5, с. 121].

Обобщая вышеизложенное, можем констатировать, что несомненным является то, что художественная деталь представляется ярким штрихом, который делает литературное произведение экспрессивным и позволяет автору точнее передать свои интенции. Благодаря художественной детали, проявляется образ художественного мышления автора, его способность выделить главное из множества вещей и явлений, что сразу привлекает внимание, заинтересовывает, заставляет задуматься. Художественная деталь может придавать особую окраску, вызвать ассоциации и даже заменить полноценное описание, рассуждения автора, эпизод, определенную характеристику.

Далее рассмотрим, как вышеописанные стилистические средства функционируют в текстах литературных произведений при создании портрета протагониста.

При создании портрета протагониста автор применяет эпитеты не только с целью изображения внешности героя, но и для передачи его внутреннего состояния. В исследованных текстах используются следующие виды эпитетов:

- **однословные**: *faithful secretary, little man, poor fellow, broken voice, with dove's eyes, gentle smile*;

- **парные**: *a graceful although a timid cavalier, blond and pink (he was), silent and downcast*;

- **двухуровневые**: *gravely shaken, very deeply aggrieved, properly scandalized*.

Эпитеты, используемые автором в произведении, эмоционально насыщены. Они всесторонне раскрывают подлинную личность главного героя и передают отношение других персонажей к нему, тем самым вызывая соответствующее настроение у читателя.

Полная характеристика протагониста невозможна без учёта отношения второстепенных персонажей к нему, которое реализуется в текстах посредством гиперболы. Приведём несколько примеров:

- *"He is positively too pretty to be unattached"* [10, с. 234].

- *"... you are the only man in the world who knows nothing of these shameful passions ..."* [10, с. 237].

- *"... what he does for his wages is a mystery to all the world"* [10, с. 238].

- "... I wager you are worth a dozen Lady Vandeleurs" [10, с. 245].

Автор прибегает к гиперболе и для того, чтобы передать опасность ситуации, в которой оказывается главный герой повести *The Story of Bandbox*, его переживания и невероятный страх за свою жизнь:

- "If he gets hold of me", whispered Harry, "I am as good as dead" [10, с. 246].

- "I must find a place of concealment", he thought, "and that within the next few seconds, or all is over with me in this world" [10, с. 250].

Однако поведение протагониста не всегда мужественно. В опасных ситуациях герой не пытается найти выход или бороться с проблемой, он всегда убегает. Экспликация трусости протагониста реализуется рядом метафор:

- ... **fear had him by the forelock**; and he addressed himself diligently to flight [10, с. 248].

- ... anger and pain so completely overcame the lad's spirits that he **burst into a fit of tears** and remained sobbing in the middle of the road [10, с. 258].

- Harry **gave himself up for lost** ... [10, с. 241].

- Harry could not suppress a scream, and **the perspiration burst forth upon his face** [10, с. 257].

Для более полной характеристики героя автор прибегает к художественной детали. Он использует лишь незначительную деталь, чтобы выразить глубокие переживания и страх протагониста и тем самым позволить читателю самому додумать то, что испытывает герой в опасной ситуации:

He was very white [10, с. 261].

Данный пример представляет собой имплицитная деталь. Она акцентирует внимание на внешней характеристике протагониста, по которой угадывается скрытый смысл. Данная деталь подчёркивает, насколько поражен и испуган был герой, когда его обвинили в краже.

Уточняющие детали (названия улиц, районов, домов) передают достоверность повествования: *London, Eaton Place, Kensington Gardens, The Bayswater road*. Поскольку главный герой передвигается по реально существующим улицам, то фигура протагониста приобретает убедительную достоверность.

Автор не говорит открыто о возникшей симпатии протагониста повести *The Story of Bandbox* Гарри к своей хозяйке, Леди Ванделер. На протяжении всего повествования используется большое коли-

чество характерологических деталей, рассредоточенных по всему тексту, но подчинённых одной цели – передать главную страсть протагониста:

- ... and the charms of Lady Vandeleur and her toilettes drew him often from the library to the boudoir [10, с. 232].

- ... he had a lukewarm satisfaction in the presence of Lady Vandeleur, which, in his own heart, he dubbed by a more emphatic name [10, с. 233].

- He took a pride in servility to a beautiful woman; received Lady Vandeleur's commands as so many marks of favour ... [10, с. 234].

Разные детали дают возможность читателю вообразить глубину чувств главного героя. Факт, что Гарри влюблен в героиню, скрыт, автор только использует деталь в сочетании с метафорической гиперболой:

... her empire over his spirit was too complete ... [10, с. 244].

Анализ лексического состава портретных описаний главного героя в рассказах Р.Л. Стивенсона показывает, что автор не уделяет много внимания внешности протагониста, его больше интересуют переживания. Портретные описания внешности протагониста не содержат детального изображения частей тела, образ предоставляется в общих чертах. Внешность раскрывается с помощью изображения:

1) черт лица: *dove's eyes*;

2) голоса: *broken voice*;

3) мимики, манеры поведения, речи персонажей, жестов: *gazed on Lady Vandeleur with a tender reproach*; he cast a glance over his shoulder; *seizing the copestone with his hands, gentle smile*;

4) одежды и аксессуаров: *shirt, trim, coat, flowers in his button-hole, dressed like a gentleman from top to toe*.

Выводы и предложения. Для создания портрета протагониста автор использует разные виды эпитетов, гиперболы, метафоры и художественные детали. Стилистические средства несут большую смысловую нагрузку и напрямую коррелируют с задачей создания не только внешнего, но и внутреннего портрета протагониста как через отношение рассказчика к главному герою, так и через мысли и отношения к нему второстепенных персонажей, что находит отражение в их прямой речи.

Перспективой исследования считаем изучение языковых средств создания портрета протагониста в произведениях других жанров.

Список использованной литературы:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. Москва: Просвещение, 1990. 207 с.
2. Барахов В.С. Литературный портрет. Ленинград: Наука, 1985. 312 с.
3. Горшенева Е.С. Портрет персонажа в системе целостного художественного текста (на материале американской реалистической прозы): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев: Киев. нац. ун-т им. Т.Г. Шевченко, 1985. 25 с.
4. Калінюк О.О. Композиційно-мовленнєва форма «опис» в науково-фантастичному тексті: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса: Ун-т ім. І.І. Мечникова, 1999. 16 с.
5. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Москва: Просвещение, 1988. 190 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / під ред. Р.Т. Гром'яка. Київ: Академія, 2006. 751 с.
7. Хованская З.И. Стилистика французского языка. Москва: Высшая школа, 1984. 344 с.
8. Galperin I.R. Stylistics. Moscow: Higher School, 1977. 336 p.
9. Kukhareno V.A. A Book of Practice in Stylistics. Vinnytsia: Nova Knyga, 2000. 160 p.
10. Stevenson R.L. Story of the Bandbox. The Pavilion on the link and other stories. Moscow: Progress Publishers, 1972. P. 231–263.

Окулова Л. О. Стилистичні засоби створення портрета протагоніста (на матеріалі повісті Р. Л. Стівенсона «Пригода з коробкою»)

Стаття присвячена дослідженню композиційно-мовленнєвої форми «опис», зокрема такому її різновиду, як «портрет». Проаналізовано прагматичні функції портрета. Ретельно досліджені стилістичні лінгвальні засоби, що використовуються для створення портрета протагоніста в повісті Р.Л. Стівенсона «Пригода з коробкою». Особливу увагу приділено поняттю «художня деталь».

Ключові слова: композиційно-мовленнєва форма, опис, портрет, протагоніст, метафора, епітет, гіпербола, художня деталь.

Okulova L. A. Stylistic means of creating the portrait of protagonist (on the basis of “The Story of Bandbox” by R. L. Stevenson)

The given article is devoted to the investigation of the narrative compositional form “description”, namely, its variety “portrait”. It contains the analysis of pragmatic functions of portrait. Moreover, there is a detailed description of stylistic means that are used to create the portrait of protagonist in “The Story of Bandbox” by R.L. Stevenson. Special attention is paid to the notion “imagery”.

Key words: narrative compositional form, description, portrait, protagonist, metaphor, epithet, hyperbole, imagery.

УДК 811.581: [130.121+130.2]

Н. А. Черныш

кандидат филологических наук,
доцент кафедры сравнительной филологии
восточных и западноевропейских стран

Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара

ПОНЯТИЕ «ЦЗИНЦЗЕ» (JINGJIE) В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ КИТАЯ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПЕРЕВОДА

Эта статья описывает проблему перевода на русский язык центрального понятия китайской философской эстетики – цзинцзе (境界, jingjie). Автор статьи предлагает свой перевод понятия цзинцзе.

Ключевые слова: цзинцзе, Ван Говэй, видение, философия, эстетика, буддизм, феноменология, литературная мысль.

Постановка проблемы. Нередко возникают вопросы, что означает понятие *цзинцзе*, о котором сегодня много пишут в Китае и за его пределами как о феномене китайской литературной и философской мысли, какой круг значений входит в это понятие, как китайский ученый Ван Говэй употребляет это понятие, какова роль этого понятия в классической литературной мысли Китая, как переводит понятие *цзин* В.М. Алексеев в «Поэме о поэте...». Известный китайский ученый, филолог, литературовед, специалист по изучению китайской поэзии Цы Е Цзяин (叶嘉莹) говорит, что в английском языке нет понятия *цзинцзе*. Это слово невозможно перевести с китайского языка на английский, поэтому в теоретических работах ей приходилось писать транскрипцию jingjie. Между тем это центральное понятие китайской эстетики. Сегодня его широко используют и в популярной литературе, и в специальных теоретических исследованиях. Слово *цзинцзе* появляется в самых разных текстах повседневной и теоретической тематики, поэтому прояснение его смысла является необходимым условием понимания современной мысли Китая.

Анализ последних исследований и публикаций. Сегодня мало что известно о новых исследованиях философской и эстетической

мысли Китая, понятия классической эстетики специально не изучены, словарями не зафиксированы, поэтому возникает огромная проблема понимания китайских литературоведческих или научных текстов по эстетике. Например, словарное значение слова *цзинцзе* не всегда может прояснить употребление этого слова в отдельном тексте. Изучив различные словарные статьи, можно выделить два основных значения. Первое, основное значение, – граница территории или сама территория: область, район, страна. Второе, отвлеченное значение, – границы, пределы возможного, некоторый уровень достигнутого: степень, черта, полоса, рубежи, область компетенции. Приведем несколько примеров употребления этого слова в текстах по практической психологии в переводе на русский язык. Слово *цзинцзе* оставляем без перевода: «Три типа *цзинцзе* радостной жизни» (人生快乐的三种境界); «Медленный *цзинцзе*: только неспешная жизнь может быть прекрасна» (慢的境界: 慢下来的生活, 才是美的); «*Цзинцзе* хороших друзей – это уметь наслаждаться» (好朋友的境界, 就是懂得分享); «Твое мышление определяет твой жизненный *цзинцзе*» (你的思考决定你的人生境界); «Стремления человека в двух шагах, *цзинцзе* человека в самопознании» (人生的追求, 咫尺之间; 人生的境界, 自我探求).

Какое словарное значение наиболее подходит для точной передачи смысла слова? Да и понятен ли сам смысл? Если перевести здесь словом *уровень*, то неясно, *уровень* чего, кто устанавливает этот *уровень*? Кроме того, слово *уровень* не имеет оценочного характера, который есть в слове *цзинцзе*. С производными словами от слова 境 *цзин*, такими, как 意境 *ицзин*, 诗境 *шицзин*, 文境 *вэньцзин*, 化境 *хуацзин*¹, ситуация понимания тоже непростая, словарных значений явно недостаточно [1].

Здесь мы сталкиваемся с первой трудностью, с которой сталкивается любой переводчик философских понятий с китайского языка. Трудность эта состоит в подборе такого слова, которое может наиболее точно выразить его основное значение, смысловое (лексическое) ядро, от которого можно отталкиваться для понимания как самого текста, так и целой философско-эстетической системы. Проблема перевода основных понятий китайской мысли на европейские языки остается актуальной и сегодня при переводе таких основных понятий даосизма, как Дао (Путь), Де (Благодать, Потенция, Манифестация), Цзыжань (Естественность, Таковость), понятий конфуцианства: Ли (ритуал), Жень (человечность) и т. д. Но если эти философские понятия находятся в центре внимания ученых разных стран уже более ста лет, то понятие *цзинцзе* практически не рассматривается учеными.

Цель статьи. Можно спорить о точности или неточности, возможности или невозможности передачи с языка на язык философского понятия, тем не менее, основное смысловое (лексическое) ядро, этимологический смысл, отражающий в сознании носителя языка какие-либо объекты, есть у любого слова, от этого можно отталкиваться, это служит отправной точкой в понимании слова-понятия. Если не найти центрального значения слова, все теоретические построения останутся общими рассуждениями, зданием без фундамента. При подборе слова есть прямая опасность в наложении ассоциаций и дополнительных значений другой культуры, все равно необходимо найти такое слово, которое сможет передать основной смысл понятия *цзинцзе* на русский язык, еще к нему потребуются небольшой комментарий.

¹ Лю Хуавэнь (Liu Huawen) в статье «Real-m-ization (化境) and Eventualization: A Phenomenological Approach to Poetic Translation» предлагает слово 化境 *хуацзин* переводить как *real-m-ization* [1, с. 169].

Изложение основного материала.

Цзинцзе – это широкое обозначение субъективного восприятия окружающего мира. Это способность высокого уровня к отражению, осмыслению и воплощению мысленно воспринимаемого объекта. *Цзинцзе* означает внутреннюю работу сознания, результатом чего может быть пробуждение сознания. Это трудный выход за собственные пределы и ограничения. Это то, что в буддизме называют пределом собственной силы (自家势力所及之境土). Слово сила (势力) в буддийской философии означает познавательную способность шести индрий² (六根). Это предел собственных познавательных способностей [2, с. 330]. Как пишет Е Цзяин [3], *цзинцзе* есть там, где существуют шесть способностей восприятия, это чувственный опыт, это личное восприятие и ощущение. Если внешний мир не входит в восприятие человека, тогда нет и *цзинцзе*. Если птицы, цветы, облака, водный поток не воспринимаются, тогда нет и *цзинцзе*, но если человек воспринимает окружающий мир, если все его предметы находятся в восприятии человека, тогда можно сказать, есть и *цзинцзе*. В разных областях жизни и культуры Китая существует разное понимание понятия *цзинцзе*. Трудно определить его, тем не менее, это понятие прочно вошло в словарный состав современной китайской культуры. В обычном смысле это слово является мерилем различных сторон человеческой жизни, эталоном хорошего литературного произведения, идеалом поведения и практики. Часто *цзинцзе* разделяют на типы или виды, оценивают его качество, определяют его степень. Это некоторый сущностный уровень любой вещи и самого человека.

В современной китайской культуре понятие *цзинцзе* стало центральным понятием в философии и эстетике Китая благодаря теоретическим работам китайского ученого Ван Говэя (王国维 1877–1927 гг.). В работе «Заметки о [жанре] Цы» (《人间词话》) [5] он соединяет идеи западной теоретической эстетики с опытом своего прочтения стихотворений Цы эпохи Сун. Его определение понятия *цзинцзе*

² Индрии (санскр. indriya – сила, могущество) – общеиндийский термин, обозначающий внементальные способности индивида, нередко смешиваемые в текстах с соответствующими органами как локализациями этих способностей. В буддизме 5 способностей восприятия (зрительная, слуховая, тактильная, вкусовая, обонятельная) вместе с мыслительной (манас) образуют группу 6 индрий (Новая философская энциклопедия) [4].

как основного критерия эстетической мысли становится широко известным в современной китайской литературе самого разного направления. Его ровесник, советский филолог-китаист, переводчик, знаток классической китайской культуры В.М. Алексеев примерно в то же время пишет монографию «Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту» (вышла в 1916 г.), в которой ученый подробно исследует основное сочинение средневекового поэта Сыкун Ту «Категории стихотворений» (诗品) и дает ему заглавие: «Двадцать четыре фазиса высшего, идеального наития...» [6, с. 34]. В.М. Алексеев переводит иероглиф 境 словом *наитие*, фаза наития, навеянное, объясняя это отвлеченным характером значения этого слова, а также его характеристикой в 18-м стансе: «Встречаю его с Неба»³.

В своем сочинении Сыкун Ту, возможно, сознательно избегал многократного употребления этого слова, но весь его труд строится вокруг именно этого понятия. В.М. Алексеев, следуя за мыслью средневекового поэта, выделяет такие свойства наития: «Дао – основа всех двадцати четырех фазисов наития... Наитие в душе поэта. Наитие истинное (дао-наитие) и неистинное. Истинное наитие неуловимо. Истинное наитие требует особой речи. Образы наития. Невыразимое наитие – невыразимая природа. Обстановка, создающая наитие...» [6, с. 24]. Вслед за В.М. Алексеевым мы также предположили, что *цзинцзе* в предельном своем понимании, как выражение высокого уровня восприятия художником поэтического вдохновения, можно переводить словом *наитие*. Однако **сегодня нужно внести существенную поправку в понимание этого слова**. Во-первых, *цзинцзе* в

современном контексте не то же, что *цзин* в поэме Сыкун Ту. Во-вторых, значение *цзин* как *наитие* является только частью смыслового ядра слова *цзинцзе*. *Наитие* не подходит для перевода еще и потому, что оно не передает основной корпус значений слова *цзинцзе*, который заключен в его этимологии, в структуре самого иероглифа, в привычном его употреблении. Значения *цзинцзе* (границы, область, район, страна, а также степень, черта, полоса, рубежи) и понятие *наитие* (внезапно пришедшая мысль, вдохновение) не имеют прямой связи. Предполагается, что между этими значениями упущено одно очень важное звено. Разобраться в этом нам помогают, прежде всего, сами работы Ван Говэя.

Понятие *цзинцзе* (jingjie) было выдвинуто Ван Говэем в работе «Заметки о [жанре] Цы» (《人间词话》), написанной в 1908–1909 годах [5]. *Цзинцзе* как центральное понятие «Заметок...» ведет за собой другие понятия, является основной нитью изложения, которая связывает все теоретические позиции автора. Ван Говэй рассматривает понятие не только как основной творческий принцип, но считает его основным критерием литературной критики. Он исходит из понятия *цзинцзе*, когда рассуждает о поэтической эволюции, оценивает удачу или неудачу поэтов, преимущества или недостатки произведений, глубину или поверхностность слов. Поэтому это понятие – начало и конечная цель его размышлений. Свою теорию *цзинцзе* Ван Говэй развивал не абстрактно, а в рассуждениях о поэзии Цы на примерах отдельных стихотворений. Главная мысль всей критики Ван Говэя выражена в этих словах: «Высшим в поэзии Цы является *цзинцзе*, будет *цзинцзе* – естественным образом будут и совершенство, и признательность» (词以境界为最上。有境界，则“自成高格，自有名句”) [5, с. 2].

Ван Говэй в «Заметках о [жанре] Цы» делает следующее замечание: «Во все времена деятельный человек и большой ученый должен пройти через три фазы *цзинцзе*» (「古之成大事者、大学问者，必经过三种之境界。」) [5, с. 56]. Дальше ученый поясняет эти три фазы через поэтические примеры, он не дает определенных понятию *цзинцзе*, вероятно, предполагая, что читатель сам поймет смысл того, что он хочет сказать.

Первая фаза: «Вчерашней ночью зеленые листья унесло западным ветром / Одинокое поднимаюсь на высокую башню, / Смотрю на дорогу, уходящую вдаль».

³ В.М. Алексеев пишет: «Как перевести это слово? В «Словаре Кан-си» отвлеченных значений нет. В «Новом словаре иероглифов» вторым значением показано юй «встреча» («встречать», «то, что повстречал» – то самое слово, которое стоит в шестой строфе: «Встречаю его с Неба!»). Таким образом, слово «наитие» не будет ли в самом деле весьма точно передавать отвлеченное значение слова *цзин*? У Куврера в этом значении слово *цзин* передано так: «situation, condition, `etat, fortune, circonstances». В «Китайско-русском словаре» Палладия это значение *цзин* не отчленено от суммарного сочетания (шунь *цзин* «счастье», ни *цзин* «неудача», т. е. судьба, полоса жизни, на которую набрел (наитие от «найти»). Перевод Джайлза – «actualities» – есть перевод вовсе механический. Перевод Куврера мог бы мне служить более других. Однако я беру, как указано выше, значение *цзин*, переданное в виде юй (из шестой строфы), и перевожу это слово через «наитие» (= «встреча») или же «фазис», «навеянное», «полоса» и т. п. А вернее всего – «фазис наития» [6, с. 354].

Вторая фаза: *«Одежда и пояс стали свободнее – совсем не жаль, / Ради нее можно терпеть эту муку»*.

Третья фаза: *«В толпе ищу ее снова и снова, / оглянулся невольно, о, она там, / где угасающие огоньки»*.

Эти примеры из стихотворений взяты Ван Говэем соответственно у поэтов Янь Шу (晏殊), Лю Юна (柳永) и Синь Цицзи (辛弃疾) для описания трех фаз *цзинцзе*. В современной литературной критике Китая существуют многочисленные пояснения, как понимать эти примеры. Например, Е Цзяин пишет, что если посмотреть на первоначальный смысл этих стихотворений, то в первом, у Янь Шу, – описание девы в женской половине дома, тоскующей о далеком путнике, Лю Юн описывает тоску путешественника из далекого похода по любимой девушке, Синь Цицзи описывает чувство восхищения от встречи с любимым человеком после поисков. На первый взгляд, темы этих стихотворений не имеют никакого отношения к «деятелю ученому» Ван Говэя. Однако если посмотреть на это как на три фазы *цзинцзе*, то можно заметить, что это описание заключается в самом широком смысле некоторого опыта, через который проходит или должен пройти человек, чтобы достигнуть высокого уровня *цзинцзе*.

Первая фаза – это восприятие мира вокруг через усилие (восхождения): *«Одинок поднимаясь на высокую башню»*. Благородный человек, совершенномудрый, или человек культуры у древних философов, у Ван Говэя выступает как деятельный человек и большой ученый. По Ван Говэю, такому человеку сначала нужно иметь настойчивое желание подняться вверх в своих знаниях и умениях, чтобы видеть далеко, чтобы сверху оглянуться и увидеть путь-дорогу, направление, чтобы иметь общее понимание положения вещей.

Вторая фаза – это восприятие мира на другом уровне также через усилие, но это уже другое усилие: потеря, отказ, страдание, способность забыть о себе и своих нуждах: *«Одежда и пояс стали свободнее – совсем не жаль, / Ради нее можно стерпеть эту муку»*. В стихотворении показана тяжесть любви, но у автора нет чувства сожаления о такой любви. Слова «ради нее» можно понимать как идеал, к которому стремится поэт, или как дело, которому он себя посвятил. Ван Говэй эти строки стихотворения применяет для деятельного человека, для большого ученого, поэтому достигнуть такого состоя-

ния нелегко и непросто, нужны непреклонность, усердный труд, отказ от сна и еды. Даже если будешь истощен, говорит Ван Говэй, все равно не будешь жалеть об этом.

Третья фаза – это усилие принять данность, то, что дано, что раньше не воспринималось вообще или явилось как нечто новое; это может быть новый взгляд на уже знакомое: *«оглянулся невольно, о, она там»*. Хотя в стихотворении Синь Цицзи ничего не сказано о *цзинцзе*, Ван Говэй в этих строках увидел, что тот, кто вершит великие дела или занимается наукой, может достигнуть третьей фазы *цзинцзе*, если он будет всецело поглощен своим делом, будет в неустанном поиске оттачивать свое мастерство, и вдруг само собой придет понимание, придет наитие. Примеры, которые взял Ван Говэй из поэзии Цы (а это в основном любовная лирика), говорят о том, что человек может полностью быть захваченным поиском – страстным желанием увидеть то, что дорого сердцу, о чем его душа давно тоскует.

Хотя понятие *цзинцзе* в китайской литературной критике существовало и до Ван Говэя, он в своих работах использует его и в уже принятых значениях и добавляет новое значение к устоявшимся значениям, тем самым дает новый толчок для развития китайской литературной мысли. Новое понимание *цзинцзе* сложилось у Ван Говэя под влиянием западных идей конца XIX – начала XX века, в том числе в связи с теорией феноменологии, с которой у Ван Говэя, по мнению Е Цзяин, есть пересечения, но есть и некоторые отличия⁴. Идеи феноменологии, в частности работы по эстетике Романа Ингардена, проясняют и помогают нам понять теорию Ван Говэя и найти то нужное слово, которое может передавать основное смысловое ядро. Итак, этим единственным и нужным словом, которое вбирает в себя основное смысловое ядро понятия *цзинцзе* и которое описывает разные ситуации или разные модели опыта, о которых шла речь выше, оказывается известное в русском языке слово – *видение*. В толковом словаре Ожегова дается такое значение: видение как способность воспринимать окружающее, например, художественное видение, детское видение мира. Философский словарь так определяет это слово: видение – (от лат. *visio* – созерцание) – в узком психолого-психиатрическом смысле оптическая галлюцинация. В более широком религиозно-фи-

⁴ По мнению Е Цзяин, понятие *цзинцзе* Ван Говэя имеет свои пересечения и с понятием *вишай* в буддийских канонах.

лософском и религиозно-научном смысле – «внутреннее зрение», которое связывается с удаленными или пространственно, или во времени событиями (ясновидение в парапсихологическом смысле) или принимается за откровение из «другого» мира [7]. В религиозно-философском и религиозно-научном смысле это слово точно передает значение китайского слова *цзинцзе*. Одно *видение* есть у обычного человека, другое *видение* есть у деятеля или ученого, в некоторых стихотворениях, например, вообще может отсутствовать *видение*, такие стихотворения Ван Говэй не рассматривались. Ведь сказано ученым: «Высшим в поэзии Цы является *видение*; будет *видение*, естественным образом будут и совершенство, и признательность».

Ван Говэй использует слово «видение» для описания лучших образцов поэзии жанра Цы эпохи Сун. В истории китайской эстетики Ван Говэй занимает важное место, он стал связующей нитью между китайской классической и современной эстетикой. Понятие *видение* объединяет содержание и форму художественного мира поэзии. Это понятие объединяет субъективный и объективный взгляды; в эстетических явлениях является объектом, отражающим субъективный взгляд автора текста. Ван Говэй говорит, что только *видение* является основой поэзии, а «характер», «настроение», «ритм» – это детали, второстепенное. Ведь в слове *видение* собрана сущностная основа поэзии – выразить чувства и мысли поэта. В поэзии должны говорить образы, а *видение* – это и есть поэтический образ. Лирическое *видение* как раз и заставляет образ говорить, тогда как «характер», «настроение», «ритм» сами по себе (в отрыве от *видения*) ничего не значат. Вместе с понятием *видение* у Ван Говэя есть еще несколько парных критериев, по которым можно определить сущностный характер поэзии. Например, когда он употребляет *видение* как основной критерий для литературно-художественной критики и эстетики, он говорит о наличии/отсутствии «видения» (有无), когда употребляет *видение* как результат литературно-художественного творчества, говорит о высоком/низком «видении» (高低); о большом/малом «видении» (大小), о *видении* с затруднением/без затруднения (隔、不隔). Когда говорит о творческом процессе, художественном направлении, творческом методе, он делит «видение» на «творческое видение» (造境) и «созерцательное видение» (写境), а также говорит о видении, в котором «есть-я» (有我) и «нет-я» (无我).

Когда видение автора достигает читателя, можно считать, что закончился определенный путь следования мысли. В алгоритме «писатель – произведение – читатель» писатель предоставляет произведение для того, чтобы родилась потенциальная возможность возникновения *видения*, но читатель берет на себя ответственность осуществить этот потенциал. В этом процессе перехода авторского видения к читательскому видению, по мнению Е Цзяин, и состоит бесконечная жизненная сила художественного произведения.

В.М. Алексеев переводит «Поэму о поэте» Сыкун Ту, в ней есть 18-й станс, который можно перевести на русский язык так: «Видение реального» (实境), но в переводе В.М. Алексеева два иероглифа (实境) переводятся иначе: «Даосущное наитие». И далее его перевод текста: *«Беру слова самые прямые, задумываю мысли неглубокие. Вдруг встречаю уединившегося человека: как бы вижу дао-душу. Излучина чистого ручья... Тень изумрудной сосны... Один гость несет хворост, другой гость слушает цитру. Чувством, нутром будучи постигаемо, очаровательное – оно не отыскивается. Встречаю его с неба: стихийный такой, сверхредкий звук!»* [6, с. 350]. Для видения не нужны сложные слова и глубокие мысли: радуюсь встрече с близким по духу человеком, любуюсь красотой природы, наблюдаю все, что вокруг меня. То, что постигается «нутром», приходит само с Неба, стихийно, непредсказуемо! Вот высота видения классического поэта Китая.

Выводы и предложения. В прошлой работе о понятии *цзинцзе* [8, с. 5–9], которое рассматривалось как высокий уровень восприятия художником поэтического вдохновения, был предложен возможный перевод понятия через слово *наитие* (вслед за В.М. Алексеевым). То видение, которое получает художник или поэт «с неба», и есть наитие. Видение стремится стать наитием. Все, что ищет художник слова, это точного воплощения своего видения в слове, некоторой подсказки свыше, наития. Без видения не может быть и наития. Нужно перечитать перевод В.М. Алексеева «Поэмы о поэте» Сыкун Ту, где не только наитие, но и видение является центральной темой рассуждений древнекитайского поэта: *«Дао – основа всех двадцати четырех фазисов видения... Видение в душе поэта. Видение истинное (дао-видение) и неистинное. Истинное видение неуловимо. Истинное видение требует особой речи. Образы видения. Невыразимое видение – невыразимая природа. Обстановка, создающая видение...»*.

Список использованной литературы:

1. Liu H. Real-m-ization (化境) and Eventualization: A Phenomenological Approach to Poetic Translation 论文集 Translating China for Western Readers: Critical, Reflective and Practical Essays. New York: SUNY Press, 2015. 337 p.
2. 顏崑陽著 《六朝文學觀念叢論》。台北：正中書局出版社，1993. 332頁。
3. 叶嘉莹著《王国维及其文学批评》。北京：北京大学出版社，2008. 331 页。
4. Новая философская энциклопедия / научно-ред. совет: В.С. Стёпин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин, А.П. Огурцов. 2-е изд., испр. и допол. Москва: Мысль, 1.1.2010. 634 с.
5. 王国维著（清）/ 人间词话。北京：中国华侨出版社，2015。261页。
6. Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837–908): перевод и исследование (с приложением китайских текстов). М.: Вост. лит., 2008. 702 с.
7. Философский словарь. URL: <http://enc-dic.com/philosophy/Videnie-362.html> (дата обращения 11.03.18).
8. Черныш Н.А. Философско-эстетическая категория «Цзинцзе» и варианты ее перевода с китайского языка: Матеріали міжнародної наук.-практ. конф. (Львів, 15–16 липня 2016 р.). Львів: Логос, 2016. С. 5–9.

Черниш Н. О. Поняття «цзінцзе» у філософсько-естетичній думці Китаю й особливості його перекладу

Ця стаття описує проблему перекладу російською мовою центрального поняття китайської філософської естетики – цзінцзе (境界, jingjie). Автор статті пропонує свій переклад поняття цзінцзе.

Ключові слова: цзінцзе, Ван Говей, бачення, філософія, естетика, буддизм, феноменологія, літературна думка.

Chernysh N. O. Concept “jingjie” in the philosophical and aesthetic thought of China and the peculiarities of its translation

This article describes a problem of the translation into Russian of the central concept of the Chinese philosophical aesthetics – jingjie (境界). The author of this article suggests her own translation of the concept of jingjie.

Key words: jingjie, Wan Guowei, vision, philosophy, esthetics, Buddhism, phenomenology, literary thought.