

Держава та регіони

Серія:
Гуманітарні науки
2018 р., № 3 (54)



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
26 вересня 2018 р., протокол № 1

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 25.09.2018.

Підписано до друку 09.10.2018.

Формат 60×84/8. Ризографія. Тираж 300 пр.

Замовлення № 32-18Ж.

Виготовлено на поліграфічній базі
Класичного приватного університету

ISSN 1813-341X

© Класичний приватний університет, 2018

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

О. І. Анхим

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЧИННИК ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ:

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, ДІАЛОГ, ТРАДИЦІЯ.....3

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

Н. В. Науменко

ИРОНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДВОЕМИРИЯ В РОМАНТИЗМЕ

(НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТУРГИИ ЛЮДВИГА ТИКА).....9

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

О. А. Вісич

МЕТАДРАМАТИЧНА ТРАНСГРЕСІЯ В П'ЄСІ ЮРІЯ КОСАЧА «КОРТЕЗ І БЕЗТАЛАННА».....15

К. В. Тарасенко

ПЕРЕДМОВИ ДО АНГЛІЙСЬКИХ РОМАНІВ ХVIII СТОЛІТТЯ

ЯК ПРОСТІР ЖАНРОЛОГІЧНИХ РЕФЛЕКСІЙ21

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

К. М. Василина, О. В. Соболев

КЛЮЧОВІ КАТЕГОРІЇ КУРТУАЗНОЇ ЕСТЕТИКИ В РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ

(НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМУ ГАЯ РІЧІ «КОРОЛЬ АРТУР: ЛЕГЕНДА МЕЧА» (2017 Р.))..... 26

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

І. В. Гарбера

КОНЦЕПТ *ЛЮДИНА* У ФРАЗЕОЛОГІЇ СХІДНОСТЕПОВИХ УКРАЇНСЬКИХ ГОВІРОК:

ВТОРИННА СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА..... 34

О. М. Голуб, Н. Б. Годунова

ФУНКЦІОНУВАННЯ КОЛОРАТИВІВ У РОМАНІ ДЖ. БІНГ

«МОЛЛІ МУН І ДИВОВИЖНІ ЧАСОМАНДРИ».....39

І. Л. Гуменюк

ЗАКОНОМІРНОСТІ ІНТОНАЦІЙНОГО ОФОРМЛЕННЯ МІСЬКИХ ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСІВ

АНГЛОМОВНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ..... 43

О. О. Люлька

КАТЕГОРІЯ ЧАСОВОГО ПЕРЕДУВАННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ

ЇЇ ВИРАЖЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ..... 49

І. В. Лях, І. Г. Бондар

КОМПОЗИТНА ТЕРМІНОЛОГІЧНА НОМІНАЦІЯ

ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З МЕНТАЛЬНИМ ЛЕКСИКОНОМ.....54

Л. Ф. Пономарева

ВЛИЯНИЕ СИСТЕМНЫХ ОГРАНИЧЕНИЙ СОЧЕТАЕМОСТИ

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ МОРФЕМ НА ПРОДУКТИВНОСТЬ МОДЕЛИ «ОГ+ЕІ»

В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ..... 60

НАУКОВІ ЕСЕЇ

В. М. Северинюк

СЛОВО ПОЕТА ПРОТИ ДЕСПОТИЗМУ САМОВЛАДДЯ (АКТУАЛЬНИЙ Т. ШЕВЧЕНКО).....66

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.0:82-83

О. І. Анхим

викладач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЧИННИК ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, ДІАЛОГ, ТРАДИЦІЯ

Статтю присвячено проблемі художньої інтерпретації в контексті сучасного літературознавчого дискурсу. Завдяки зіставленню понять «художня інтерпретація» та «художня інтерпретаційна модель» уточнюється понятійний апарат, що уможливорює теоретичну концептуалізацію художньої творчості як інтерпретації.

Ключові слова: інтерпретація, художня інтерпретація, літературна творчість, інтерпретатор, інтертекстуальність.

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві проблема інтерпретації набула особливої ваги. Осмислення таких феноменів, як інтертекстуальність та інтерсуб'єктивність, що зумовлені діалогічною природою творчості, суттєво вплинуло на розуміння інтерпретації, а також її значення й функції. Тому сьогодні термін «інтерпретація» використовується в різних галузях людського знання, позначає складний загальнокультурний феномен. Зрештою, інтерпретація художніх творів в епоху постмодерну, яка характеризується великою кількістю підходів до даної проблематики та виокремленням різних інтерпретаційних форм, стала актуальною проблемою. Така актуальність спричинена також тим, що будь-який текст можна трансформувати відповідно до концепцій постмодернізму, де інтерпретація набуває необмеженого характеру, а концепт «автор» втрачає значущість разом із моністичним розумінням смислової сфери твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що поняття «інтерпретація» є центральним у герменевтиці, проблема художньої інтерпретації не так часто входила до кола інтересів науковців. Дослідження, присвячені тим чи іншим аспектам цієї проблеми, мають здебільшого вузькоспеціальний характер. Такі

дослідники, як Л. Земерова [1], Н. Жукова [2], Н. Корихалова [3] та інші досліджували феномен художньої інтерпретації насамперед у виконавській діяльності, а В. Мірошніченко [4], Д. Псурцев [5], В. Савченко [6] та інші зосередились на значенні інтерпретації для перекладу. Серед вчених, праці яких мають більш узагальнюючий характер щодо природи художньої інтерпретації, слід виокремити насамперед Є. Гуренка [7] та О. Колесник [8].

Мета статті. У рамках нашого дослідження ми звернемося насамперед до художньої (творчої) інтерпретації та спробуємо довести, що кожен твір є, по суті, результатом такої інтерпретації. Отже, ми відходимо від традиційного розуміння художньої інтерпретації як авторського тлумачення «первинного» продукту мистецтва, що застосовувалося переважно стосовно виконавського мистецтва, та розширюємо цей термін. Зрештою, цим дослідженням ми виходимо за межі тих двох векторів, у яких, як зазначає О. Колесник, працюють вчені та публіцисти, а саме: «У першому в центрі уваги конкретний творець і його тлумачення деяких явищ, у другому – історія художнього зображення певних явищ або ідей» [8].

Виклад основного матеріалу. Як відомо, кожен твір – відкритий для подальших інтерпре-

тацій, а можливості його прочитання – нескінченні. Проте це ускладнює розуміння та «прочитання» літературних художніх творів. Тому в цьому дослідженні ми вважаємо за доцільне уточнити понятійний апарат та здійснити певні зміни в тлумаченні творчого процесу. Беручи до уваги постмодерністський підхід до розуміння творчості, найбільш влучним визначенням художньої інтерпретації вважаємо дефініцію, запропоновану О. Колесник: «Художня інтерпретація – процес і результат створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів або ж «первинного» мистецького твору, який може піддаватися різним варіантам трансформацій» [8]. Однак, взявши за основу це визначення, ми пропонуємо надалі розглядати художню інтерпретацію як сам процес творчості, а результат назвати художньою інтерпретаційною моделлю (термін Н. Астрахан [9]). Таким чином, ми розводимо поняття процесу та результату, що сприятиме більш чіткому розумінню цього явища та уникненню плутанини в межах дослідження художньої інтерпретації. Зрештою, ми розширюємо поняття процесу інтерпретації, яке, за зауваженням У. Еко, означає «не випадковий процес, незалежний від тексту як такого, а структурний елемент процесу породження самого цього тексту» [10, с. 22], адже інтерпретація (насамперед художня) є не лише певним структурним елементом естетико-художньої «будови» твору», а сама є твором, швидше інтерпретаційною моделлю твору, тобто результатом художньої інтерпретації.

Отже, художня інтерпретація передбачає суб'єктивне осмислення твору певного автора, що міститься в уяві кожного реципієнта, а художня інтерпретаційна модель – результат цього процесу, тобто перенесення такої інтерпретації на папір. Своєю чергою кожна художня інтерпретаційна модель являє собою синтез продуктивного й репродуктивного начал. До репродуктивного можна віднести створення інтерпретаційної моделі певного твору відповідно до певних традицій творення тексту, визначених певним художнім стилем. Репродуктивна функція проявляється насамперед на стадії формування виконавського задуму. Проте не слід зводити репродукцію до звичайного копіювання, адже художня інтерпретація здійснюється щоразу за нових історичних умов. Закладення у створений раніше матеріал особистісного смислу твору передбачає розкриття в ньому

суб'єктивного бачення автора-інтерпретатора, що і створює продуктивний рівень. Відповідно, кожна здійснена інтерпретація – це надання претексту нового життя із накладанням на нього особистого досвіду інтерпретатора.

Зазвичай, об'єктом інтерпретації, тобто джерелом натхнення та вдосконалення свого художнього методу, у багатьох авторів-інтерпретаторів є відомі твори інших авторів, які стали для них своєрідними естетичними фетишами. Творчий діалог з цими творами та їхніми авторами, зрештою, зумовлює появу різних інтерпретаційних моделей. Таким чином, будь-який художній твір передбачає трансформацію іншого. Слід також наголосити, що художня інтерпретація може стосуватися як одного претексту, так і декількох. Тут ми можемо провести паралель із сутністю інтертекстуальності, яка передбачає створення тексту як мозаїки цитат, звідки текст є певного роду продуктом вбирання та трансформації іншого (інших) тексту (текстів). Однак художню інтерпретацію не слід зводити лише до тлумачення «первинних» продуктів мистецтва. Інтерпретації може підлягати також життєвий досвід та різні теоретичні концепції. Тут ми повністю погоджуємося із міркуваннями О. Колесник, яка зазначає: «Якщо в процесі інтерпретації як єдності сприйняття, розуміння, оцінки, тлумачення і вираження, виникає новий художній твір – то можна говорити, що процес художньої інтерпретації здійснено, незалежно від того, що саме було його об'єктом – «первинний» твір мистецтва чи щось інше – факти життєвого досвіду або ж теоретичні концепції» [8]. І справді, взявши до уваги цю концепцію дослідниці, та наклавши її на виділені Є. Гуренком головні умови буття художньої інтерпретації (об'єкт, посередник-інтерпретатор та продукт виконавчої діяльності [7, с. 83]), відмічаємо, що тут наявні всі необхідні для здійснення інтерпретації компоненти. Таким чином, цінність художньої інтерпретації полягає в тому, що вона стосується не лише інтерпретації продуктів «первинної» творчості, але й осмислення досить широкого кола явищ та теорій, в результаті чого виникає новий художній твір. Зрештою, це все дає підстави спростувати усталене твердження, що художня інтерпретація стосується лише виконавського мистецтва та перекладу, адже перетворення позахудожньої дійсності в художні образи також є формою художньої інтерпретації.

Важливим є визначення порядку чи рівня інтерпретації, яке пропонує О. Колесник: «Тоді інтерпретація першого порядку – це художня обробка позахудожніх реалій (зовнішнього та внутрішнього досвіду, наукових та філософських теорій, релігійних вірувань тощо). Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до “первинного” твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях, адаптації, запозиченні мотивів та ін. <...> Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до нескінченності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи реінтерпретацію першого, другого і так далі порядку» [11, с. 107]. Таким чином, визначення порядку для конкретного твору, що полягає «у розкритті глобального полілогу, який протягом століть ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти» [11, с. 107], є надзвичайно важливим у літературознавстві та сприяє більш чіткому уявленню про об’єкт дослідження, що, зрештою, допоможе «адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних “інтертекстів”» [11, с. 107]. Зважаючи на вищесказане, художню інтерпретацію твору можна представити як творче переосмислення навколишнього природного, соціального і культурного світу, який включає як безпосередню дійсність, так і твори, що існують в ній.

У контексті дослідження художньої інтерпретації доцільно було б виділити також поняття художньої реінтерпретації, до якої, зокрема, можна віднести пародію й стилізацію як літературні транскрипції «чужого» стилю тощо. На відміну від інтерпретації, яка є по суті первинною стосовно авторського тексту, реінтерпретація «передбачає переосмислення вже існуючої інтерпретації» [12, с. 49]. Розділяючи поняття інтерпретації та реінтерпретації, О. Бензюк вказує на наступне: «На відміну від інтерпретації, що представляє собою процес тлумачення того чи іншого тексту, цілісність якого з незмінністю зберігається, реінтерпретація внаслідок уточнення, зміни змісту і значення інформації, що спочатку інтерпретується, з неминучістю породжує нове художнє ціле <...> Іншими словами, реінтерпретація є наступним, по відношенню до інтерпретації, щаблем в розумінні вихідної структури, пов’язаним з її переосмисленням. Зауважимо, що в історичній перспективі як реінтерпретація приходить на зміну інтерпретації, так і породжуваний в процесі реінтерпретації новий художній текст нерідко піддається подаль-

шим інтерпретаціям» [12, с. 47]. Опираючись на це твердження О. Бензюка, кожна художню інтерпретацію другого і нижче рівня можна вважати реінтерпретацією. У широкому значенні, художню інтерпретацію можна тлумачити як первинну щодо авторського тексту, а реінтерпретацію – як кожную наступну інтерпретацію, здійснену на основі первинної. Зрештою, будь-яку художню інтерпретаційну модель, яка являє собою своєрідну версію-тлумачення оригіналу, можна представити як результат творчого діалогу з попередниками та навколишньою дійсністю в процесі літературно-художньої творчості.

Наведені аргументи дають підстави стверджувати, що художня інтерпретація є універсальним поняттям та всеохоплюючою категорією, яка стосується кожного твору. Схематично буття твору можна представити таким чином: сприйняття митцем певного об’єкта навколишнього середовища (цей об’єкт може належати як до матеріального, так і нематеріального світу) → осмислення об’єкту інтерпретатором → створення мистецького твору (інтерпретація першого порядку), який після прочитання його реципієнтом відокремлюється від автора і починає жити своїм життям, тобто стає об’єктивною реальністю матеріального світу → потенційне здійснення інтерпретації другого порядку, тобто художньої інтерпретації «первинного» твору → потенційне здійснення інтерпретації третього порядку, що може бути представлене у вигляді перекладу, картини, фільму тощо. Отже, будь-яка художня інтерпретація – це художньо-творча діяльність, яка передбачає сприйняття, осмислення та відтворення як власного досвіду, так і мистецької спадщини. Водночас усвідомлення твору, що супроводжується емоційно-естетичним переживанням, є своєрідним каталізатором під час вибору засобів, способів та форм вираження свого розуміння твору, що створює передумови для появи художньої інтерпретаційної моделі певного твору.

Безумовно, робота над створенням художньої інтерпретаційної моделі завжди вимагає від автора максимуму зусиль. Під час здійснення художньої інтерпретації надзвичайно важливу роль відіграє авторське світовідчуття. Перебуваючи в постійному діалозі з уже наявними текстами, автор обирає об’єктом інтерпретації ті, які, на його думку, найбільше підходять для створення власного тексту. Таким чином, художня інтерпретація передбачає певною мірою «декодування об’єктивної суті твору з вклю-

ченням таких суб'єктивних механізмів особистісно-психологічного плану, як асоціативність сприймання, емоційна реакція тощо» [13, с. 61]. Однак у цьому контексті йдеться не про суб'єктивну передачу «чужих» слів в результаті творчого діалогу, а про їхнє власне прочитання, тлумачення, пояснення та трактування. Тому універсальність художньої інтерпретації полягає в цілісності активного самовиявлення, що віднайшло себе в різних творчих художніх формах, а отже, вона не є копіюванням претексту, а передбачає своєрідний синтез таланту інтерпретатора із хистом авторів претекстів (якщо йдеться про інтерпретації «первинних» продуктів мистецтва). Тут слід також наголосити, що більшість інтерпретаційних моделей мають здебільшого актуальне для тієї чи іншої епохи значення, а, отже, перебирають на себе світовідчуття та світорозуміння інтерпретатора. А тому розбіжності в інтелектуальному, естетичному та емоційному досвідах автора та реципієнта та їхня «залежність як «співавторів» від історико-культурного контексту» [12, с. 26] сприяють виникненню великої кількості інтерпретацій. Можна говорити і про вільну інтерпретацію, адже кожен автор має можливість знайти та по-своєму інтерпретувати ті смисли, які потенційно містяться у творі. Таким чином, творчий процес можна представити як відповідне до поставлених завдань певне перероблення уже наявних елементів у нові комбінації. Незалежно від того, підлягає художній інтерпретації один твір чи декілька, все ж вона передбачає «моделювання нового на ґрунті старого» [12, с. 124]. Отже, кожен твір підлягає переосмисленню та подальшій інтерпретації і, фактично, вже є інтерпретацією більш давнього твору або позахудожньої дійсності. Зрештою, кожна художня інтерпретаційна модель задає наступним читачам-реципієнтам вектори творчого початку.

Такий розгляд художньої інтерпретації дає можливість ототожнити це явище з художньою творчістю. Для прикладу візьмемо монографію Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» (1978) та її своєрідний підхід до розуміння художньої творчості. Зокрема, дослідниця пропонує деталізувати «художню творчість» шляхом введення прямого та опосередкованого видів творчого процесу. На думку вченої, до першого виду («прямого») належать ті митці, які інтерпретують лише навколишню дійсність, а до другого («опосередкованого») – митці, що інтерпретують світобачення іншого автора [14]. Як бачимо,

і перший, і другий види творчості відповідають першому і другому рівням інтерпретації відповідно. Отже, твір, створений в результаті того чи іншого виду творчого процесу, являє собою художню інтерпретаційну модель.

Таким чином, дослідження художньої інтерпретації, представлене Є. Гуренком на початку 80-х років XX ст. (за яким «первинна» та «вторинна» творчість тісно пов'язані між собою та не можуть існувати одна без одної, а художня інтерпретація є своєрідним показником результатів вторинної творчості та цінності праці виконавця [7]), вимагає деякого уточнення. По-перше, художня інтерпретація може стосуватися не лише виконавського мистецтва, а по-друге, поділ на «первинну» та «вторинну» творчість доцільніше було б замінити згаданими вище рівнями інтерпретації. Адже те, що Гуренко й багато інших науковців називають «первинними» продуктами творчості є, де-факто, художніми інтерпретаціями другого рівня.

Отже, художня інтерпретація може стосуватися як будь-якого художнього твору, так і позахудожніх реалій. Говорячи про інтерпретацію позахудожніх реалій, тобто, першого порядку, ми насамперед маємо на увазі певну інтерпретацію навколишньої дійсності, конкретно-історичних сюжетів чи творення певного сюжету, виходячи з особистого досвіду. У цьому контексті твір можна представити як художню модель дійсності [15], в якій визначальним є рецептивно-естетичний підхід. На відміну від цієї інтерпретації, художній інтерпретації щонайменше другого порядку можуть підлягати декілька текстів, один текст або окремі елементи тексту (цитати, епіграфи, алюзії тощо). Тому досить важливим елементом під час дослідження художньої інтерпретації «первинних» продуктів мистецтва є міра використання першоджерела, тобто ті інваріанти, які експліцитно чи імпліцитно вказують на претекст/претексти та спрямовують процес розуміння. Ці елементи наявні в кожному творі. Тому, читаючи створену автором інтерпретаційну модель твору, можна виділити прямі й непрямі дані, які вказують на значення того чи іншого елементу раніше створеного твору у створенні тексту інтерпретації. Серед прямих даних можна виділити, наприклад, прямі посилання автора на свої претексти. До непрямих можна віднести різні цитати, алюзії, ремінісценції тощо, що вказують на спорідненість художньої інтерпретаційної моделі з іншими творами. Та-

ким чином, інтертекстуальні зв'язки притаманні кожній художній інтерпретаційній моделі щонайменше другого рівня.

Однак незалежно від рівня інтерпретації художня інтерпретація завжди передбачає деяку свободу в тлумаченні того чи іншого об'єкту (твору, автора, навколишнього світу тощо), адже розуміння його смислу, ідеї та концепції завжди залежить від особистісно-індивідуального ставлення митця до цього об'єкту. Таким чином, будь-яка художня творчість немислима без інтерпретатора. Саме він є першим суб'єктом здійснення творчого процесу, який надає ідеям та образам нової художньо-образної форми існування. Інтерпретатор – це насамперед творець, що має певний світогляд та наділений комплексом художніх здібностей і майстерністю, який в процесі художньої творчості керується певними художніми методами. Розглядаючи художню інтерпретацію, автора можна представити не лише як особистість, що творить, але, насамперед, як інтерпретатора, який відтворює. Відтворюються в першу чергу асоціативні зв'язки, які виникли в уяві реципієнта при сприйнятті того чи іншого твору. Як влучно зауважує О. Бензюк, «художні асоціації залежать від досвіду, зокрема естетичного досвіду, адже виникнення художнього образу, так би мовити, підштовхується асоціативними зв'язками і «доставляється» досвідом, знанням, вмінням, а також, безперечно, уявою» [12, с. 150]. Отже, інтелектуальний, творчий та соціальний досвід митця є тим естетичним, етичним та психологічним підґрунтям, що визначає його світовідчуття і світосприйняття та складає необхідний фундамент для створення інтерпретаційної моделі.

Висновки і пропозиції. Зважаючи на вищенаведені аргументи, констатуємо, що художня інтерпретація іманентна для кожного твору, адже кожен твір пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів та осмислення позахудожніх реалій. Незалежно від мети, яку вона передбачає, художня інтерпретація є універсальним механізмом створення нового літературного твору/витвору мистецтва та, відповідно, може бути застосована до будь-якого твору. В результаті, створена інтерпретаційна модель відбиває синкретизм філософських, соціологічних, літературних, лінгвістичних, комунікативних елементів. Звідси виходить, що будь-яке нове знання виникає в результаті діалогу суб'єкта та об'єкта/суб'єкта і є результатом інтерпретації.

Цим дослідженням ми спробували розширити поняття художньої інтерпретації та відійти від її класичного розуміння як трактування «первинного» продукту мистецтва. Довели, що художня інтерпретація стосується не лише продукту «первинної» творчості, де факт інтерпретації наявний завдяки різним формам інтерпретації спадщини інших митців, але й відбувається під час осмислення життєвого досвіду та може стосуватися різних історичних та наукових праць, внаслідок чого здійснюється перетворення позахудожнього на художнє. Таке розуміння позахудожньої дійсності в контексті реалізації певного рівня художньої інтерпретації дозволяє говорити, що «первинний» твір вже є інтерпретацією, яка «передбачає добір, оцінку, осмислення фактів і синтезування їх у цілісний образ, за яким стоїть авторська картина світу» [11, с. 106]. Також ми розширили сферу застосування цієї інтерпретації, стверджуючи, що вона стосується будь-яких видів мистецтва. Зрештою, це дослідження розширює межі розуміння художнього твору, а різнорівневий підхід, обґрунтований О. Колесник, дозволяє краще оцінити конкретний твір мистецтва.

Такий широкий погляд на художню інтерпретацію, безумовно, потребує ще тривалого та глибокого вивчення. Зокрема, більш детального дослідження вимагає з'ясування місця художньої інтерпретації серед таких феноменів, як інтертекстуальність, інтерсуб'єктивність, діалогічність тощо, а також перегляд традиційного поділу художньої творчості на «первинну» та «вторинну».

Список використаної літератури:

1. Земерова Л.Н. Художественная интерпретация музыкальных произведений как педагогическое средство профессионального самоопределения обучающихся музыке: на материале музыкальных классов образовательных учреждений: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Екатеринбург, 2002. 132 с.
2. Жукова Н.А. Виконавське мистецтво: особливості художньої інтерпретації. Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. К.: НПУ імені М. Драгоманова, 2001. С. 109–114.
3. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
4. Мірошниченко В.В. Авторська концепція художнього твору: онтогенезис і експансія (на матеріалі англійської та французької україністики): монографія. Запоріжжя: ЗУ, 2003. 383 с.
5. Псурцев Д.В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном

- критерии адекватности. Вестник МГЛУ. 2002. Вып. 463. Перевод и дискурс. С. 16–26.
6. Савченко В.В. Візуальний переклад літературного тексту. Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. к. філос. н. К., 2003. 16 с.
 7. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
 8. Колесник Е.С. О значении понятия «Художественная интерпретация». Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2014. № 9. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html>.
 9. Астрахан Н.И. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія. К.: Академвидав, 2014. 432 с.
 10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. СПб.: «Симпозиум», 2005. 502 с.
 11. Колесник О.С. Принципи класифікації форм художньої інтерпретації. Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 104–108.
 12. Бензюк О.О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : дис. ... канд. культур.: 26.00.01. К., 2017. 197 с.
 13. Ляшенко О.Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. К.: Київ. ун-т. ім. Б. Грінченка. 2011. С. 58–63.
 14. Левчук Л.Т. У творчій лабораторії митця. К.: Мистецтво, 1978. 133 с.
 15. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.

Анхим А. И. Художественная интерпретация как фактор литературного творчества: интертекстуальность, диалог, традиция

Статья посвящена проблеме художественной интерпретации в контексте современного литературоведческого дискурса. Благодаря сопоставлению понятий «художественная интерпретация» и «художественная интерпретационная модель» уточняется понятийный аппарат, что делает возможным теоретическую концептуализацию художественного творчества как интерпретации.

Ключевые слова: интерпретация, художественная интерпретация, литературное творчество, интерпретатор, интертекстуальность.

Ankhym O. Artistic Interpretation as a Factor of Literary Writing: Intertextuality, Dialogue, Tradition

The article is devoted to the problem of artistic interpretation in the context of modern literary discourse. Due to the comparison of the concepts «artistic interpretation» and «artistic interpretation model», the conceptual construct is clarified, which enables theoretical conceptualization of artistic creative work as interpretation.

Key words: interpretation, artistic interpretation, literary writing, expounder, intertextuality.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

УДК 821.111

Н. В. Науменко

доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры гуманитарных дисциплин
Национального университета пищевых технологий

**ИРОНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДВОЕМИРИЯ В РОМАНТИЗМЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТУРГИИ ЛЮДВИГА ТИКА)**

В статье на основе анализа комедии-сказки Людвига Тика «Кот в сапогах» (1797) показан прием «сцены на сцене» как основоположный принцип создания иронического стиля произведения. В частности, речь идет о постоянном взаимопроникновении искусства и реальности, которое, будучи интерпретированным приемами театральной игры, позволяет человеку посмотреть на себя «со стороны» и тем самым осознать свое место в социально-культурном пространстве.

Ключевые слова: романтизм, комедия, творчество Л. Тика, «сцена на сцене», ирония.

Постановка проблемы. Одной из характерных форм противостояния идеала и действительности была так называемая романтическая ирония (Ф. Шлегель, Л. Тик). Первоначально она означала признание ограниченности любой точки зрения, относительности всякой исторической действительности, кроме жизни и мира в целом, несоизмеримости безграничных возможностей бытия с эмпирической реальностью.

Романтики открыли необычайную сложность, глубину и антиномичность духовного мира человека, бесконечность человеческой индивидуальности. Человек для них – малая Вселенная, микрокосмос. Напряженный интерес к сильным и ярким чувствам, к тайным движениям души, к интуитивному и бессознательному – существенные черты романтического мировосприятия. Столь же характерна для романтизма защита свободы, суверенности и самооценности личности, повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке. Апология личности служила как бы самозащитой от безжалостного хода истории и нараставшей нивелировки самого человека в обществе того времени.

Анализ последних исследований. Одним из важнейших достижений немецких романти-

ков была теория двоемирия, деления мира на два измерения – реальное и идеальное (условное). Эту дихотомию применяли как к окружающему миру, так и ко времени и пространству художественного произведения. Именно поэтому романтики высоко ценили традицию «театра в театре» как наглядное отражение подобного деления: реальный мир здесь воплощен во «внешней» сцене театра с местами для героев-зрителей, а условный – «внутренняя» сцена, на которой героями-актерами разыгрывается «вводная» пьеса.

В 1797 г., после опубликования Ф. Шлегелем «Критических фрагментов», в которых были изложены принципы романтической иронии [11], в немецкой литературе появился первый писатель, разработавший новый стиль, так называемый «субъективный». Это был Людвиг Тик – автор «театральной трилогии»: «Кот в сапогах», «Принц Цербино», «Мир наизнанку» (1797–1799).

Тот факт, что теория Шлегеля получила практическое воплощение в произведениях Л. Тика, отмечают все исследователи, занимавшиеся творчеством обоих авторов. Так, Г. Байер констатирует, что основой теоретических исканий Ф. Шлегеля в области романтической иро-

нии стали философские категории «свободы» И. Канта и «Я – не-Я» И.Г. Фихте [12, с. 91].

Этот тезис развил Г. Фогт относительно творчества Л. Тика: «Кот в сапогах» – практическая пьеса к теории Ф. Шлегеля [17, с. 65]. Одновременно сам автор воспринимал комедию как игру наполовину с серьезностью, серьезность, смягченную добротой [15, с. 165].

В современной литературной германистике наиболее основательное прочтение комедий Л. Тика принадлежит Н. Берковскому [см. 2]; в последней трети XX века должное внимание им уделили В. Федоров (1988), В. Грешных (1991), Е. Карельских (1992). В Украине ведущим исследователем тиковского творчества стал профессор Национального Университета «Киево-Могилянская Академия» Б. Шалагинов («Романтическое путешествие Кота в сапогах», 2014), которому принадлежит и первый в стране полный перевод «Кота...» на украинский язык (опубликован в журнале «Всесвіт» в 2009 г.).

Цель статьи. Главной целью данной работы является осмысление иронического стиля Л. Тика как сплава идей Ф. Шлегеля со взглядами самого драматурга на эту категорию комического, а также прочтение комедии «Кот в сапогах» не только как иллюстрации шлегелевской теории, но и как собственно тиковского свода законов и принципов романтической игры.

Изложение основного материала. Комедия «Кот в сапогах» стала своеобразным обобщением художественного опыта драматургии предыдущих эпох. В частности, в этом произведении оригинально проинтерпретирован мотив «театра в театре», известный еще с античности. Если во времена В. Шекспира, Г. Филдинга, Ж.Б. Мольера, развития итальянской «комедии масок» «пьеса в пьесе» была лишь частью целой драмы, то Тик вывел ее на уровень главного структурного элемента.

«Действие происходит в театре, – гласит вводная ремарка пьесы. – Комедия уже полна» [7, с. 3]. Да, – утверждает автор, – на сцене изображен театр, а не жизнь, как вы думали [5, с. 35]. Эти слова позволяют охарактеризовать художественный мир «Кота в сапогах» таким образом:

1. План Кота и его хозяина или план, который возникает из прототекста – сказки Ш. Перро.
2. План зрителей, комментирующих события первого плана.
3. План актеров, оценивающих пьесу, которую разыгрывают на сцене.

4. План Автора (персонажа) пьесы.

Основываясь на двухмерности «спектакля в спектакле», можно отнести первый и третий планы к измерению «условному» (внутренней сцены и самого произведения, которое смотрят зрители), а второй и четвертый – к измерению «реальному» (зрительный зал, построенный на собственно театральной сцене).

Согласно этому происходит распределение персонажей, действующих в этом пространственно-временном измерении:

1. Автор, актеры, работники сцены.
2. Зрители, пришедшие на спектакль.
3. Персонажи пьесы-сказки «Кот в сапогах».

Художественный мир комедии Тика, основанный сплошь на разделении, – яркий пример разрушения театрального единства. Последовательно нарушается классицистический закон триады: между сказкой Ш. Перро, изданной в 1697 г., и произведением, которое смотрят зрители Тика, – ровно столетний разрыв (нарушение единства времени); зрители, постоянно перебивающие историю Кота и других персонажей, разрывают единство действия.

Происходит взаимопроникновение двух самостоятельных пространств – театра и жизни. Театральная игра захватывает зрительный зал, а тот, в свою очередь, вторгается в пространство театра, разрушая иллюзии жизни, возникающей на сцене. Взаимопроникновение пространственных сфер, обмен смыслами и характеристиками приводит к возникновению новых смыслов и характеристик. Определенность переходит в неопределенность, однозначность – в многозначность:

- жизнь есть театр, однако и театр есть жизнь;
- зритель – актер, но и актер – зритель;
- история Кота в сапогах – сказка, но и она – действительность и так далее.

И все это – черты ироничности произведения [8, с. 256]. Все персонажи пьесы, диалоги, которые они ведут, сцена, на которой они играют, – даже малейшая единица комедии является «генератором иронии».

Иронично пространство Кота, в котором существуют также его хозяин Готтлиб, Король, Принцесса и другие герои сказки-прототекста:

«Хозяин постоянного двора. Вы – подданный короля?»

Лоренц. Да. А как зовут вашего князя?

Хозяин постоянного двора. Шут.

Лоренц. Станный титул... Говорят, что Шут – немилосердный повелитель?

Хозяин постоянного двора. Да... но он – само правосудие.

Лоренц. О нем говорят... что он может превращаться в животных?

Хозяин постоянного двора. Да... поэтому мы не доверяем ни собаке, ни кошке, ни лошади: а вдруг это сам князь?» [7, с. 34–35].

Эта сцена, как и многие другие, контрастна – и по содержанию, и по художественным принципам, но объединяет их ирония – «главная героиня драмы» [10].

Иронично пространство Автора и зрителей, которые смотрят пьесу, что видно уже по наиболее употребительным немецким фамилиям, – Фишер, Мюллер, Шлоссер, Лейтнер и Бёттихер. Пространство зрительного зала постепенно заполняется их репликами, создающими ироническую картину: «*Шлоссер.* Мы хотим видеть настоящую пьесу со вкусом. *Мюллер.* Семейная история... соблазн... крестьянин и крестьянка – что-то в этом духе...» [7, с. 11].

Противоречивость как необходимый элемент иронии достигается с помощью ответа Автора: «Мы будем стараться развлечь вас юмором, безделицей, шуткой, ибо нынешние пьесы редко дают повод для смеха» [7, с. 5].

А уж когда объявлено название спектакля, зрители, более-менее знакомые с сюжетом сказки «Кот в сапогах», высказывают догадку о ее содержании: «*Мюллер.* Вот видите, трогательная семейная картина. Крестьянин беден, у него нет денег, в нищете он продает любимое животное некой сентиментальной барышне и в конце концов находит свое счастье» [7, с. 7]. В этой ситуации на первый план выходит ирония драматическая – зритель пытается предвидеть развитие событий пьесы еще до того, как ее разыграют на сцене. Взаимодействие антитетических пространств на протяжении театрального действия приводит к созданию нового пространства – «абсолютной театральной игры» [3, с. 207].

Отдельные точки зрения героев сказки, актеров, зрителей, собственно автора постоянно переплетаются, создавая сложные риторические конструкции. Внимания заслуживает и позиция «наблюдателя», то есть зрителя-современника, смотрящего саму пьесу Л. Тика «Кот в сапогах». Если бы не атрибуты сцены того времени и публика, заполонившая театр, – можно было бы подумать, что перед нами разворачивается средневековое действие. Ведь в произведении

Тика много условного, схематичного. Но это – одно из преимуществ пьесы: бедность декораций, условность действия возбуждали фантазию средневекового зрителя, влияли на его отношение к изображаемому.

С этого момента исследование комедии Тика переходит из пространственно-временных координат в проблемные. Ведь романтическая ирония в произведении – не просто средство построения художественного мира, но и глубинная философская основа театральной игры. Автор в пьесе – жертва притязаний зрительской массы, переделывающей его опус на свой лад. Такое переигрывание стирает грани между сценой и бытом, что придает «детской безделице» Тика вполне серьезный подтекст.

Предыдущая культурная эпоха – Просветительство – выработала в Германии два «любимых драматических жанра»: «семейная картина» и «трогательная драма» [4, с. 81], представителями которых были А. Иффланд и А.В. фон Коцебу. Характерными для подобного рода пьес были: *построение действия на резких контрастах, мастерское сплетение трагического и комического, патетики и чувствительности, страсть к преувеличениям.* С помощью этих средств создавались трогательные сцены, в которых «дети примиряют отцов, а виновные получают прощение» [15, с. 48]. Семейное и любовное содержание произведения, неестественная высокопарная речь персонажей, неприменный счастливый конец получили в эпистолярном наследии А.С. Пушкина пренебрежительное определение «коцебятина»:

«...Возьмись-ка за целый роман – и пиши его со всею свободой разговора или письма, иначе всё будет слог сбиваться на Коцебятину» [6, с. 148].

Это – также создание драм, но, по изречению А.В. Шлегеля, это – и отречение от драматического искусства [10, с. 180]. Авторы, хотя и ставят нравственные проблемы, но решают их неадекватными методами (подобно авторам сценариев современных телесериалов – неожиданной актуализации «коцебятины», при том что данный термин давно забыт): либо показывая различные домашние и семейные споры, либо с помощью чрезмерной чувствительности.

За сюжетную основу для своей пародии на филистеров и их увлечения в искусстве Тик взял сказку – жанр, не очень высоко оцениваемый в эпоху Просветительства [10, с. 176]. Про-

изведение Шарля Перро «Кот в сапогах», помещенное в книгу «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории минувших лет с поучениями», вызвало у драматурга незаурядный интерес в создании подобной пародии. Ведь сказка эта относится к «животному циклу», поэтому с точки зрения просветителя выглядела совершенной неправдой:

«Шлоссер. Век этих призраков прошел...
Критик. Кот разговаривает! Что это такое?..
Фишер. Послушайте только: кот осмеливается говорить о действительном мире!...» [7, с. 3].

По справедливому определению Н. Берковского, несомненный успех в драме выпадает на долю вещей [1, с. 241]. Потому-то и Б. Шалагинов не без основания утверждает, что «Кот...» – это театр живых марионеток, способный обойтись без «психологии» [9, с. 179]. У Тика открыта граница между миром людей и миром животных. Другими словами, основоположным приемом создания иронического стиля для него является остраннение (по В. Шкловскому). В органическом слиянии сказки и парадокса (кот, который разговаривает, и к тому же интересуется философскими вопросами) рождается ирония Тика.

Зрители требуют конкретики семейно-любовной истории, а им показывают нечто совершенно иное, а значит – увиденное впервые. Так средствами остраннения создается атмосфера удивления, важная для иронической игры. Зрители удивлены не только разговорами Кота, но и сценой аудиенции в королевском дворце: дескать, почему герцог Мальсинкийский говорит в пьесе по-немецки, а не на родном языке [7, с. 16].

В гротескной форме разыграно уничтожение законов, в основу которого положена коллизия из «Кота в сапогах» Перро: кот Гинце, заставив князя превратиться в мышь, съел его.

Удивление вызывает и любовная интрига пьесы, поскольку после сцены признания в любви, в которой задействован шаблонный лексикон сентиментальных пьес, показывается гротескно резкий переход от любви к ненависти:

«Он. Куда же девалась твоя бесконечная нежность?

Она. А твоя верность?

Он. Твое опьянение счастьем?

Она. А твои восторги?

Он. Черт их знает, где они! Все оттого, что мы поженились (подчеркнуто нами. – Н.Н.)» [7, с. 39].

Удвоение театральной сцены позволило Тiku показать партер, заполненный зрителями-бюргерами, и вывести закономерность их притязаний к искусству: они требуют, чтобы имитировались, причем до малейших подробностей, исключительно знакомые им вещи. В необычном зачине драмы, который составлен из реплик подобного содержания, Тик лаконично и четко определяет «объект» своей пародии – конкретная социокультурная ситуация (немецкое Просветительство), представленная публикой в ее реакции на театральное искусство. Определен и уровень вкуса публики – «мещанская драма», ставшая вторым прототекстом комедии (после сказки Ш. Перро).

Согласно эстетике «мещанской драмы» в немецкой литературе конца XVIII века, искусство «сводится исключительно к уровню техники высокой и камерной имитации» [7, с. 16]. Тик в своей пьесе демонстрирует, насколько техника несовершенна, «спонтанное» искусство более весомо, чем миметическое, а инстинкт – надежнее зубрежки и маскировки.

Так, оборудование сцены неожиданно выходит из строя, и машинист, которому надлежит стоять за кулисами, то и дело появляется на сцене. Каждый актер-исполнитель вводной пьесы знает свою роль наизусть, но по мере развития действия они либо переигрывают, либо забывают текст.

В проблемном аспекте иронии «Кота в сапогах» большое значение имеет драматический язык произведения. Сюжет комедии строится как спор, тщетная попытка зала добиться взаимопонимания, как «драматургически реализованная идея некоммуникабельности» [1, с. 241]. По этому признаку А. Аникст уточняет, что Л. Тик осмеивает не реальность, а ее отражение в литературе и на сцене [1, с. 67]. Перефразируя, заметим, что «Кот в сапогах» – одна из первых «драм идей», где основной коллизией является противоречие между литератором и массой.

Так, язык комедии Тика пародирует не только стиль «мещанских драм» (например, сцена признания в любви: «О, как *трепещет мое сердце от восторга... когда само небо склоняется, дабы овеять меня эфиром*» [7, с. 22], но и язык предыдущей культурной эпохи (постоянные аллюзии к Шекспиру и Шиллеру в роли Короля – более объемные, чем слова «от себя»). Эти интертекстуальные мотивы создают третье измерение комедии – «пьесу в пьесе

в пьесе», а это – наивысшая степень разрушения театральной иллюзии.

Одним из ключевых понятий романтизма является «бесконечность», под которую некоторые исследователи подводят парадигму «подвижного мироздания, постоянно создающегося» [13, с. 158]. В пьесе «Кот в сапогах» демиургом такого мироздания стал Л. Тик – «собственно-автор», который буквально из ничего сотворил свободное царство разума. Идея Театра здесь утверждается как главенствующая, а игра и фантазия ей всегда сопутствуют [8, с. 256].

Выводы. Задолго до формирования понятия романтической иронии драматургия и театр владели приемом «сцены на сцене». Ироничность произведения, построенного на данном приеме, заключается в том, что театральное действо как бы сходит со сценической площадки и переносится в реальное пространство зрительного зала: происходит взаимопроникновение данных пространств. И в этом смешении познается «физика» и «лирика» театральной игры.

В частности, Людвиг Тик в своем творчестве утверждает новые каноны создания мира, центральным среди которых является ирония. Исходя из своей амбивалентной природы, она – не только средство разрушения, но и создания, причем созидательная функция ее является основоположной [14, с. 80]: над фрагментарным миром завершено (в данном случае – реплики, нарушающие целостность вводной пьесы, интертекстуальные мотивы, сама внутренняя сцена как часть большого театра) превозносится мир «чистой радости» – основа первоначального существования человека.

Дальнейшие исследования в данной области позволяют утверждать, что ирония у Тика, как и у его последователей – драматургов XX и XXI веков, создателей собственных вариаций «театра в театре» – это не только способ комического показа внешнего и внутреннего измерений; она становится одной из форм по-

знания окружающей действительности, художественным методом освоения сущности человеческого бытия.

Список использованной литературы:

1. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Москва, 1980. 343 с.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Москва, 2000. С. 208–262.
3. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва, 1966. 397 с.
4. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм. Фрагментарный стиль мышления. Москва, 1991. 142 с.
5. Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. Москва, 1992. 336 с.
6. Пушкин А.С. Письмо А. Бестужеву. 30.11.1825. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 10: Письма. Ленинград: Наука, ЛО, 1979. С. 148–149.
7. Тик Л. Кот в сапогах. Пер. с нем. В. Гиппиуса. Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. 42 с.
8. Ткачева Е.А. Образ театра в комедиях-сказках Людвиг Тика. 2011. С. 251–261. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/obraz-teatra-v-komediayah-skazkah-lyudviga-tika>
9. Шалагінов Б.Б. Про Людвіга Тіка та його «Кота в чоботях». Всесвіт. 2009. № 7-8. С. 178–183.
10. Шлегель А.В. Чтение о драматическом искусстве и литературе. Литературная теория немецкого романтизма. Москва, 1980. 230 с.
11. Шлегель Ф. Критические фрагменты. Литературная теория немецкого романтизма. Москва, 1980. 230 с.
12. Beyer, H.G. Ludwig Tiecks Theatersatire "Der Gestiefelte Kater" und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte. Stuttgart, 1960. 208 s.
13. Muecke, D. The Compass of Irony. London, 1980. 276 p.
14. Stronshneider-Kors, I. Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960. S. 75–97.
15. Tieck, L. Schriften. Bd. XVI (Frans Stembalds Wanderungen). Berlin, 1828.
16. Ulshöfer, R. Die Theorie des Dramas in Deutschen Romantik. Berlin, 1935.
17. Vogt, G. Die Ironie in der Romantischen Komödien. Frankfurt-über-Meine, 1993.

Науменко Н. В. Іронія як вияв двосвіття в романтизмі (на матеріалі драматургії Людвіга Тіка)

У статті на основі аналізу комедії-казки Людвіга Тіка «Кіт у чоботях» (1797) показано прийом «сцени на сцені» як засадничий принцип формування іронічного стилю твору. Зокрема, йдеться про постійне взаємопроникнення мистецтва й реальності, яке, будучи інтерпретованим прийомами театральної гри, дозволяє людині поглянути на себе «збоку» й тим самим усвідомити своє місце в соціально-культурному просторі.

Ключові слова: романтизм, комедія, творчість Л. Тіка, «сцена на сцені», іронія.

Naumenko N. Irony as a Marker of Dwarfism in Romanticism (Based on Ludwig Tieck's Drama)

The author of this article analyzed the fairy-tale comedy 'A Puss in Boots' by Ludwig Tieck (1797) in order to define the role of 'scene-within-a-scene' principle in formation of the ironic style of the text. Particularly, the point was the constant penetration of art into life (and vice versa), which, upon being interpreted by means of theatrical play, would allow a human to look at oneself 'from the other side' and therefore to comprehend one's own place in the social and cultural space.

Key words: Romanticism, comedy, L. Tieck's works, 'scene-within-a-scene', irony.

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 821.161.2: 82.02

О. А. Вісич

кандидат філологічних наук, доцент, докторант
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

МЕТАДРАМАТИЧНА ТРАНСГРЕСІЯ В П'ЄСІ ЮРІЯ КОСАЧА «КОРТЕЗ І БЕЗТАЛАННА»

У статті здійснюється метадраматичний аналіз п'єси Юрія Косача «Кортес і Безталанна». Авторською специфікою метадрами Юрія Косача визнано концентровану умовність художнього простору і часу; багатшарову структуру образів персонажів; трансгресивне ускладнення інтертексту; застосування кінематографічних прийомів, деструктивних щодо цілісності твору; перерозподіл функцій виконавця і глядача; використання стихії маскараду, як засобу розшарування сценічної дії.

Ключові слова: метадрама, трансгресія, розщеплення, фантасмагорія, маскарад.

Постановка проблеми. Трансгресивна стратегія є однією з ознак динаміки культури ХХ ст. Під трансгресією зазвичай розуміють певний деструктивний зсув, руйнування, перетин кордонів усталеного, утвердження формально-змістовних інновацій поетики, включно з аспектами, які раніше вважалися табуованими. Мішель Фуко, спираючись на спостереження багатьох мислителів від Гегеля до Жоржа Батая, у праці «Передмова до трансгресії» констатував, що трансгресія – це наріжний камінь нової контрверсійної культури, мислення нелінійними матрицями досягнення світу, перехід буття в радикально нові стани. Феномен трансгресії у тлумаченні філософа пов'язаний з ідеєю «смерті Бога», він закономірно впливає на зміну мовних тенденцій та літературних образів [15].

У сучасній науці (психології, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві) трансгресія нерозривно пов'язана з деконструктивізмом, її трактують як «процес виходу суб'єкта за якусь абсолютну межу, яка у вимірі емпіричного світу здається неперехідною, це творчий прорив людської свідомості, руйнація будь-яких матеріальних чи соціальних обмежень» [1, с. 122]. На думку Тамари Гундорової, «важливу роль у формуванні модерністського канону загалом відіграють цінності, розгорнені

на основі трансгресії» [2, с. 13]. Однак ще інтенсивніше вони стають затребувані у середині ХХ ст., просякнутого досвідом катастрофізму, зумовленого Другою світовою війною. Саме тоді лідери авангардних пошуків актуалізують художні версії трансгресивної свідомості, а дослідники починають зосереджувати увагу на трансгресії як території мистецьких експериментів, її співмірності з грою.

Механізми трансгресії слід вважати важливими компонентом інструментарію метадрами з характерною для неї метафікційністю, хаосом умовності, перетіканням образів, що загалом суттєво відрізняються від схематичної форми «театру в театрі», «п'єси в п'єсі», «сцени в сцені». За словами Антона Макарова, метадраматичні твори з трансгресивною структурою «не мають в своїй структурі ніякої «вторинної» або «внутрішньої» сцени, проте вони переслідують ті ж функції, що і драми, побудовані за класичною моделлю «театру в театрі», – виявлення театрального дійства і викриття театралізації в широкому сенсі» [9, с. 88]. На функціонування металепису у метадрамі ХХ ст. одним із перших вказав Жерар Женетт, який зазначав: «У певному сенсі піранделлізм «Шести персонажів у пошуках автора» або «Сьогодні ми імпровізуємо», де одні і ті ж особи стають по черзі то героями, то акторами, є не що інше, як гран-

діозне розширення металеписи... Всі ці ігрові ефекти виявляють самою своєю інтенсивністю значущість тієї межі, яку вони переступають всупереч будь-якій правдоподібності...» [3, с. 245]. Загалом трансгресивна модель творчості відкриває повсякчасне бачення інакшості, що «перебуває за межами допустимого і уявлюваного, не підкорюється нормам і вимірам традиційного сприйняття, що приписує світу порядок і смисл» [14, с. 26]. Саме такими особливостями відзначається театр українських драматургів, що репрезентують третю хвилю еміграції. Найяскравіший серед них – Юрій Косач.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Перші оцінки драматургії Юрія Косача мають місце в доробку Григорія Костюка [8], Лариси Залеської-Онишкевич [4], Соломії Павличко [10], Анни Ращенко [11], Валерія Ревуцького [12] та інших.

Системний аналіз драматургічного доробку письменника розпочала Марія Реутова, яка у своїй дисертації «Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української діаспори» (2018) дійшла такого висновку: «Специфіку драматичної творчості письменника визначають витворення оригінальної історичної концепції та діалог зі світовою культурною традицією, питомим складником якої, на його переконання, є українська література; експериментальність поетики, наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності» [13, с. 186]. Дослідниця влучно виокремлює провідні ознаки драматургічної творчості Косача: мотив двійництва, удавання, приховування, театральна гра, маски, однак розглядає ці безсумнівно метадраматичні прикмети як автопсихологічні чинники, що відбивають «поведінкові моделі і стратегії» письменника [13, с. 208], і водночас вбачає їх цілком органічними в різних авангардних течіях, включно з постмодерністськими концепціями на початковому етапі їх становлення.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є виявлення особливостей метадраматичності п'єси Юрія Косача «Кортес і Безталанна» та визначення механізмів трансгресії, які впливають на специфіку метадрами автора.

Виклад основного матеріалу. П'єса «Кортес і Безталанна», датована 1956 роком, на відміну від інших драматичних творів автора, не була надрукована за життя і не ставилась на сцені. Зберігалась в архіві Валеріяна Ревуцького, вийшла у світ завдяки Ларисі Онишкевич 1998 року в журналі «Сучасність».

Сьогодні можемо констатувати лише поверхові спроби інтерпретації цієї феєричної фантазмагорії з потужним культурософським началом, написаної з винятковою драматичною майстерністю. Нечисельні критики, котрі вдалися до професійної реакції та аналізу тексту, відзначають його виключне місце у драматичному доробку автора, підкреслюючи виняткову театральність твору [12; 13].

П'єса складається з трьох відслон, дія яких проходить у відносно ізольованому просторі – на віллі головної героїні Альфари. У вступній ремарці топос описується як «хімерна споруда, збудована на скельному зрубі, агрегат зі сталі, скла і каміння» [7, с. 12]. Попри заявлену монументальність, цей простір має динамічні риси: «Іноді вона осяяна сонцем, іноді затьмарена, іноді в'яскравлена саявом місяця. Іноді це – гадано – барка чи сад, що, убрані прапорцями і лямпіонами, впливають у безкрає» [7, с. 12]. Очевидно, така мінливість досягається завдяки використанню у якості будівельного матеріалу скла, що, будучи нейтральним, віддзеркалює форми, барви і рухи навколишнього середовища, дублюючи його. Аналогію можна побачити у кришталевій (скляній) горі, що стала центральним містичним топосом у фантастичній драмі Лесі Українки «Осінь казка». У п'єсі Юрія Косача принцип віддзеркалення стає наскрізним і стосується не лише художнього простору та предметного світу, але й сутності та структури персоносфери, де герої безкінечно роздвоюються, перетворюються, змінюючи свої іпостасі та амплуа. У замкненому просторі вілли таке розщеплення досягається шляхом зображення ірреальних світів, плодів напівмарень та фантазувань, з характерною міфічною структурою та позачассям.

Умовність часу в творі має метадраматичний характер. Автор наголошує на його зміні у кожній з дій, хоча й уникає конкретного остаточного визначення: «Якщо ж трактувати справу в часі, то, наприклад, перша відслона мала б познати до того, що дія відбувається на початку XIX сторіччя, в похмурий і ледарський час присмерку еспанської імперії. Іноді, наприклад в другій відслоні, це радше – наші часи. Іноді – час втрачає свою названість» [7, с. 12]. Попри відсутність чіткого окреслення, не можна говорити, що час і доба не мають значення у творі. Епохи калейдоскопічно накладаються одна на одну, співіснують на сцені, сприяючи поліфонічності образного світу.

Відкриває п'єсу поява примхливої Альфари в оточенні свити, що складається з трьох чоловічих типів: матадор Гонзалес (тип воїна), «копійковий» поет Міранда (тип придворного митця) і чарівний де'генерат Руфіно, особа середньої статті (тип компаньйона-гедоніста) – їхні здрібнілі фігури підкреслюють марноту, що оточує або породжена самою знатною синьорою, ілюструють її цинічне ставлення до людської цивілізації, виражене у колоритному порівнянні культури з «абортарієм труїзмів». Проте, без сумніву, Альфара – людина культури, її мова просякнута семіотичними знаками історії і мистецтва, що окреслюють надзвичайно широкий діапазон її освіченості та інтересів.

Цілком незаслужено, на наш погляд, персонаж Альфари критики відсувають на другий план щодо Кортеса [12; 13]. Цей типаж, вочевидь, імponує авторові, не випадково до її образу він звертається і поза п'єсою. Так, вона є адресаткою серії листів «До Дон'ї Ельвіри Дель Гравальос Альфари, незрівнянної Амаріліс в королівському театрі Ля Монтерія, а враз із тим чеснотливої Целестини театру Колізео, нищепідписаного посланіє патетичне перше» вперше опублікованих Марком Стехом у журналі «Кур'єр Кривбасу» (2012). Ці листи – стилізоване есе, у якому автор прагне розкрити власне бачення природи театру загалом та перспективи української сцени і драматургії зокрема. Альфара тут (частіше названа іншим своїм ім'ям – Ельвіра) – «дочка конкістадорів», «вічна жрекиня Мельпомени», з якою автор веде розмови «у царстві тіней», мандруючи крізь століття. Юрій Косач пояснює своїй уявній співрозмовниці власне упередження перед реалістичним театром. Його тези цілком відтворюють концепцію метадрами з її тяжінням до ускладнених структур: «Це не значить, що я не хочу бачити на сцені, як цілує любий коханий <...> це все дійсність і дійсність цікава, але я хочу, щоб до цієї дійсності (1) приєдналась ще інша дійсність, понадсвідома, (2) і третя дійсність, ізсередина (3), мистецтва, суб'єктивна <...> І тому, дорога Дон'я Ельвіро, я сказав вам на початку: Я одягаю маску» [5, с. 166].

На практиці така ускладненість стає художнім принципом як побудови п'єси «Кортес і Безталанна», так і структури окремих її персонажів. Зокрема, Альфара у творі – це й міщанка, як вказують дослідники [12; 13], й уособлення занепаду західної цивілізації, розтління американської буржуазії; але й втомлена від «ніщоти»

життя вічна постать, жіночий інваріант фаустівського типу («Все – нісенітне»; «Безглузда метушня дурнів»; «Навколо пустеля» [7, с. 13]). Під час першого знайомства Кортес характеризує її словами: «...Ваш стиль – дозвольте деяку критику – банальний до, скажімо, здичавіння. Коли я оце дивлюсь на вас, мені здається, що ви вже не в стані відчувати ясне і хороше. Усе ж – з другого боку – у вас незбагненна трагедійність» [7, с. 17]. Згідно з поглядами самого автора ця трагедійність і є основою театру, де ключовою виступає «туга людини виповнити власним змістом єдиний, вічний, темний, загадковий, суперечний принцип життя, а ця туга проявляється не в споглядальному спокою, а у вольовій динаміці» [5, с. 164].

Нудьга, що тяжіє над нею, штовхає героїню до безкінечних пошуків розради. Особливо підживлює її фантазії ймовірне славетне походження – приналежність до династії конкістадорів-колонізаторів Мексики. Спрагла до вітаїстичних авантур, оточена безхребетними бовдурами та меркантильними прагматиками, від яких чекала відваги та натхнення, сеньйора впадає у відчай: «Нехай це буде конюх, лакей, герой, до чорта, але сміло, тільки сміло» [7, с. 14]. Примха Альфари невдовзі матеріалізується і з'являється, можливо, плід її уяви, а, можливо, найманець-лицедій – чистий вікон Кортес, харизматичний авантюрист, що провокативними куртуазними промовами перевертає світ героїні.

Образ персонажа наділений ще більшою динамікою, що яскраво виражено у браваді-самопрезентації: «Отож я був вантажником у порті Нью-Йорку. Я стріляв гадюк в Аргентині... Я працював на плантаціях над Амазонкою... Я був стюартом на одному норвезькому кораблі. Що ж – профан, я неук, я сумнівна особистість, я звихнена людинка, я інді – невольник власних жаг...» [7, с. 17–18]. Головна сутність цього персонажа – Поезія (завойовника, винахідника, першовідкривача), що протиставляється, з одного боку, «сухопутному» придворному поетові Міранді, а з іншого – сірому кардиналу Дону Родріго Моралесу. У калейдоскопі іпостасей слід виокремити самоідентифікацію («справжню професію») Кортеса – «...менестрель. Тобто, коли бажаєте, арлекін» [7, с. 17]. З азартом готовності стати ким завгодно, зрештою не без впливу Альфари він обирає роль конкістадора нового часу, який прагне відкрити острів Блаженних, що, вочевидь, приваблює Альфару

можливістю уподібнитись до меценатів експедицій Фернандо Кортеса.

Острів Блажених – це фактично повернення автора до міфологічного образу, який наснажив його белетризоване оповідання «Запрошення на Цитеру» про художника доби класицизму Антона Лосенка, мистецька доля якого нагадувала шлях композитора Бортнянського. Твір інтермедіально наснажений одним з малярських шедеврів Антуана Ватто «Відплиття на острів Кіферу» (1717), а заодно в ньому можна знайти образний зв'язок з операми Кірістофа Глюка «Обложена Кітіра» та Жана-Філіппа Рамо «Дардан». Водночас вбачаємо в рефлексіях Лосенка ембріон майбутньої метадрами «Кортес і безталанна». «...чорт його бери, що він думав тоді, цей витівкуватий, цей юродивий Ватто? – читаємо в оповіданні Юрія Косача. – Чи й справді все це комедія, вселюдська комічна опера, а невдаха Арлекін за героя в ній?.. Чи не заплакати, а потім засміятися над усією метушнею цією й піти собі геть, з фарандолею причинних на Цитеру, а там, хтозна, може, і в облуді й краса таїться, й мудрість!..» [6, с. 253]. Трактують міфологеми Цитери, на нашу думку, Юрій Косач почерпнув від Ватто, і фіксація цього є в оповіданні, де зазначено: «У сумбурі машкар, у гримасі арлекіна відкривав неповторне. Учитель, учитель, учитель – він химерний Ватто із Цитери, з острова дозвілля й забуття. Глузд Цитери збагнув – це була спокуса! Спокуса до гріху відкриття, до гріху посміти! Спокуса до гріху жити, і то прагнучи!» [6, с.261]. У п'єсі «Кортес і Безталанна» відбувається розщеплення міфічного топосу, що у дискурсі одних персонажів постає як заповітна земля соціальної справедливості й свободи, а інших – територія розпусти та тілесних утіх.

Дослідники відзначали кінематографічну природу драматичної форми твору. Валеріян Ревуцький називає кінокадрами зображені уявні картини, які супроводжуються «посиленням уживанням світляної партитури», пантомімою, часом подані без осіб або ж у їх структуру включено умовних осіб [12, с. 51–52]. Засоби кіномистецтва складають основу метадраматичної форми твору, допомагаючи під час створення іншого світу з блискавичним перевтіленням: «Темніє, згодом спалахують стіни, а з розсуненого мороку, на тлі вже інших, не цих світів виходить Принцеса Мая, Гуаскар. Альфара відходить у темряву, а Кортес стоїть в осіянні, в грізному шоломі конкістадора» [7, с. 18]. Для Альфари

межа, що розділяє реальність та дійсність, майже не відчутна. Сугестивні оповіді Кортеса про своє міфічне минуле перетворюються на вставні сцени, що оживають в очах ідеального реципієнта. Альфара повністю занурюється у світ фантазії, де постають фігури принцеси Гуаскар, Маркізи та Марини. З фрагментів та образів, які виринають у дискурсі Альфари та Кортеса, згодом утворюється складний орнамент сюжету двох наступних дій. За законами трансгресії уламки асоціацій поєднуються між собою у химерну картину: мексиканська принцеса Гуаскар перетворюється на клерка в тресті «Томахо і Сігуерос», співачка з казино – на зірку, що сходинку Кортеса Марину тощо.

У п'єсі використано характерний метадраматичний прийом, коли персонажі перетворюються на глядачів, спостерігаючи дії, що їм пропонують інші герої твору. Причому і тут відсутній чіткий поділ на групи: той самий персонаж може бути як візіонером, так й ілюзіоністом. Скажімо, Альфара у другій дії переймає кортезівську майстерність оповідача і вже на прохання Моралеза поділитися з ним «рефлексом» своїх уявлень драматично оприявнює фантазію побачення Кортеса і Марини. Важливу роль у формуванні метадрами у п'єсі на рівні з «постановками» фантазій виконує інсценізація сну Альфари, перед початком якої глядачів попереджено: «...не легковажте, сеньори і сеньорити, снів, вони іноді збуваються» [7, с. 41]. Прикметно, що фантазмагорія, пронизана мерехтінням архетипів, переходить у дійсність: рана, отримана Альфарою від уявного Кортеса ударом «опіреною змією Мая», кровоточить насправді, а Моралез, викриваючи «замах на вбивство», виносить реальні звинувачення у змові Марини та Кортеса. Таким чином у тексті створюється атмосфера вірусного візіонерства, що призводить до патологічної недовіри щодо реальності.

Власне, мотив сну є наскрізним у творі і закономірно призводить до традиційного для метадрами покликання на шекспірівський текст, що також набуває трансгресивного ускладнення, як-от: «Отож було це все, чи не було, а як було, то чому не було, а як не було, то чому було. Чи не так стоїть питання?» [7, с. 44].

Тоді як шекспірівський код нетипово обмежений для такого роду п'єс (крім згаданого фрагмента можна ще назвати хіба що порівняння Марини з «...Макбет»), алюзії і покликання на твори Лесі Українки багаточисельні та різнопланові. Ключовою слід визнати трансформацію

донжуанівської моделі у творі Косача. На персональному рівні вона реалізується у протистоянні Кортеса (Дон Жуана) і Моралеза (Дон Гонзаго), любовній лінії Кортес – Альфара (Донна Анна), що в обох текстах базується на протекції та владних амбіціях жінки, що вступає у конфлікт з волелюбним чоловіком. Спільною для обох текстів є метафорика скам'яніння душі. Наголосимо, що авторська модернізація у творі Юрія Косача полягає у деструкції вихідного сюжетного коду і розщепленні функцій та ідентичності персонажів, що загалом служить децентралізації цілої структури.

У третій відслоні відбувається остаточне розшарування дії: з одного боку, штаповані викриття негідників (Моралез і Марина), пафосні прожекти патріотичного та соціалістичного характеру (Ґуаскар), а з іншого – виразне усвідомлення, що ніхто з героїв не є справжнім супротивником Кортеса. Його поле бою – розколоте «Я», відтак, він не вбачає небезпеки втратити себе (риторичним є питання, ким насправді був багатолікий менестрель), оскільки особистісні інтенції героя спрямовані на те, щоб стати кимось, набути кінцевої форми. Трансгресивну природу п'єси «Кортес і безталанна» можна вважати означеною у фрагменті згаданого «Листа...» Юрія Косача: «Справжня драма, – зазначав Г. Гавптман, – по своїй натурі безкінечна. Це є постійний бій без висліду. Кожна ситуація... запалює нову ситуацію. А ця знов нову, й так у постійному зростанні – в безкінечне» [5, с. 164].

Метадраматичне подвоєння сценічної умовності у третій дії п'єси Юрія Косача досягається в основному завдяки видозміненій функції персонажа Досамантеса. Вірний лакей сеньйори (в структурі цього образу прочитуються і алюзії на донжуанівського Сганареля) бере на себе роль ведучого арлекіна, що дозволяє йому вийти на передній план і навіть замінити скам'янілого, безвладного, розбитого сумнівами Кортеса, ставши головним опонентом «малого інквізитора» Моралеза, повноправним гравцем у «шаховому турнірі». Його вступна промова, адресована уявному глядачеві і почасти персонажам п'єси, резюмує події двох попередніх відслон і налаштовує на сприйняття останньої: «Сеньйори і серьорити! Ви бачили фрагмент нещодавно, фрагмент небожественної комедії нашого сторіччя, чи якого бажаєте, ваша справа. Наближається її патетичний фінал. Не беріть нічого надто поважно, хоч і не вважай-

те все те, що тут буде діятися, нісенітним жартом» [7, с. 36]. Подальші коментарі також мають метадраматичну природу і нерідко служать не витлумаченню драматичної ситуації, а радше розфокусуванню уваги. Репліки Досамантеса акцентують увагу на тому, що все дійство є постановкою, персонажі якої свідомі своїх масок.

Топос маскараду, завдяки якому театралізація у п'єсі Косача досягає піку, має низку завдань. Зокрема, реалізує авторський формат соціальної функції драми, яка, на думку Косача, полягає у тому, щоб «підійти до головних тем сучасності й зайняти діалектичне становище до тайни взаємин людини самотньої й людини в масі, цієї основної теми трагедійного, театрального» [5, с. 164]. Стихія мас захоплює простір п'єси Косача подібно тому, як це відбувається у фіналі «Осінньої казки» Лесі Українки, де витримані схожі пропорції драматичної структури. Особливістю п'єси «Кортес і Безталанна» є те, що людська юрба залишається образом-фантомом, конфлікт з яким розв'язується дистанційно. Сцена ж заповнюється театальною стихією з її хаотичною деструктивною енергетикою. Арлекіни, яких, за припущенням автора, можна замінити на «балети: воїнів Монтесуми, дівчат Мая, і навіть фарандола маркіз з острова Цітери» [7, с. 43], раз-по-раз проходять колесом по сцені, вкотре наголошуючи на умовності всього, що там відбувається: «Дійсність це чи гра уяви, гра уяви, // скаже нам поет в кінці забави, забави...» [7, с. 43]. У кінці бій їхніх барабанів остаточно поглинає дійство.

Висновки. П'єса Юрія Косача «Кортес і Безталанна» яскраво репрезентує динаміку метадраматичної форми в середині ХХ ст. з характерним залученням механізмів трансгресії. Її ключовими прийомами у тексті є концентрація умовності художнього простору і часу; ускладнена структура образів персонажів, що досягається, зокрема, внаслідок авторських самопокликань, міфопоетики, асоціативності, інтертексту, який зазнає трансгресивного ускладнення. Деструктивними щодо художньої цілісності тексту виявляються кінематографічні прийоми, застосовані задля розмивання кордонів дійсності, що нерідко перетікає у сон і марення. Дієвим засобом увиразнення метадраматичної форми п'єси є перерозподіл функцій виконавця і глядача. Стихія маскараду, що заповнює фінал твору, сприяє остаточному розшаруванню сценічної дії, перетвореної, зрештою, на безкінечне фантасмагоричне марево.

Список використаної літератури:

1. Бондар Т.О. Утопічна творчість як акт трансгресії. Філософські обрії. 2007. № 17. С. 122–133.
2. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму. Київ: Критика. 2009. 447 с.
3. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах. Москва: Изд-во имени Сабашниковых. 1998. Т. 2. 472 с.
4. Залеська Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна Українська драма. Львів: Літопис. 2009. 472 с.
5. Косач Ю. До Дон'ї Ельвіри дель Гравальос Альфари. Кур'єр Кривбасу. 2012. № 276–277. С. 159–171.
6. Косач Ю. Запрошення на Цитеру. Запрошення на Цитеру. Беретризовані біографії. Київ: Комора. 2014. С. 249–273.
7. Косач Ю. Кортес і безталанна. Сучасність. 1998. № 5. С. 12–49.
8. Костюк Г. Юрій Косач (Талант і химери). Зустріч і прощання: Спогади. Кн. 2. Київ: Смолоскип. 2008. С. 377–403.
9. Макаров А. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2012. № 6 (17). С. 85–89.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь. 1999. 447 с.
11. Ращенко А. Спільне й відмінне світоглядно-мистецьких платформ Ю. Косача та І. Костецького: проблема індивідуальної, творчої та соціальної ідентифікації мистця слова в емігрантській українській літературі. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. № 16. С. 254–256.
12. Ревуцький В. Після першого прочитання драми Юрія Косача «Кортес і безталанна». Сучасність. 1998. № 5. С. 50–52.
13. Реутова М.А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. / Донецький національний університет ім. В. Стуса. Київ, 2018. 214 с.
14. Шлыкова С.П. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: автореф дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2013. 29 с.
15. Foucault M. A preface to transgression. Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews. 1977. P. 29–52.

Висич А. А. Метадраматическая трансгрессия в пьесе Юрия Косача «Кортес и Несчастная»

В статье осуществляется метадраматичный анализ пьесы Юрия Косача «Кортес и Несчастная». Доказывается, что авторской спецификой метадрамы Юрия Косача являются концентрированная условность художественного пространства и времени; многослойная структура образов персонажей; трансгрессивные осложнения интертекста; применение кинематографических приемов, деструктивных по отношению к целостности произведения; перераспределение функций исполнителя и зрителя; использование стихии маскарада, как средства расслоения сценического действия.

Ключевые слова: метадрама, трансгрессия, расщепление, фантасмагория, маскарад.

Visych O. A. Metadramatic transgression in the play «Cortez and Unlucky» by Yuriy Kosach

The article deals with the metadramatic analysis of the play «Cortez and Unlucky» by Yuriy Kosach. It is proved that the unique specificity of Yuriy Kosach's metadrama is based on the concentration of the conditionality of the artistic space and time; multilayer characters' images; transgressive complication of intertext; usage of cinematic techniques, which are destructive for the text integrity; redistribution of performer / viewer functions; usage of a masquerade show as a means of stratifying stage action.

Key words: metadrama, transgression, splitting, phantasmagoria, masquerade.

УДК 821.111:82-31 "17"

К. В. Тарасенкокандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії та практики перекладу
Запорізького національного технічного університету

ПЕРЕДМОВИ ДО АНГЛІЙСЬКИХ РОМАНІВ XVIII СТОЛІТТЯ ЯК ПРОСТІР ЖАНРОЛОГІЧНИХ РЕФЛЕКСІЙ

У статті розглядаються передмови до англійських романів як джерело жанрологічних рефлексій літераторів XVIII століття. Доведено, що розмисли над природою роману, які репрезентовані на сторінках художніх творів, правомірно розглядати як один із етапів розвитку романознавства.

Ключові слова: жанр, роман, передмова до роману, рецепція, історико-літературний процес.

Постановка проблеми. Історико-літературний аналіз твору неможливий без урахування здобутків теоретико-літературних. Якщо у фокус уваги потрапляє такий жанр, як роман, то в цьому випадку обов'язково необхідно апелювати до його законів та канонів, якщо про них можна говорити на тому чи іншому етапі розвитку. На цей факт звертають увагу і літературознавці: «Осмилення жанрової сутності художнього тексту постає першим етапом роботи над ним» [8, с. 6] (Н. Копистянська), «теорія та історія повинні доповнювати, точніше навіть взаємопроникати одна в одну» [21, с. XIII] (М. МакКеон).

Саме такий вектор дослідження видається вельми доцільним із точки зору вивчення етапів розвитку роману та його основних форм, які «для читача або навіть дослідника XX століття майже однаково звичні» [6, с. 7]. Вельми слушно із цього приводу висловлюється українська дослідниця Л. Потьомкіна: «Тільки в органічній злуці напрямки цих зусиль, особливо інтенсивних у сучасному вітчизняному «романознавстві», де активно ведуться пошуки, спрямовані на синтез історико-літературного та теоретико-типологічного системних методів дослідження, можливе осягнення жанру, не підвладного канонам та правилам, «вільного», навдивовижу мінливого, різнохарактерного, втім, безсумнівно, цілісного, такого, що має риси жанрової спільності» [11, с. 3].

До числа аксіоматичних постулатів сучасної жанрології належить теза про жанрову неунормованість роману, який, за зауваженням Т. Денисової, «не став і ніколи не стане канонічним, бо має невичерпні джерела руху – ту реальну

дійсність, у безпосередньому контакті з якою він розвивається» [4, с. 4]. Саме неканонічний характер роману та його спроможність жваво реагувати на об'єктивну реальність, яка постійно змінюється, помітно ускладнюють вивчення історико-літературної специфіки цього епічного жанру. Річ у тім, що його жанрова неунормованість, неканонічний характер суттєво ускладнюють теоретико-літературне сприйняття роману як цілісної та структурованої системи, в якій чітко визначено місце кожного елементу. Думається, що осмилення жанрової природи роману постає необхідним кроком на шляху вивчення художньої своєрідності будь-якого роману, особливо коли мова йде про літературну спадщину, народжену в лоні традиціоналістського типу художньої свідомості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Історія вивчення роману налічує декілька століть: від чисельних трактатів, літературно-критичних маніфестів, передмов до літературних творів XVI–XVII ст. до ґрунтовних теоретико-літературних праць початку XXI ст. Важливим віхами в процесі становлення загальних уявлень про роман є роботи таких письменників і мислителів, як Дж. Чінтіо («Роздуми про мистецтво створення романів», 1554); Ф. Сідні («Захист Поезії», 1589), П.-Д. Гюе («Про походження роману, 1670), Н. Буало («Поетичне мистецтво, 1674), В. Конґріва (передмова до п'єси «Незнайомка», 1692), Г. Філдінґа (передмова до «Історії пригод Джозефа Ендрюса», 1742) та ін.

Формуванню теорії жанру сприяли наукові праці таких вчених, як: В. Кожинів («Происхождение романа», 1963) [7], М. Бахтін («Эпос

и роман», 1975) [1], А. Есалнек («Своеобразие романа как жанра», 1978 [18], «Итоги изучения романа», 1998 [18]), С. Мелетинський («Введение в историческую поэтику эпоса и романа», 1986) [10]; Г. Косіков («К теории романа (Роман средневековый и роман Нового времени)», 1994) [9], М. МакКеон («Theory of the Novel. A Historical Approach», 2000) [21], Дж. Шнайдер («Einführung in die Roman-Analyse», 2003) [22], Т. Іглтон («The English Novel», 2005) [20], Н. Бернадська «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві», 2005) [2], Н. Копистянська («Жанр, жанрова система в просторі літературознавства», 2005) [8], Т. Бовсунівська («Жанрові модифікації сучасного роману», 2015) [3] та ін. Суто теоретичне осмислення його поетики розпочинається ще за часів Ренесансу, коли роман став достойним конкурентом епічної поеми. Цілісне концептуально довершене оформлення розмірковувань над поетикою роману припадає на більш пізні часи, втім, класичним теоріям, що були свого часу обґрунтовані Г. В. Ф. Гегелем та М. Бахтіним, передують історико-літературні рефлексії літераторів стосовно його природи, різновидів та модифікацій романного жанру.

Актуальність цієї розвідки полягає в тому, що звернення до жанрологічних рефлексій письменників-романистів XVIII століття допоможе нам сформулювати уявлення про генезу та розвиток літературно-критичного мислення в аспекті генологічному, а отже, зрозуміти не тільки специфіку жанротворчих процесів тогочасся, але й принципи написання літературного твору, зокрема, такого неунормованого, як роман. Крім того, міждисциплінарний кут дослідження, що полягає в поєднанні таких дисциплін, як історія літератури та літературна критика, кристалізує наші уявлення про роман саме у XVIII столітті, коли цей жанр почав поступово завойовувати пальму першості серед літературних жанрів.

Усе вищенаведене і зумовило мету статті – осмислити природу, напрямки та сутність жанрологічних рефлексій у передмовах до англійських романів XVIII століття в контексті магістральних ліній розвитку романного жанру. Безперечно, ці рефлексії виступають важливими віхами в історії роману, оскільки вони відбивають уявлення про його структуру, змістовну насиченість та провідні конституенти, закладаючи певні орієнтири для подальшого історико-літературного розвитку.

Англійська модифікація роману (Д. Дефо, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, Т. Смоллет) викликає осо-

бливий інтерес у контексті того, що драматург В. Конгрів у передмові до п'єси «Незнайомка» (1692) виокремлює типи роману: «romance», в якому панує суцільна вигадка, а сюжет є напівказковим і сповненим випадковостями, та «novel», де йдеться про події, що гіпотетично можливі в реальному житті [9, с. 241], а в англійській романістиці XVIII століття подібний розподіл романів майже не простежується, а навпаки, тенденція до «novel» описана в усіх історико-літературних джерелах з історії світової літератури.

Виклад основного матеріалу. Передмова до англійського роману XVIII століття – це не тільки своєрідна літературна традиція, оригінальна стратегія або ж рекламний трюк. У передмовах до творів тогочасся можна знайти чимало рефлексій на жанрологічну тематику, які найяскравіше ілюструють провідні тенденції в розвитку літературно-критичної думки та допомагають кристалізувати наші уявлення про той чи інший жанр.

Провідним жанром в англійській літературі був роман, і саме його осмислювали автори творів. Це перетворилося на своєрідне змагання, оскільки кожний різновид роману, кожна його модифікація репрезентувалися автором як щось незвичайне та неодмінно варте читачької уваги. Поряд із чисельними літературними містифікаціями, риторичними пасажами та іншими стратегіями заохочення потенційного реципієнта на сторінках передмов знаходимо доволі цікаві дискусії та розмірковування на жанрологічну тематику.

Так, Даніель Дефо в передмові до роману «Молль Флендерс» (1722) орієнтує читача на відсутність романічних штампів та на імпліцитному рівні відзначає вже застарілим формат «romance»: «В последнее время публика так привыкла к романам, что история подлинной жизни, в которой от читателя скрыты имена действующих лиц и другие сведения о них, вряд ли будет сочтена былью» [5]. Саме в преамбулі до свого твору автор декларує і переказ реальних подій, і евфемізацію мови героїні, і потужний дидактичний струмінь. Варто підкреслити, що принцип дидактичності автор нібито запозичує в таких жанрів, як комедія і трагедія: «Драмы и комедии преследуют нравственные цели и при помощи живого изображения насаждают добродетель и благородство, в то же время изобличая и осмеивая всякого рода пороки... основное требование строжайшим обра-

зом соблюдене на всем протяжении настоящей книги, во всех бесконечно разнообразных ее эпизодах; в ней нет ни одного дурного поступка, который бы рано или поздно не привел к беде или несчастью, все выведенные в ней негодяи либо несут наказание, либо раскаиваются; дурное изображается только с целью осуждения, а добродетель и справедливость всегда вознаграждаются [5]. Подібний міжжанровий діалог є яскравим показником того, що в той час літературно-критична дискусія принаймні на імпліцитному рівні, принаймні в передмові до твору інспірувала розвиток літературно-критичної думки. І хоча ще в кінці XVII століття В. Конгрів писав про два типи роману, то вже на початку XVIII століття письменники оновлювали форми твору. Так, у Дефо відмова від довгих за обсягом «romances» виокремлена в текстовий пасаж: «Рукопись содержит еще две великолепные повести, о которых отчасти можно судить по некоторым отрывкам, вошедшим в настоящую книгу, но обе они слишком длинны, чтобы поместить их в этом томе, они могли бы составить самостоятельные книги» [5]. Таким чином, жанрологічні рефлексії Даниеля Дефо спрямовані свідомо на створення роману Нового часу з декларативною відмовою від старих вже звичних читачеві форм.

Суголосна відмова від романічної жанрової моделі задекларована і у творі Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера» (1726). Стосовно обсягу літературного твору письменник зазначає: «Эта книга вышла бы, по крайней мере, в два раза объемистее, если б я не взял на себя смелость выкинуть бесчисленное множество страниц, посвященных ветрам, приливам и отливам, склонениям магнитной стрелки и показаниям компаса в различных путешествиях, а также подробнейшему описанию на морском жаргоне маневров корабля во время бури. Точно так же я обошелся с долготами и широтами» [12]. Скорочення тексту твору, орієнтація на події та фактаж, а не на довгий за обсягом опис демонструють приналежність твору до жанрової моделі «novel». Також Свіфт відкрито позначає відсутність властивих для «romances» нереальних або вигаданих подій в сюжеті твору: «Все произведение, несомненно, дышит правдой, да и как могло быть иначе» [12]. Це пунктирно окреслює перспективну лінію розвитку романного жанру, яка сягатиме апогею в реалістичному романі другої половини XIX століття Ч. Діккенса або В. Теккерея.

Продовжує тенденцію осмислення сутності роману і Генрі Філдінг – один із видатних англійських письменників, який зробив потужний внесок не тільки в історію літератури, але й долучився до дискусії стосовно природи цього жанру. Так, у передмові до «Історії пригод Джозефа Ендрюса» (1742) він вдається до так званого жанрового самовизначення, даючи власному комічному роману дефініцію «комедийной эпической поэмы в прозе» («comic epic poem in prose») [14].

У передмові до твору автор ділиться міркуваннями стосовно роману: «Действию его свойственна большая длительность и больший охват; круг событий, описанных в нем, много шире, а действующие лица более разнообразны. От серьезного романа он отличается своею фабулой и действием: там они важны и торжественны, здесь же легки и забавны. Отличается комический роман и действующими лицами, так как выводит особ низших сословий и, следовательно, описывает более низменные нравы, тогда как серьезный роман показывает нам все самое высокое. Наконец, он отличается своими суждениями и слогом, подчеркивая не возвышенное, а смешное» [14]. Щодо зображення персонажів, то Філдінг декларує такий принцип: «Те пороки, какие встречаются здесь, являются скорее случайным следствием той или иной человеческой слабости или некоторой шаткости» [14], «что касается фигуры Адамса, самой примечательной в этой книге, то подобной, мне думается, не встретишь ни в одной из ныне существующих книг. Она задумана как образец совершенной простоты» [14].

Як бачимо, Філдінг осмислює і дієвих осіб, і сюжет, і тематику роману як такі, що неможливі в системі координат «romance», а орієнтують письменника на створення «novel», який полягає в зображенні реальних персонажів та подій. І хоча експліцитно цю думку автор не висловлює, то на імпліцитному рівні чітко простежується тяжіння автора до поетики роману Новочасся. Ясність та простота зображення характеру, акцентуація читача на негативних проявах людини є задекларованими романними принципами, якими послуговується автор. Цікаво, що в передмові до роману «Історія Тома Джонса, знайди» (1749) Філдінг, хоч і не так репрезентативно, як в «Історії пригод Джозефа Ендрюса» (1742), також імпліцитно рефлектує стосовно природи романного жанру. Він зазначає, що людська природа є саме тим, що має

зображувати автор твору: «Настоящую природу так же трудно найти у писателей, как байонскую ветчину или болонскую колбасу в лавках» [15], «предложим сначала человеческую природу свежему аппетиту нашего читателя» [15]. Осмислення сутності людської природи і є головним романним конфліктом, на думку Філдінга. Отже, сам автор у передмовах до власних романів декларує власну інтенцію до створення романів, поетика яких тяжіє до «novel».

До осмислення природи романного жанру звертається і англійський письменник Тобіас Смоллет. У творі «Пригоди Родріка Рендома» (1748) письменник розмірковує про ґенезу романного жанру: «Роман, вне сомнения, обязан своим происхождением невежеству, суетности и суевериям ... вот откуда произошла языческая мифология, каковая является только собранием необычайных романов» [13]. Також він пунктирно окреслює шляхи розвитку романного жанру, не оминаючи увагою роман Сервантеса як один із магістральних в історії розвитку романного жанру. Смоллет у негативній тональності розмірковує про поетику «romanse» та романічні штампи у творі: «Авторы романов, которые, утратив всякое понятие о правдоподобии, наполнили свои произведения чудовищными гиперболами» [13], наголошує увагу на тому, що саме «Сервантес неподражаемо забавной книгой решительно исправил человеческий вкус, показал рыцарство с правильной точки зрения, и поставил перед романом более полезные и занимательные цели, ибо присвоил ему комические черты и указал на нелепости в повседневной жизни» [13]. Письменник у такий спосіб декларує власну прихильність до того, що саме формат «novel» є тією жанровою матрицею, якою має послуговуватися автор та на прикладі власного твору це доводить: «Каждый разумный читатель с первого взгляда заметит, что я не уклоняюсь от истины в передаче фактов, которые в основном подлинны, хотя подробности изменены и замаскированы, чтобы избежать сатиры на отдельные личности» [13]. Жанрологічні рефлексії письменника демонструють схожість його творчого методу використання техніки «novel» із методом його сучасників: Д. Дефо, Дж. Свіфта та Г. Філдінга.

Висновки та пропозиції. Таким чином, аналіз передмов до романів Д. Дефо, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Т. Смоллета дає підстави ствер-

джувати, що у XVIII столітті відбувається процес розвитку уявлень про специфіку романного жанру та зародження провідних складових концепцій жанру, в ході якого більш-менш чітко структуруються такі вимоги до романної поетики, як орієнтація автора на опис реальних подій, підвищення уваги до внутрішнього світу особистості, зростання динаміки в зображенні характерів персонажів.

Жанрологічні рефлексії Д. Дефо, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Т. Смоллета в передмовах до романів мають здебільшого імпліцитний характер, утім, в текстах їхніх творів взнаки дається реалізація задекларованих принципів. Органічно вплітаючи власні уявлення про роман як жанр у мереживо літературних містифікацій, рекламних трюків, вдалив образно-стилістичних знахідок, що формує власне текст передмови, письменники створювали не літературно-критичний маніфест, а радше в практичному ключі вирішували питання про принципи написання твору. У такому випадку вони і знімали із себе відповідальність за власну літературно-критичну позицію, і оминали відкриту дискусію щодо гостроактуальних літературно-критичних питань, і реалізовували власноруч прописані принципи на сторінках творів.

Водночас ці жанрологічні рефлексії не тільки є полем для подальших теоретико-літературних та історико-літературних досліджень, але й являють собою доволі вдалу письменницьку стратегію. Окрім власне висловлення поглядів стосовно поетики того чи іншого твору, письменник імпліцитно залучав до дискусії і тогочасного читача, створюючи ілюзію інтелектуально рівного собі співрозмовника та в такий спосіб улещуючи різним прошаркам тогочасного суспільства, адже потенційною аудиторією романів Д. Дефо, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Т. Смоллета була не тільки тогочасна еліта, але й представники «третього стану» тогочасного англійського суспільства.

Попри той факт, що результати спостережень письменників над романною поетикою навряд чи можуть претендувати на статус фундаментальних, вони відіграють важливу роль, оскільки сприяють структуруванню діахронічної візії поетики романного жанру, що є вкрай важливим як у ході системного аналізу, так і в процесі дослідження специфіки художнього мислення тієї чи іншої історико-літературної доби.

Список використаної літератури:

- Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 392–427.
- Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». К., 2005. 36 с.
- Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків.: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
- Денисова Т. Роман і романісти США XX ст. К.: Дніпро, 1990. 363 с.
- Дефо Д. Молль Флендерс. URL: <http://www.lib.ru/PRIKL/DEFO/moll.txt>.
- Затонский Д. Искусство романа и XX век. М.: Худож. лит., 1973. 536 с.
- Кожин В. Происхождение романа. М.: Сов. писатель, 1963. 440 с.
- Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
- Косиков Г. К теории романа (Роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе Средневековья. М.: На-следие, 1994. С. 45–87.
- Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: АН СССР Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького, 1986. 319 с.
- Потемкина Л. К проблеме внутрижанровой классификации романа в советском литературоведении // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа 17-20 веков: Сборник научных трудов. Днепропетровск: изд-во ДГУ, 1984. 122 с.
- Свифт Дж. Путешествия Гулливера. URL: <http://www.lib.ru/INOOLD/SWIFT/gulliver.txt>.
- Смоллет Т. Приключения Родрика Рэндома. URL: <http://www.lib.ru/INOOLD/TOBAJS/roderik.txt>.
- Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/FILDING/fielding2_3.txt.
- Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/FILDING/filding_jones1.txt.
- Эсалнек А. Итоги изучения романа // Литературоведение на пороге XXI в.: Материалы международной научной конференции (МГУ, май 1997). М.: Рандеву-АМ, 1998. С. 78–84.
- Эсалнек А. Роман. Русская словесность. 1999. № 5. С. 72–79.
- Эсалнек А. Своеобразие романа как жанра: Спецкурс. Для студентов заочного отделения. М.: изд-во Моск. ун-та, 1978. 79 с.
- Congreve W. / The Preface to the Incognita // Incognita. Oxford: Oxford University Press, 1987. 178 p.
- Eaghton T. The English Novel / Eaghton T. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing, 2005. 365 p.
- McKeon M. The Origins of the English Novel 1600-1740. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. P. 52-64. Schneider J. Einführung in die Roman-Analyse / Schneider J. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. 152 p.

Тарасенко К. В. Предисловия к английским романам XVIII столетия как источник жанрологических рефлексий

В статье рассматриваются предисловия к английским романам XVIII столетия в качестве источника жанрологических рефлексий. Доказано, что именно рассуждения о романе, представленные на страницах художественных произведений, правомерно рассматривать как один из этапов развития романоведения.

Ключевые слова: жанр, роман, предисловие к роману, историко-литературный процесс, рецепция.

Tarasenko K. Prefaces to the English Novels of the XVIII century as a source of genre concepts

The article deals with the analysis of the concepts of the genre of the novel, which were expressed by prominent writers on the pages on the prefaces to the novels of the XVIIIth centuries. It is proved that their reflections formed one of the periods in the development of the novel's reception.

Key words: genre, romance, novel, preface to the novel, reception.

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА
ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 778.5:791.43.01:18

К. М. Василинакандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології
Запорізького національного університету**О. В. Соболев**магістрант факультету іноземної філології
Запорізького національного університету**КЛЮЧОВІ КАТЕГОРІЇ КУРТУАЗНОЇ ЕСТЕТИКИ
В РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ
(НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМУ ГАЯ РІЧІ «КОРОЛЬ АРТУР:
ЛЕГЕНДА МЕЧА» (2017 Р.))**

У статті вивчається специфіка репрезентації ключових категорій куртуазної естетики в сучасному кінематографі на прикладі фільму Гая Річі. У ході дослідження виявлено, що під час екранізації першоджерело піддається значній трансформації у відповідності до вимог кіномистецтва та мистецьких інтенцій режисера. Модернізуючи давно відому історію, Г. Річі вдається до зниження пафосу прецедентного тексту, «вмонтовуючи» конвенції куртуазного роману в сучасну сагу про життя соціальних низів середньовічного Лондінуму. У кіноадаптації нівелюється тема кохання та культ Прекрасної Дами, які заміщуються мотивами шляхетної дружби та взаємодопомоги, відбувається зміна гендерної ідентичності головного мага артурівського світу, та значної ролі набувають легендарні та містико-міфологічні мотиви. Помітною особливістю кінострічки є іронічне ставлення до першотвору, що проявляється в низці гумористичних епізодів та в загальній десаκραлізації образу лицаря. У статті акцентується увага на прагненні режисера реалізувати ряд топосів масової культури та на засобах наближення героїчних образів минулого до сучасних уявлень про лицарство та лицарські пригоди. У фокус уваги в цьому дослідженні потрапляють і власне кінематографічні засоби відтворення дійсності, а саме: звукові та візуальні образи, паратекстуальні елементи, які орієнтовані на масового реципієнта та покликані забезпечити комерційний успіх стрічки.

Ключові слова: інтермедіальність, кінематограф, куртуазна естетика, Артуріана, екранізація/кіноадаптація.

Постановка проблеми. Проблема синтезу мистецтв цікавила вчених із давніх часів. Ще автори античних робіт з естетики звернули увагу на взаємозв'язки між різними видами мистецтв, цікавилися виникненням і функціонуванням різних синтетичних форм і жанрів на основі літератури (література-музика, література-живопис тощо). Ця взаємодія різних семіотичних систем стала дедалі більше потрапляти у фокус ува-

ги дослідників у ХХ ст., коли кіномистецтво, що має синкретичний характер, почало відігравати все більшу роль у популяризації творів словесної творчості, перетворилося на потужний засіб впливу на масового глядача. Наразі дослідження проблеми інтермедіальної взаємодії займається водночас декілька наукових галузей, до числа яких відноситься кінознавство та компаративне літературознавство.

Не дивлячись на те, що органічний зв'язок кіно та літератури є очевидним, утім, на сьогодні поки що не вироблено узагальненого підходу до зіставного аналізу екранізації та художнього тексту. Тож виникає необхідність конкретизувати окремі моменти процедури такого порівняння в процесі здійснення практичного аналізу текстів, що належать до різних семіотичних систем. У цій статті матеріалом для вивчення постають роман Т. Мелорі «Смерть Артура» та його оригінальна візія, запропонована сучасним культовим режисером Г. Річі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

На сучасному етапі розвитку культури особливого значення для інтермедіальних студій набуває кінематограф. Він є не лише засобом трансформації літературного джерела в інший вид мистецтва, а й потужним фактором впливу на рецепцію першотвору глядачем. Дослідження взаємозв'язків між літературою та кіномистецтвом виділилося в окремий напрям, що має назву «теорія адаптації». Розробленням даного напрямку займалися такі вчені, як Л. Хатчеон («A Theory of Adaptation») [1], Р. Стам («Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation») [2], Т. Лейтч («Film Adaptation and Its Discontents») [3], Д. Десмонд та П. Хоукс («Adaptation: Studying Film and Literature») [4]. До даної проблеми зверталися також Ю.М. Лотман («Семиотика кино и проблемы киноэстетики») [5], С.М. Ейзенштейн («Четвертое измерение в кино», «Монтаж») [6] та ін. Утім, на теренах вітчизняного літературознавства вона поки що залишається маловивченою і представлена лише окремими практично орієнтованими дослідженнями.

Мета статті – вивчення особливостей репрезентації ключових категорій куртуазної естетики у фільмі «Король Артур: Легенда меча» Гая Річі.

Виклад основного матеріалу. Термін «інтермедіальність» з'являється в термінологічному апараті філології та мистецтвознавства наприкінці ХХ століття. Він використовується поряд із такими поняттями, як «інтертекстуальність» та «взаємодія мистецтв». Сутність терміну до сих пір викликає жваві дискусії між вченими та на сьогодні не є ще остаточно визначеною. У широкому сенсі інтермедіальність розуміється як «взаємодія мистецтв». При цьому варто відзначити, що кожна куль-

турно-історична епоха представляє специфічні зразки даної взаємодії в рамках свого культурного коду. Тож інтермедіальність можна тлумачити як «створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури або так званої художньої «метамови» культури» [7].

Взаємодія кінематографа та літератури надзвичайно актуальна в сучасній культурі, репрезентована головним чином у формі екранізації, яку також називають кіноадаптацією. Екранізація літературного твору – це окремий твір кінодраматургії, що передає сенс першоджерела, використовуючи мову кіно. Однак кіноадаптація передбачає не лише перенесення вихідного тексту з однієї знакової системи в іншу, але і його творчу переробку [8].

Сутність трансформації літературного джерела в кінематографічному творі можна вивчати за різними схемами, при цьому акцент може робитися на різних гранях перетворень. У цій статті пропонується здійснення інтермедіального аналізу за оригінальною схемою, з урахуванням специфіки семіотичного коду кожного з двох видів мистецтв.

Перший етап передбачає власне літературознавче дослідження художнього тексту, виявлення його центральних ідей та аналіз авторського стилю. На рівні наративу увага приділяється особливостям хронотопу та сюжетної лінії, лейтмотивам та конфліктам твору, а також системі образів персонажів [9, с. 495].

Наступним етапом є власне порівняння текстуальних та кінематографічних елементів із метою виявлення специфіки режисерського задуму. Дана стадія передбачає аналіз трансформацій літературного тексту на всіх рівнях, а також характеристику впливу технічних прийомів (візуальних ефектів та музичного супроводу) на втілення режисерського задуму [10, с. 162–165]. Невід'ємною складовою частиною інтермедіального аналізу також є дослідження акторського складу та рівня їхньої майстерності у відтворенні літературних прототипів на екрані [11, с. 14].

Варто відзначити, що під час аналізу кіноадаптації тільки деякі дослідники звертають увагу на такі паратекстуальні елементи, як трейлери, афіші, рекламу та промоушен. Оскільки екранізація націлена на масову аудиторію та багато в чому орієнтована на здобуття матеріального зиску, ці позатекстові категорії мають стати важливим елементом інтермедіального аналізу [12, с. 122].

Плюралізм підходів сучасних компаративістів до зіставлення різних видів мистецтв уможливорює залучення елементів різних наукових методів під час здійснення інтермедіальних досліджень. Зокрема, очевидною є продуктивність застосування прийомів порівняльно-історичного, рецептивного, контекстуально-інтерпретаційного та міжсеміотичного аналізу естетичних феноменів. Нерідко в нагоді стають окремі підходи гендерних студій, наратології, «нового історизму» та ін. Думається, що саме поєднання різних точок зору дозволяє наблизитись до розуміння сутності трансформацій вихідного тексту під час перекодування його засобами кінематографу.

Отже, у фокус уваги в цій статті потрапляє фільм Гая Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017), в якому вельми оригінально представлено лицарський етикет. Лицарський кодекс честі користується незгасною популярністю серед авторів та реципієнтів сучасності, тож вибір Гая Річі був не випадковим. Він сам зазначав, що, як і більшість співвітчизників, був змалку на підсвідомому рівні вражений міфами про короля Артура, але основним завданням для себе режисер визначив осучаснення добре відомої історії про легендарного правителя: «Я був зацікавлений у тому, щоб показати його сучасним: багато що постало для мене викликом. Як зробити хорошого хлопця цікавим хлопцем? Як зробити середньовічного короля цікавим королем? Яке відношення він має до пересічної людини?» [13].

Виносячи в назву фільму ім'я славетного легендарного лицаря, режисер не лише хоче привернути увагу глядача, апелюючи до його фонових знань, але й очевидно фіксує власну причетність до артурівської традиції, прагнення долучитися до розроблення загальновідомих тем, мотивів та образів.

Для того, аби зрозуміти сутність режисерських новацій, необхідно звернутися до вивчення прецедентного тексту, виявити ключові риси його поетики, з'ясувати сутність авторського задуму. Таким текстом є роман Томаса Мелорі «Смерть Артура», який представляє класичний образ куртуазного світу і який виявляється своєрідною скарбничкою топосів та образів для сучасних творів у жанрі фентезі.

Під час вивчення поетологічних особливостей цього давнього тексту варто спиратися на наявні ґрунтовні дослідження, зокрема,

І.М. Бернштейн («О некоторых особенностях повествовательного стиля Мэлори») [14], А. Мортон («Артуровский цикл и развитие феодального общества») [15], А.Д. Михайлова («Артуровские легенды и их эволюция») [16] та ін. Тож «Книга про короля Артура та його доблесних лицарів Круглого Столу» (1485) Томаса Мелорі, що також відома під назвою «Смерть Артура», складається з восьми окремих романів, поєднаних спільною тематикою. Основною ідеєю твору Мелорі є ідеалізація легендарних образів Короля Артура та лицарів Круглого Столу. Автор не просто вибудовує культ лицарства, зображуючи минулі роки як «золоту пору» розвитку Англії, але й ідеалізує своїх героїв, наділяє їх рисами добропорядності, доброчесності та високої моральності, які оспівувалися тогочасною культурою. Він фактично перетворює своїх лицарів на зразок наслідування для своїх сучасників. Крім того, роман вирізняє і якісно новий стиль, котрий визначає яскравість образів та подій, що привертають увагу ще й у сучасного читача.

Описуючи події, що відбуваються на англійських землях за часів правління легендарного короля Артура, Томас Мелорі створює струнку композицію: кожна з восьми частин можна розглядати як окрему, композиційно завершену єдність. Водночас варто відзначити, що в циклі розгортається декілька мікросюжетів, присвячених благородним лицарям та їхнім подвигам, які поєднуються в єдиний наративний ряд за допомогою макросюжету – оповіді про життя та правління славетного короля Артура.

Провідні мотиви роману фокусуються навколо типових для куртуазної естетики категорій авантюри, куртуазного кохання та служіння сюзерену, які доповнюються мотивами становлення та смерті героя, а також мотивом зради. «Смерть Артура» характеризується розгалуженою системою конфліктів, що включає як різноманітні зовнішні конфлікти (міжособистісні, між групами людей, між людиною та природою, між людиною та долею, філософські), так і зародки внутрішніх конфліктів, що є принципово новими для тогочасного лицарського роману.

Томас Мелорі створив складну та відкриту систему образів персонажів. Як відомо, головними героями виступають король Артур та його лицарі, однак у залежності від книги змінюються акценти: герої, які до того були другорядними, виходять на перший план,

а головні переходять у розряд фонових або периферійних. Особлива роль у творі відводиться Мерліну, який не лише слугує своєрідним нагадуванням про міфологічну основу роману, але й виступає ще одним наскрізним образом, що з'єднує окремі епізоди цієї саги. Жіночі ж персонажі в Т. Мелорі представлені в повній відповідності до параметрів культу Прекрасної Дами та виступають пасивними об'єктами куртуазного кохання лицарів.

Варто відзначити, що ідеї, образи, мотиви роману, що повністю відповідали специфіці світосприйняття людей середньовіччя, інколи є доволі складними для осмислення людьми початку ХХІ ст. Тож не дивно, що, привертаючи увагу кіномитців, куртуазні топи постійно переосмислюються та тлумачаться в термінах, знайомих нашим сучасникам. Це почасти призводить до демістифікації давніх текстів та їхньої профанізації шляхом зниження пафосу та перенесення етико-естетичних акцентів.

Звичайно, що кінорежисер теж є митцем, і його звернення до художнього твору часто викликане бажанням вступити у своєрідне творче змагання з давнім автором, запропонувати власне творче бачення вічних проблем та образів. Тож аналіз специфіки перенесення тексту на екран має враховувати і особливості мистецьких спонук режисера, специфіку його ідіостилу.

Гай Річі – відомий кіномитець, його ім'я давно вже викликає стійкі асоціації та очікування в глядача. Його режисерському почерку притаманні використання прийомів кліпмейкерського монтажу, ретельно підібраний музичний супровід, сюжетна розгалуженість та різнобарвність системи образів персонажів. Відомо, що стрічки Г. Річі звернені до опису неблагонадійних районів Лондону та кримінального світу, а герої говорять живою розмовною мовою, близькою пересічному реципієнту.

Взявши за основу серію історій Томаса Мелорі, Гай Річі планував створити низку фільмів, присвячених легендарному королю Артуру та його шляхетним лицарям. Однак на сьогодні він відзняв лише один композиційно завершений фільм під назвою «Король Артур: Легенда меча» (2017). Екранізація базується на першій частині роману Томаса Мелорі «Повість про короля Артура», а в основну сюжетну лінію, яка оповідає про становлення Артура як короля, гармонійно вплітаються оповіді

про долю короля Вортігерна, магів та славетної ватаги розбишак з Лондініуму, котрі виявляються дуже схожими на шляхетних злочинців із когорта Робін Гуда.

На екрані хронотоп оригінального роману здебільшого збережено – антураж середньовічного Лондініуму відтворено доволі точно, що сприяє зануренню в атмосферу тогочасся та підсилює емоційний вплив на глядача. Змалювання зворотного боку гламурного лицарського світу через картини нетрів давньої столиці свідчить про вельми іронічне ставлення сучасного митця до ідеалізованого зображення світу, характерного для куртуазної традиції.

Показовим у цій кіноверсії є те, що режисер акцентує увагу саме на казково-міфологічній основі тексту та відтворює середньовічну дихотомію, чітко розділяючи світ на два виміри, які певним чином протиставляються та співіснують: вимір людей та вимір магів. Окрім того, Г. Річі розширює період між епохами правління королів Утера та Артура, заповнюючи його епохою третього короля з роду Пендрагонів – Вортігерна, образ якого відсутній у прецедентному тексті. Режисер розщеплює оригінальний образ Утера Пендрагона, представляє його у двох іпостасях: власне Утер, що уособлює ідею ідеального короля, та Вортігерн, покликаний бути антагоністом та наділений всіма негативними рисами, які мав король Утер в інтерпретації Томаса Мелорі. Вортігерн достатньо жорстокий та безпринципний, ладен вдатися до будь-яких засобів задля задоволення власних бажань. Нагадаємо, що в Мелорі Утер змінює зовнішність та вбиває чоловіка Ігрейни, аби заволодіти нею, в Гая Річі ця негативна здатність делегована Вортігерну, який звертається до темної магії та вбиває власного брата, аби заволодіти короною.

Варто звернути увагу на те, що Гай Річі, на власний режисерський розсуд модернізуючи давній текст, надає йому нового звучання. Зокрема, він знижує пафос першотвору, цілком відмовляючись від змалювання такого ключового для артуріани мотиву, як куртуазне кохання, та значно зменшує роль авантюрного компоненту. Служіння сюзеренові перетворюється кіномитцем на товариську відданість, якою поєднані артурівські посіпаки. Важливої ролі в екранізації набувають мотив становлення героя, на якому вибудовується головний

внутрішній конфлікт стрічки, та мотив зради, що є потужним сюжетотворчим чинником і основою для протистояння протагоніста (Артура) та антагоніста (Вортігерна). Окрім того, режисер вдається до відновлення комплексу містико-фантастичних мотивів, приділяючи більше уваги не придворному етикету, а взаємодії магічного та немагічного світів, що формують певну гармонійну єдність.

Зовнішні конфлікти поступаються місцем внутрішнім – переживання героїв визначають перебіг сюжету. Так, зокрема, вагання Артура щодо Екскалібура призводять до загибелі його товариша та до початку громадянської війни; почуття враженої гідності змушує Вортігерна зрадити власну родину та слугує зав'язкою одного з найважливіших конфліктів. При цьому режисер зберігає такі конфлікти, як військовий (народ людей проти народу магів) та соціально-побутовий (Артур проти Вортігерна, Вортігерн проти Утера), і робить особливий наголос на боротьбі людини з долею.

Домінантні ролі у фільмі Г. Річі (як і у книзі Т. Мелорі) відіграють чоловіки, втім, реалізуючи власні мистецькі настанови, режисер десакралізує образи королів та лицарів, переносячи їх у контекст кримінального світу середньовічного Лондону. У результаті легендарний лідер нації Артур перетворюється на симпатичного ватажка злодіїв, а лицарі його столу – на вправних пройдисвітів.

Власне в екранізації ідеали короля та королеви втілені не у знайомих реципієнтові образах Артура та Гвіневри, а в особах менш відомого Утера Пендрагона та його дружини Ігрейни. Тут, вочевидь, режисер намагається слідувати ідеї Т. Мелорі, акцентуючи увагу на змалюванні артурівської саги крізь призму буття окремих його лицарів.

Гай Річі, який захопився казково-міфологічною основою артурівських легенд, випускає з поля зору групу богослужителів, яка була важливою для роману Томаса Мелорі, натомість він вводить у кінотекст народ магів, які доповнюють людський світ відповідно до дихотомії «свій-чужий» та забезпечують його гармонійне існування.

Група жіночих персонажів, яка і у Т. Мелорі була доволі малочисельною, в стрічці редукується ще більше. Замість таких важливих у контексті роману персонажів, як королеви-чаклунки Морган та Моргауза, режисер вводить нових міфічних істот, які втілюють

зло, – відразливого вигляду сирен, саме вони спонукають Вортігерна принести власних дружин та доньку в жертву заради влади.

Ще одним важливим моментом у кінострічці, який відбиває іронічне ставлення Г. Річі до попереднього естетичного досвіду, є зміна гендерної ідентичності та віку чаклуна Мерліна. Представляючи чарівника-старця в подібності молодій дівчині, режисер вдається до своєрідної гри з глядачем, шокуючи обізнаного реципієнта та додаючи певного романтичного ореолу й пікантності стосункам між Артуром та Мерліном.

Кінематограф – це синтетичний вид мистецтва, який поєднує в собі візуальні та звукові властивості, що уможливорює більш активне звернення до непрямих засобів характеротворення. Якщо Томас Мелорі вдавався до безпосередніх авторських оцінок вчинків героїв, то в Гая Річі образи персонажів відтворюються через їхні вчинки. Важливим фактором є і власне їхня мова: якщо в Томаса Мелорі всі дійові особи говорили поважно та піднесено, в персонажів Гая Річі мовлення є соціально маркованим та будується на контрастах. Так, зокрема, мова придворних є досить вишуканою та пишномовною, в той час як жителі вулиць говорять на соціальному діалекті, використовують просторіччя, лайливі вирази та грубі жарти.

Під час візуального сприйняття артурівської історії важливим моментом також є зовнішність героїв та їхні костюми. Аналізуючи акторський склад та рівень їхнього професіоналізму у відтворенні літературних прототипів, можемо сказати, що здебільшого каст підібраний режисером надзвичайно вдало, адже кіномитець використав традиційні для масової культури кліше: лицарі є фізично довершеними, мають міцну статуру та гарно володіють зброєю, а антагоністи, незважаючи на лиху вдачу, є привабливими. Підбір акторів здійснюється автором кінокартини з урахуванням необхідності дотримання гендерної та політичної коректності та расового балансу.

Нагадаємо, що сучасне кіномистецтво з метою полегшення сприйняття кіноверсії глядачем не лише скорочує коло діючих осіб, але й надає персонажам яскравих рис, що запам'ятовуються і дозволяють легко ідентифікувати протагоністів під час розгортання динамічних подій на екрані. Тож Гай Річі, свідомий конвенцій масового кіно, робить своїх героїв

особливими не лише в поведінці, але й у зовнішності. Зокрема, Артур – міцно збудований привабливий парубок, Мерлін – молода жінка, а Вортігерн, як і більшість сучасних злодіїв, має магнетичну зовнішність, що приваблює та зачаровує. Утім, навіть у пересічного реципієнта афроамериканець серед лицарів Круглого Столу викликає певну здивованість та розгубленість, що Гай Річі вміло долає шляхом введення гумористичних моментів.

Неабияку роль відіграють технічні та візуальні ефекти, надаючи перебігу подій необхідний ритм. Зокрема, щоб відтворити масштаб битви, Гай Річі використовує загальні плани, а для передачі її ритму слугує широкий план. Особливо напружені моменти режисер передає за допомогою уповільненої зйомки та макрозйомки (наприклад, щоб передати все різнобарв'я подій, які відбуваються за коротку мить, коли Артур дістає меч із каменя). Кут нахилу камери та ракурс зйомки є потужними засобами фокалізації нарративу, що дозволяють глядачу побачити події очима героя.

Аудитивні образи створюються за рахунок різних прийомів. Зокрема, Гай Річі уникає такого традиційного прийому, як введення закадрового голосу, надає можливість самим героям характеризувати себе та своїх антагоністів, вдаючись до певного аналізу та прогнозування майбутнього. Саундтрек фільму є вдало підібраним і увиразнює події, що відбуваються на екрані. Зокрема, в моменти найбільшої напруги підсилюється враження на глядача. Ще одним маркером персонажів є їхні лейтмотиви, що відбивають особистість та забезпечують впізнаваність глядачем.

Нагадаємо, що важливими для рецепції кінострічки є промоушен. Вже саме ім'я відомого режисера та акторів, таких як Джуд Лоу, Чарлі Ханнем, Кеті МакГрат, Ейдан Гіллен та ін., сприяє появі інтересу глядачів. Неабияке значення також мають запрошені зірки, які не мають жодного стосунку до кінематографу. Так, наприклад, поява у фільмі Девіда Бекхема має привернути увагу не лише глядачів, зацікавлених у кінематографі, але й футбольних фанатів.

Варто відзначити, що трейлер показує найбільш інтригуючі та видовищні моменти, які, втім, є лише маленькою частиною того, що чекає на глядача у фільмі, а афіші зображують не лише головних героїв (ватага Артура),

а й відбивають головний конфлікт (Вортігерн проти Артура). Усі ці навікотекстові моменти сприяють створенню дієвої реклами та скеровують очікування щодо фільму, заохочують до перегляду стрічки та забезпечують її касовий успіх.

Висновки і пропозиції. Отже, в даній роботі було розглянуто специфіку рецепції ключових категорій куртуазної естетики сучасним кінематографом шляхом порівняння роману Т. Мелорі «Смерть Артура» та його екранної версії, створеної культовим режисером Гаєм Річі «Король Артур: Легенда меча».

Роман «Смерть Артура» Томаса Мелорі став важливим прецедентним текстом англійської Артуріани і джерелом знань щодо специфіки куртуазного етикету. Центральною ідеєю роману є ідеалізація легендарних сюжетів та персонажів відповідно до ключових естетичних принципів, панівних у сучасному авторові суспільстві.

У своїй екранізації Гай Річі вдається до творчого переосмислення основних ідей Артуріани, наближаючи їх до рівня сприйняття сьогоdnішнього масового глядача. Лише побіжно зображуючи придворний етикет, який виступає своєрідним тлом для розгортання модернізованої версії пригод Артура, автор кінокартини екстраполює лицарські традиції на найнижчий соціальний прошарок населення.

Режисер відмовляється від концепції куртуазного кохання та нівелює авантюрні мотиви, зосереджуючи увагу на моральному та фізичному становленні героїв та їхніх взаємовідносинах. Характерним для стрічки Гая Річі є повернення до легендарно-фантастичної основи Артуріани. Його кіноадаптація спрямована не стільки на відтворення ідеалізованого світу та ідеальних героїв, скільки на максимальне наближення їх до сучасного глядача, що призводить до зниження пафосу першоджерела, його десакралізації та демістифікації. Очевидним є те, що автор кінострічки активно звертається до конвенцій масової культури і намагається максимально розширити коло потенційних сприймачів свого мистецького продукту.

Думається, що матеріали та висновки, отримані в ході дослідження, можуть стимулювати подальше осмислення процесу міжсеміотичного діалогу в межах різних аспектів інтермедіальних студій.

Список використаної літератури:

1. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. Routledge, 2006. 232 p.
2. Stam R. Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Wiley, 2004. 376 p.
3. Leitch T. Film Adaptation and Its Discontents. JHU Press, 2007. 354 p.
4. Desmond J., Hawkes P. Adaptation: Studying Film and Literature. McGraw-Hill, 2006. 266 p.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 92 с.
6. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. Москва, 1956. 456 с.
7. Ермилова Н.Б. К проблеме расстановки приоритетов при перенесении на экран литературного произведения (на примере двух экранизаций романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» – «Вальмон» режиссера Милоша Формана и «Опасные связи» режиссера Стивена Фрирза). Современные проблемы науки и образования: электр. науч. журнал. 2014. № 2.
8. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12352> (дата обращения: 15.09.2018).
9. Шиньев Е.П. Интермедиаальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романа В.В. Набокова «Дар»). Аналитика культурологии. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar> (дата обращения: 13.09.2018).
10. Știrbețiu M. Literature and film adaptation theory. The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue. Section: Language and Discourse. 2013. V. 1. P. 491–498.
11. Ungar Steven. Literature and Film: Modernity / Medium / Adaptation. Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity. Oxford, 2009. V. 1. P. 156–169.
12. Shepherd B.J. Adaptation from Novels into Films: A Study of Six Examples, with an Accompanying Screenplay and Self-analysis. Waikato, 2009. 271 p.
13. A Companion to Literature, Film, and Adaptation/ ed. by Deborah Cartmell. West Sussex, 2012. 434 p.
14. Interview: Director Guy Ritchie and star Charlie Hunnam on 'King Arthur: Legend of the Sword'. FLICKS. 2017. URL: <https://www.flicks.co.nz/news/interview-director-guy-ritchie-and-star-charlie-hunnam-on-king-arthur-legend-of-the-sword> (дата звернення: 21.09.2018).
15. Бернштейн И.М. О некоторых особенностях повествовательного стиля // Мэлори Т. Смерть Артура. Москва, 1974. С. 829–833.
16. Мортон А. Артуровский цикл и развитие феодального общества // Мэлори Т. Смерть Артура. Москва, 1974. С. 767–792.
17. Михайлов А.Д. Артуровские легенды и их эволюция // Мэлори Т. Смерть Артура. Москва, 1974. С. 793–828.

Василина К. М., Соболев О. В. Ключевые категории куртуазной эстетики в рецепции современного кинематографа (на материале фильма Гая Ричи «Король Артур: Легенда меча» (2017 г.))

В данной статье рассматривается специфика репрезентации ключевых категорий куртуазной эстетики в современном кинематографе на примере фильма Гая Ричи. В ходе исследования выявлено, что во время экранизации первоисточник подвергается значительной трансформации в соответствии с требованиями киноискусства и художественных интенций автора. Модернизируя давно известную историю, Г. Ричи обращается к снижению пафоса прецедентного текста путём «встраивания» концепций куртуазного романа в современную сагу о жизни социальных низов средневекового Лондиниума. В киноадаптации нивелируется тема любви и культ Прекрасной Дамы, которые замещаются мотивами благородной дружбы и взаимопомощи, происходит замена гендерной идентичности главного мага артуровского мира, и значительную роль приобретают легендарные и мистико-мифологические мотивы. Отличительной чертой кинофильма является ироническое отношение к первоисточнику, что отражается в ряде юмористических эпизодов и в общей десакрализации образа рыцаря. В статье акцентируется внимание на стремлении режиссёра реализовать ряд топосов массовой культуры и на способах приближения героических образов прошлого к современному представлению о рыцарстве и рыцарских приключениях. В фокус внимания в этом исследовании попадают и собственно кинематографические способы отражения действительности, а именно: звуковые и визуальные образы, паратекстуальные элементы, которые ориентированы на массового реципиента и призваны обеспечить коммерческий успех ленты.

Ключевые слова: интермедиаальность, кинематограф, куртуазная эстетика, Артурiana, экранизация/киноадаптация.

Vasylyna K., Sobol O. Key Concepts of Chivalric Aesthetics as Represented by Modern cinematography (film by Guy Ritchie «King Arthur: The Legend of the Sword» (2017): Case Study)

This article deals with the peculiarities of representation of concepts of chivalric aesthetics in modern cinematography based on the example of Guy Ritchie's film. The research shows that in the process of adaptation the source text suffers a great transformation in accordance with the cinematographic requirements and director's artistic intentions. To modernize the well-known story Guy Ritchie reduces the original pathos by «editing» the concepts of the chivalry novel into a modern saga about the life of the lower social layer in medieval Londinium. We observe that in this cinematographic adaptation the concept of love and Fair Lady cult are ignored and substituted by the motifs of friendship and mutual help, gender identity of the main magician of the Arthurian world is altered. Moreover, legendary, mystic and mythological motifs acquire more significant role in the screen version. The characteristic feature of the film is an ironic attitude towards the source text. It is revealed through a number of humorous episodes and general desacralization of the image of a knight. The article draws attention to the director's intention of implementing a number of mass culture topoi and to different ways of making the heroic images of the past close to the modern notion of chivalry and knightly adventure. The research focuses on the cinematographic ways of reflecting the reality, namely: sound and visual images, para-textual elements that are aimed at ensuring the commercial success of the film through impact on the mass recipient.

Key words: *intermediality, cinematography, chivalric aesthetics, Arthurian novels, film adaptation.*

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 811.161.2'282(477.52/6)

І. В. Гарбера

кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри загального та прикладного мовознавства
і слов'янської філології
Донецького національного університету імені Василя Стуса

КОНЦЕПТ ЛЮДИНА У ФРАЗЕОЛОГІЇ СХІДНОСТЕПОВИХ УКРАЇНСЬКИХ ГОВІРОК: ВТОРИННА СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА

У статті висвітлено теоретико-прикладні питання культурного кодування, схарактеризовано вторинну семіотичну систему концепту людина у фразеології східностепових українських говірок з ґрунтовним описом лексико-семантичних варіантів репрезентантів культурних кодів.

Ключові слова: вторинна семіотична система, концепт людина, фразеологія східностепових українських говірок, лексико-семантичний варіант, код культури.

Постановка проблеми. Оскільки жива, народна мова діалектів відбиває найсучаснішу етнокультурну ситуацію окремих територій країни, потужним засобом вербалізації концепту є ареальна фразеологічна одиниця. Культурне кодування постає інструментом дослідження ареальної фразеології та одним із потенційних засобів структурування концепту. У такий спосіб можна уточнювати й доповнювати методику аналізу концептів у фразеології шляхом репрезентації системи кодів культури, що розширює знання механізмів і закономірностей мовної концептуалізації. Аналіз концепту *людина* у фразеології східностепових українських говірок робить належний внесок в опрацювання проблем культурного кодування та національно-культурної специфіки концепту *людина* в україністиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культурне кодування (або вторинна семіотична система) постає нині одним із найактуальніших аспектів лінгвокультурологічних студіювань у вітчизняному та закордонному мовознавстві (Ж. Краснобаєва-Чорна [6; 7], В. Маслова [10; 11; 12], Н. Толстой [20] і С. Толстая [19] та інші). Фразеологія яскраво відображає своєрідність мови та культури, що зумовлює особливу ува-

гу лінгвістів до фразеологічного фонду мови як індикатора універсального й самобутнього в національно-мовній картині світу (Р. Батсурен [2], В. Телія [17; 18] та інші). Важлива роль у цьому аспекті належить компонентам фразеологізмів, що виступають репрезентантами кодів культури. Наприклад, соматизми представляють соматичний код культури, зоосемізми та фітокомпоненти – біоморфний, із розподілом на рослинний і зооморфний (за класифікаціями В. Красних [8; 9] і О. Селіванової [14; 15; 16]); метеокомпоненти – природний (за класифікацією Л. Савченко [13]); колоративи – колоративний, числові компоненти – квантитативний (за класифікаціями Г. Багаутдінової [1], Л. Савченко [13]); назви харчових продуктів та страв – гастрономічний (за класифікацією М. Ковшової [3; 4; 5]) тощо. Під «кодом культури» розуміємо зумовлену культурою мережу членування, категоризації, оцінок світу (В. Красних [8; 9], О. Селіванова [14; 15; 16]) або систему знаків, що репрезентують культурні смисли (В. Телія [17; 18], Л. Савченко [13]). І. Чибор слушно зауважує, що код культури як вторинна знакова система акумулює ціннісний для культури зміст і функціонує як спосіб опису світогляду лінгвоспільноти [21].

Мета статті – виявити й окреслити специфіку концепту *людина* у фразеології східностепових українських говірок із опертям на систему кодів культури.

Виклад основного матеріалу. Під кодом культури у статті розуміємо вторинну знакову систему, що структурує, категоризує, оцінює матеріальний та духовний світи людини, й репрезентована різними етнокультурно маркованими мовними одиницями (в нашому дослідженні – близько 1000 фразеологічних одиниць, зібраних експедиційним шляхом у смт Новотроїцьке, смт Ольгінка Волноваського району Донецької області).

Виокремлення кодів культури на матеріалі фразеології східностепових українських говірок здійснено в такі етапи: 1) аналіз структури ареальної фразеологічної одиниці, виділення у її складі лексеми-показника культурного коду; 2) аналіз семантики ареальної фразеологічної одиниці, формулювання лексико-семантичного варіанта (ЛСВ), репрезентованого виділенням кодом культури; 3) об'єднання виокремлених лексико-семантичних варіантів (отже, й ареальних фразеологічних одиниць, що їх репрезентують) у групи відповідно до (навколо) показника культурного коду, що реалізований за допомогою них; 4) об'єднання виокремлених показників коду культури у більші тематичні групи (соматичний, предметний, зооморфний, антропний, фітоморфний тощо).

Отже, було виокремлено 18 кодів культури: 1) соматичний (частини тіла людини (рідше – тварини) й продуктів її життєдіяльності); 2) предметний (предмети побуту, одягу, житла); 3) зооморфний (тварини, земноводні, птахи, комахи); 4) антропний (номінації людини); 5) фітоморфний (рослини, дерева, квіти, плоди); 6) природний (явища природи, стихії, об'єкти ландшафту); 7) гастрономічний (страви, харчові продукти); 8) духовний (моральні й культурні цінності); 9) квантитативний (числа, одиниці виміру); 10) темпоральний (часові відрізки); 11) міфологічний (релігійні і надприродні уявлення, герої міфів, казок, легенд, літературних творів); 12) акціональний (дії, процеси); 13) сенсорний (фізичні відчуття й емоції, почуття, стани); 14) спатіальний (простір); 15) кваліфікативний (риси характеру людини); 16) мовленнєвий (вербальне мовлення, спілкування); 17) колоративний (кольори); 18) геометричний (геометричні тіла, фігури).

Найбільш репрезентативним є соматичний код культури: 1) **голова** – ЛСВ 'головний біль' (аж *голова тріщить (у кого)*; *голова аж гуде (в кого)*; *голова розривається (в кого)*; *голова як не лопне (в кого)*; *гуде в голові (в кого)*); ЛСВ 'досвідчена людина' (*бита голова*); ЛСВ 'дурнувата людина' (*бичача голова*; *в голові аж дзвенить (у кого)*; *в голові стрижено (в кого)*); ЛСВ 'загострити увагу' (*втовкти в голову*); ЛСВ 'бути дурним' (*головою вдаритися*); ЛСВ 'збожеволіти' (*зірватися вниз головою*); ЛСВ 'шибайголова' (*одірви голову й вибрось*); 2) **вухо** – ЛСВ 'стан після почутих лайки, брехні, дурниць' (аж *вуха в'януть (у кого)*); ЛСВ 'процес напруженого мислення' (аж *вуха горять (у кого)*); ЛСВ 'слухове відчуття після сильного вибуху, удару грому' (аж *у вухах заляцало (в кого)*); ЛСВ 'уважно слухати' (*вуха настобурчити*); ЛСВ 'набриднути розмовами' (*підсісти на вуха*); ЛСВ 'спокійна людина' (*хоч у вухо стрель (кому)*); 3) **око** – ЛСВ 'зорове відчуття після сильного удару' (аж *в очах замиготіло (в кого)*); ЛСВ 'бути голодним' (аж *на очі нічого не бачити*); ЛСВ 'відчуття від погляду на щось дуже яскраве' (аж *очі виїдає (кому)*); ЛСВ 'бути флегматичним' (*і ходити з заплющеними очима*); ЛСВ 'виснажена людина' (*одні очі осталися (у кого)*); ЛСВ 'безхарактерна людина' (*хоч ширнути межі очі (кому)*); 4) **шкура** – ЛСВ 'відчуття сильного холоду' (аж *гусяча шкура вилізла (в кого)*); ЛСВ 'егоїст' (*товста шкура*); ЛСВ 'шибайголова' (*шкура барабаняча*); ЛСВ 'знервована людина' (*шкура горить (на кому)*); 5) **губа** – ЛСВ 'бути пихатим' (*балакати крізь губу*); ЛСВ 'сказати й причаїтися' (*укусити й губи поховати*); ЛСВ 'говорити знехотя' (*через губу не плюнути*); 6) **кістка** – ЛСВ 'бути худим' (*кістками торохтіти*); ЛСВ 'бути без сил' (*кісток не чути*); ЛСВ 'бути жадібним і жорстоким' (*ковтнути з кістками і не вдавиться*); 7) **ніс** – ЛСВ 'засоромлена людина' (аж *ніс почервонів (у кого)*); ЛСВ 'сильне потрясіння' (аж *у носі закрутило (в кого)*); ЛСВ 'виснажена людина' (*в носі кругло (в кого)*); 8) **палець** – ЛСВ 'бути лінивим' (*зря й пальцем не шевельнути*); ЛСВ 'сміятися без причини' (*з пальця сміятися*); ЛСВ 'досвідчений' (*не пальцем деланий*); 9) **язик** – ЛСВ 'мовчати' (*мов язик одкусити*); ЛСВ 'мовчазна людина' (*язика не розв'язати (кому)*); ЛСВ 'розмовляти заради задоволення' (*язиком плескати*); 10) **башка** – ЛСВ 'досвідчена людина' (*бита-перебита башка*); ЛСВ 'некмітлива людина' (*солом'яна башка*);

11) **груди** – ЛСВ ‘засмучена людина’ (аж *груди розпирає (кому)*); ЛСВ ‘засдрісна людина’ (*груди розпухли (в кого)*); 12) **живіт** – ЛСВ ‘голодна людина’ (аж за *живіт тягне (в кого)*); ЛСВ ‘біль у животі’ (*взяло за живіт (кого)*); 13) **жила** – ЛСВ ‘здорова людина’ (*волова жиля (в кого)*); ЛСВ ‘уміла людина’ (*майстрова жиля (в кого)*); 14) **кишка** – ЛСВ ‘голодна людина’ (аж *кишки болять (у кого)*; *кишки злиплися (в кого)*); ЛСВ ‘бурчання в животі від голоду’ (*кишки сваряться (в кого)*); 15) **нога** – ЛСВ ‘бути втомленим’ (*і ноги не підняти*; *тіки на ногах стояти*; *тіки ноги тягати*); ЛСВ ‘біль у ногах від втоми’ (*ноги аж гудуть (у кого)*); 16) **рана** – ЛСВ ‘улесливий’ (*солодкий, хоть до рани прикладай*); ЛСВ ‘сказати й причаїтися’ (*укусити й залізати рану*); 17) **рот** – ЛСВ ‘вжити що-небудь натщесерце перед тим, як випити горілки чи вина’ (*в роті засмажити*); ЛСВ ‘бути брехливим’ (*як дихнути ртом, так і брехнути*); 18) **рука** – ЛСВ ‘невміла людина’ (*не туди руки стирчать (у кого)*); ЛСВ ‘талановита людина’ (*усе в руках горить (у кого)*); 19) **серце** – ЛСВ ‘сильне потрясіння’ (аж *серце зайшлося (в кого)*); ЛСВ ‘слухове відчуття після сильного вибуху, удару грому’ (аж *серце закалатало (в кого)*) та ін.

Не менш широко представлений предметний код культури: 1) **віник** – ЛСВ ‘дурний’ (*прибитий сирим віником*); ЛСВ ‘жвава людина’ (*драний віник*); ЛСВ ‘безхарактерна людина’ (*хоч віник зв’яжи (з кого)*); 2) **тормоз** – ЛСВ ‘божевілля’ (*зірватися з тормозів*; *тормоза отказали (в кого)*); ЛСВ ‘заспокоїтися’ (*нажати на тормоз*); 3) **валянок** – ЛСВ ‘простакуватий чоловік’ (*сибірський валянок*); ЛСВ ‘старий залицяльник’ (*сивий валянок*); 4) **горщик** – ЛСВ ‘бути бідним’ (*варити в дірявому горщику*); ЛСВ ‘бути хитрим і досвідченим’ (*у горщику танцювати й не перекинути*); 5) **дошка** – ЛСВ ‘бути близьким до смерті’ (*дошки збирати*); ЛСВ ‘худа людина’ (*пральна дошка*); 6) **дрючок** – ЛСВ ‘сутулий чоловік’ (*дрючок горбатий*); ЛСВ ‘смілива людина’ (*і дрючком не злякати (кого)*); 7) **криша** – ЛСВ ‘дуже високий’ (*вищий криші*); ЛСВ ‘божевільна людина’ (*криша поїхала (в кого)*); 8) **сорочка** – ЛСВ ‘старанна людина’ (аж *сорочка змокріла (в кого)*); ЛСВ ‘налякана людина’ (аж *сорочка пополотніла (в кого)*) та ін.

Досить продуктивними постають зооморфний код культури: 1) **жаба** – ЛСВ ‘засмучена людина’ (*жаба даве*); ЛСВ ‘зла жінка’ (*жаба пупирчаста*); ЛСВ ‘мовчати’ (*мов жабу ковтнути*); 2) **кінь** – ЛСВ ‘дивак’ (*кінь педальний*); ЛСВ

‘гладка людина’ (*на конях не об’їдеш*); ЛСВ ‘худа й зла людина’ (*те, що коней кусає*); 3) **коза** – ЛСВ ‘гордовита людина’ (*і на рябій козі не під’їхати*); ЛСВ ‘голодна людина’ (*кози лижуть*); ЛСВ ‘гордовита людина’ (*на блатній козі проїхатися*); 4) **курка** – ЛСВ ‘дивак’ (аж *кури сміються*); ЛСВ ‘безхарактерна людина’ (*і кури загребуть*); ЛСВ ‘неохайна жінка’ (*курка общипана*); 5) **собака** – ЛСВ ‘дуже відома людина’ (*всі собаки знають*); ЛСВ ‘дуже розгніватися’ (*гавкати як скажена собака*); ЛСВ ‘нездара’ (*тіки собак ганяти*) тощо; антропний код культури: 1) **людина** – ЛСВ ‘безхарактерна людина’ (*безхребетна людина*); ЛСВ ‘недоумкувата людина’ (*малохольна людина*); ЛСВ ‘не зичити добра нікому, зокрема й собі’ (*ни собі ни людям*); 2) **баба** – ЛСВ ‘пліткарка’ (*баба базарна*); ЛСВ ‘сумнівне джерело інформації’ (*ОБС (одна баба сказала)*); 3) **дівка** – ЛСВ ‘повія’ (*посьолочна дівка*); ЛСВ ‘дівчина на виданні’ (*спіла дівка*); 4) **мертвяк** – ЛСВ ‘вперта людина’ (*і мертвяк заговорить (у кого)*); ЛСВ ‘наляканий чоловік’ (*ні живий ні мертвяк*) тощо; фітоморфний код культури: 1) **дуб** – ЛСВ ‘дурнувата людина’ (*дуб дубом*; *дуб сосновий*); ЛСВ ‘сказати щось безглузде’ (*з дуба впасти*); 2) **гречка** – ЛСВ ‘зраджувати’ (*в гречку стрибати*); ЛСВ ‘некрасивий’ (*гречкою притрушений*); 3) **яблучко** – ЛСВ ‘недосвідчена людина’ (*ще недоспіле яблучко*); ЛСВ ‘вагітна жінка’ (*яблучко пузате*) тощо; природний код культури: 1) **вода** – ЛСВ ‘друзі’ (*водою не розмити (кого)*); ЛСВ ‘бути спритним’ (*і з брудної води чистим вийти*); ЛСВ ‘лінива людина’ (*ні за просту воду*); ЛСВ ‘здорова людина’ (*треба воду возити (на кому)*); ЛСВ ‘засмучений’ (*у воді вмочений*); 2) **вітер** – ЛСВ ‘худа людина’ (*вітер зламає (кого)*); ЛСВ ‘виснажена людина’ (*вітром носе (кого)*); ЛСВ ‘легковажна людина’ (*дми-вітер*); ЛСВ ‘бути худим’ (*за вітром хилитися*) тощо; гастрономічний код культури: 1) **дріжджі** – ЛСВ ‘мерзнути’ (*продавати дріжджі*); ЛСВ ‘гладка людина’ (*рознесло як на дріжджах (кого)*); 2) **борщ** – ЛСВ ‘весело сміятися’ (*наїстися смішного борщу*); 3) **вареник** – ЛСВ ‘гладка людина’ (*товстий вареник*) тощо; духовний код культури: 1) **душа** – ЛСВ ‘стривожена людина’ (*душа тіліпається*); ЛСВ ‘вжити що-небудь натщесерце перш ніж випити горілки чи вина’ (*душу закислити*); ЛСВ ‘добра людина’ (*на душу багатий*); 2) **ум** – ЛСВ ‘хитрувати’ (*вивіряти ума*); ЛСВ ‘розумна людина’ (*живий ум (у кого)*); ЛСВ ‘егоїст’ (*сам собі на умі*); 3) **розум** – ЛСВ ‘збожеволіти’ (*з розу-*

му *здуріти*); ЛСВ 'стати дурним через старість' (*розум вистаріти*) та ін.

До малочисельних кодів культури належить і решта зафіксованих кодів, а саме: квантитативний (**два** – ЛСВ 'добре вихована дитина' (*два буде (з кого)*); ЛСВ 'гладка людина' (*два на два*)), темпоральний (**год** – ЛСВ 'стара людина' (*в роках*); ЛСВ 'примхлива стара людина' (*годи накривають (кого)*)), міфологічний (**смерть** – ЛСВ 'виснажена людина' (*смерть погуляти випустила (кого)*; *смерть ходяча*); ЛСВ 'млява людина' (*тільки по смерть посилати (кого)*)), акціональний (**хід** – ЛСВ 'бути флегматичним' (*спати на ходу*)), сенсорний (**гнів** – ЛСВ 'гніватися' (*класти гнів*)), спатіальний (**куток** – ЛСВ 'позитивна людина' (*хоч став у святий куток (кого) та молись*)), кваліфікативний (**характер** – ЛСВ 'знайти спільну мову' (*підійти під характер*)), мовленнєвий (**брехня** – ЛСВ 'брехати' (*брехні розводять*)). Колоративний і геометричний коди представлені лише в рамках так званих міжкодових переходів, де поєднувані з соматичним, зооморфним, предметним, міфологічним, темпоральним тощо (наприклад, 1) **«крокодилиця + зелений»** (ЛСВ 'зла жінка' *крокодилиця зелена*); 2) **«чорний + галка»** (ЛСВ 'темні плями перед очима' *чорні галки літають (у кого)*); 3) **«голубий + кров»** (ЛСВ 'заможна й впливова людина' *голуба кров (у кого)*); 4) **«рот + чорний»** (ЛСВ 'лайлива людина' *у роті чорно (в кого)*); 5) **«шарик + ролік»** (ЛСВ 'дурнувата людина' *шарики за роліки заходять (у кого)*); 6) **«аїст + круг»** (ЛСВ 'новонароджений' *аїст круг зробив (у кого)*); 7) **«червоний + писанка»** (ЛСВ 'вродлива дівчина' *червона писанка*); 8) **«гівно + куля»** (ЛСВ 'погана людина' *як із гівна куля*); 9) **«весна + зима + шарик»** (ЛСВ 'дурнувата людина' *там весна, там зима, а тут шарики нема*); 10) **«змія + жовтий + око»** (ЛСВ 'підступна жінка' *змія з жовтими очима*); 11) **«сатана + зелений + око»** (ЛСВ 'зла людина' *сатана з зеленими очима*); 12) **«три + день + макака»** (ЛСВ 'неохайна людина' *три дні макаки писькали (кого)*)).

Висновки і пропозиції. Код культури – це універсальна вторинна знакова система, що структурує, категоризує, оцінює матеріальний та духовний світи людини, та репрезентована в різних етнокультурно маркованих ареальних фразеологічних одиницях. Міжкодовий перехід – дифузна зона, де умовно визначені межі кодів культури взаємопроникають. Важливість

певного коду культури визначується кількісними показниками ареальних фразеологічних одиниць-репрезентантів із таким заповненням концептуального простору: соматичний (16,99%), предметний (14,89%), зооморфний (9,21%), антропний (7,37%), фітоморфний (3,83%), природний (3,68%), гастрономічний (2,12%), духовний (1,84%), квантитативний (1,7%), темпоральний (1,7%), міфологічний (1,42%), акціональний (1,27%), сенсорний (1,27%), спатіальний (1,13%), кваліфікативний (0,42%), мовленнєвий (0,28%), міжкодові переходи двокомпонентні (27,9%) та трикомпонентні (2,98%). Вторинна семіотична система аналізованого концепту утворювана соматизмами, зооморфізмами, фітоморфізмами, числовими компонентами, міфологемами, онімами, колоративами, лексемами з темпоральною та просторовою семантикою тощо і становить близько 1 000 одиниць.

Дослідження даних засвідчує, що: 1) коди культури маніфестують свої сутнісні моменти в «чистому» вигляді в 69,12%, в інших випадках (30,88%) актуалізовано міжкодові переходи; 2) соматизми мають найбільший діапазон асоціативних зв'язків і, відповідно, найбільшу фразеотворчу активність, що дає змогу позиціонувати соматизми найбільш доступним і вивченим об'єктом спостереження людини; 3) майже 75% показників вторинної знакової системи постають унікальними та наділені 1 ЛСВ, що зумовлено самобутністю ареальної фразеології; 4) колоративний і геометричний коди представлені лише в рамках міжкодових переходів.

Перспективу дослідження вбачаємо в подальшому вивченні концепту людина в українській діалектній фразеології з розширенням ареалів студіювання, що уможливить здійснення вичерпного опису аналізованого концепту у фразеології сучасної української мови.

Список використаної літератури:

1. Багаутдинова Г. Человек во фразеологии: антропоцентрический и аксиологический аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20. Казань, 2007. 45 с.
2. Батсурэн Р. Отображение универсальных и этноспецифических черт языковой картины мира в фразеологических фондах английского, русского и монгольского языков (на материале фразеологизмов-соматизмов и зоонимов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Саратов, 2010. 26 с.

3. Ковшова М. Анализ фразеологизмов и коды культуры. Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 2008. Т. 67, № 2. С. 60–65.
4. Ковшова М. Семантика и прагматика фразеологизмов: лингвокультурологический аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. М., 2009. 48 с.
5. Ковшова М. Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры. М.: Либроком, 2012. 453 с.
6. Краснобаева-Чорна Ж. Концептуальний аналіз як метод концептивістики (на матеріалі концепту життя в українській фраземіці). Українська мова. 2009. № 1. С. 41–52.
7. Краснобаева-Чорна Ж. Сучасна концептологія: концепт життя в українській фраземіці. Донецьк: ДонНУ, 2009. 201 с.
8. Красных В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору). Язык, сознание, коммуникация. М.: МАКСПресс, 2001. Вып. 19. С. 5–19.
9. Красных В. Этнопсихолінгвістика и лингвокультурология: курс лекций. М.: Гнозис, 2002. 284 с.
10. Маслова В. Фразеология в контексте культуры. М.: Языки рус. культуры, 1999. 780 с.
11. Маслова В. Когнитивная лингвистика. Минск: Тетра Системс, 2004. 256 с.
12. Маслова В. Лингвокультурология. М.: Академия, 2007. 208 с.
13. Савченко Л. Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти. Сімферополь: Доля, 2013. 600 с.
14. Селіванова О. Нариси з української фразеології (психоконітивний та етнокультурний аспекти). К.; Черкаси: Брама, 2004. 276 с.
15. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.
16. Селіванова О. Концептуальний аналіз: проблеми та принципи. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: зб. наук. праць. Херсон: Вид-во ХДУ, 2006. Вип. 4. С. 194–197.
17. Телия В. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «ЯРК», 1996. 286 с.
18. Телия В. Культурно-языковая компетенция: ее высокая вероятность и глубокая сокровенность в единицах фразеологического состава языка. Культурные слои во фразеологизмах и дискурсивных практиках / под. ред. В. Телия. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 19–30.
19. Толстая С. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008. 528 с.
20. Толстой Н. Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолінгвістике. М.: Индрик, 1995. 512 с.
21. Чибор І. Репрезентація міфологічного етнокоду культури в українській фразеології: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Чернівці, 2015. 302 с.

Гарбера И. В. Концепт ЧЕЛОВЕК во фразеологии восточностепных украинских говоров: вторичная семиотическая система

В статье освещаются теоретико-прикладные вопросы культурного кодирования, характеризуется вторичная семиотическая система концепта человек во фразеологии восточностепных украинских говоров с основательным описанием лексико-семантических вариантов репрезентантов культурных кодов.

Ключевые слова: вторичная семиотическая система, концепт человек, фразеология восточностепных украинских говоров, лексико-семантический вариант, код культуры.

Harbera I. Concept HUMAN in the Phraseology of East Steppe Ukrainian Dialects: Secondary Semiotic System

In the article theoretical and application issues of the cultural coding have been covered, the secondary semiotic system of the concept human in the phraseology of East Steppe Ukrainian dialects has been characterized including the justified description of lexical and semantic variants of representatives of cultural codes.

Key words: secondary semiotic system, concept human, phraseology of East Steppe Ukrainian dialects, lexical and semantic variant, code of culture.

УДК 821.111-93Бінг.08

О. М. Голубкандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської та слов'янської філології
Донбаського державного педагогічного університету**Н. Б. Годунова**студентка філологічного факультету
Донбаського державного педагогічного університету

ФУНКЦІОНУВАННЯ КОЛОРАТИВІВ У РОМАНІ ДЖ. БІНГ «МОЛЛІ МУН І ДИВОВИЖНІ ЧАСОМАНДРИ»

Автори розглядають особливості вживання кольоролексем у художніх творах для дітей, викликані необхідністю враховувати інтелектуальні, культурні, психічні та інші аспекти особистості адресата. Вказано, що колоративи вживаються як описові одиниці, а також містять прагматичне наповнення. Окреслено основні символічні значення колоративів у тексті роману. Проаналізовано структуру та мовні функції кольоролексем. Систематизовано функції лексики на позначення кольорів у романі для дітей Дж. Бінг «Моллі Мун і дивовижні часомандри».

Ключові слова: дитяча література, колоратив, семантика, символ, індійська культура.

Постановка проблеми. Мова художніх творів, як оригінальних, так і перекладених, часто потрапляє у фокус уваги мовознавців. Зокрема, досліджується реалізація певних концептів, мовних зображальних засобів, груп лексичних одиниць тощо у створенні індивідуального авторського стилю. Одним із важливих елементів словотворчості є вживання автором часто прагматично навантажених колоративів. Особливої ваги кольороназви набувають у дитячій літературі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначимо, що лінгвістичні аспекти дитячої літератури не часто стають центром уваги дослідників. Про це ми вже згадували в одній із наших попередніх публікацій [2]. Вагомими у цій галузі вважаємо розвідки А.Є. Потапової [5; 6], О.В. Ребрія [7] та інших. Теоретичну основу дослідження колоративів склали роботи таких дослідників, як В. Старко [8], А.А. Заслужена [3; 4].

Мова літературних творів для дітей дотепер залишається недостатньо розробленою сферою лінгвістики. Не враховується той факт, що окрім швидкоплинного розвитку самої мови, змінюється адресат таких художніх творів. Кожне покоління юних читачів потребує особливої способу донесення одвічних цінностей, і тут важливе кожне слово. Отже, дослідження сучасної дитячої літератури вважаємо завжди актуальним завданням.

Мета статті. Метою запропонованої роботи є дослідження функцій колоративів у дитячій літературі. Матеріалом для розвідки слугував роман для дітей британської письменниці Джорджії Бінг 'Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure' та його переклад українською [1; 9].

Виклад основного матеріалу. Створюючи художній твір для дітей, автор визначає, на яку саме вікову групу орієнтований цей твір, які психофізіологічні, інтелектуальні, емоційні особливості розвитку юних читачів необхідно враховувати. Дітям цікаво читати казки, міфи, фентезійні твори. Вони розвивають образне мислення, приваблюють необмеженими можливостями для польоту уяви.

Світ дитинства – яскравий світ, і саме його діти-читачі прагнуть знайти у книжці. Мовним засобом створення такого світу, окрім інших, є кольороніми. Спробуємо продемонструвати цю думку на матеріалі роману для дітей 'Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure', написаного британською письменницею Джорджією Бінг [9]. Головною героїнею цього роману є дівчинка Моллі Мун, яка через низку обставин, у тому числі магічних, потрапляє до Індії. Індія – країна кольору, країна різнобарв'я, багата на мінерали та природні ресурси, з яких виготовляють природні барвники, країна найрізноманітнішого дорогоцінного каміння, країна, де

релігія наділяє кожний колір своїм значенням. Найяскравішим підтвердженням цього є фестиваль кольору Холі (про нього також йдеться у романі), що базується на традиції обсипати один одного кольоровою пудрою і поливати підфарбованою водою.

З огляду на все вищезазначене очевидним стає той факт, що зображення реальних і фантазійних подій, що відбуваються в Індії, неможливе без застосування кольороназв.

Цілком природно, що яскраві кольори читачі асоціюватимуть зі світлом, радістю, позитивними емоціями, а темні – зі смутком, невдачею. Але трапляються і винятки. Так, наприклад, герої роману, а разом з ними і юні читачі, дізнаються, що білий і жовтий кольори в Індії пов'язані із поховальним обрядом. Водночас хотілося б зазначити, що автор – британська письменниця Джорджія Бінг – створювала роман насамперед для юних британців, для яких культура Індії не є рідною, знаною. Тому значну кількість реалій, традицій, звичаїв, а одночасно і символіку пов'язаних з ними колоративів авторка розтлумачує у тексті за допомогою різних засобів, тому у перекладі роману українською мовою не виникає потреби вдаватися до тлумачень, коментарів, пояснень тощо: *A body wrapped in yellow is a man. Women are wrapped in white* [9, с. 275]. – *У жовту тканину загорнуті чоловічі тіла, у білу – жіночі* [1, с. 210].

Основними колоративами, вжитими Дж. Бінг у романі для дітей 'Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure', є **red, green, pink, blue, purple, yellow, orange, white, black** і **grey**. Кольороназви **golden, silver, scarlet Red** і **green** – кольороніми, що вживаються найчастіше, оскільки позначають кольори чарівних камінців, за допомогою яких персонажі подорожували в минуле й майбутнє.

У функціональному аспекті колоративи найчастіше позначають характеристики:

– одягу: *pink petticoated dresses, dark blue tracksuits, green robes, orange socks*;

– природних об'єктів і явищ, рослин, птахів і тварин: *the black and blue sky, a white goat, yellow flowers, dark grey rats, the grey expanse of the river*;

– зовнішності людини: *long white beards and moustaches, the eye was... white shrouded in cataract, crooked orange teeth*;

– дорогоцінного каміння (що отримує особливе значення у сюжеті): *a red crystal, green emeralds, red rubies, green crystal, green sapphires, green opals, white pearls*;

У значній кількості випадків колоративи є частиною метафоричного образного найме-

нування: *golden evening, black mood, silver rain-drops*. Такі лексеми стають основою порівняння: *black like the bog* [9, с. 331].

Сему кольору найчастіше містять прикметники: *purple silk, grey dreadlocks, green stripes*. Але трапляються й іменники: *the whites of his eyes, blues flared above her head, she plunged into blackness*. Нечасті випадки вживання дієслів, значення яких пов'язане із кольором: *skies blackened, his face reddened*, так само рідкісні вербалії *reddening evening sky, blackened iron plates*. Таким чином, прикметники, що містять сему кольору, стають основою для подальшого словотворення: *black – blacks* (Adjective – Noun), *black – blackened* (Adjective – Participle II), *black – blackmail* (Adjective – Noun), *black – blacken* (Adjective – Verb), *black – blackness* (Adjective – Noun) та ін.

Проаналізуємо функціонування окремих колоративів у романі. Одним з найбільш уживаних кольоронімів є прикметник **grey**. Перші асоціації, які викликає це слово, пов'язані із похмурою погодою: *cold, grey morning* [9, с. 337], похмурим настроєм, а у персонажа, який відчуває глибокий сум, сірий навіть одяг: *a woman in a grey cloak* [9, с. 3]. Головна героїня – дівчинка Моллі Мун – виросла у сиротинці. Звідси сірий – колір самотнього дитинства у сиротинці і всього, що з ним пов'язано: *'That very building stood all grey and sad-looking...'*, а директорку героїня бачить як *grey eel* [9, с. 331]. Але не лише подібні безрадісні асоціації закладені у кольороназві **grey** в аналізованому романі для дітей. Сірий – це насамперед колір єдиного друга, якого мали діти, – слонихи Амріт: *her huge grey body* [9, с. 353], *...patted her grey shoulder* [9, с. 192].

В українській культурі референтним взірцем кольороназв **блакитний, голубий, синій** виступає небо (а також повітряний простір, море тощо). В аналізованому романі для дітей колоратив **blue** так само найчастіше уживаний у сполуках з іменником **sky** [8, с. 59; 9, с. 60, 293]. Синій колір неба стає взірцем для кольору очей: *sky-blue eyes* [9, с. 12]. Також у тексті трапляється еталон і для кольору неба: *the sky above, hyacinth blue* [9, с. 24]. Оскільки авторка знайомить юних читачів із самотньою культурою Індії, синій стає невід'ємною частиною палітри, що її змальовує, – це і колір розкішного одягу (*steel-blue sari*), неповторного фестивалю Холі (*blue dye*), коштовного каміння (*blue sapphires*), феєрверків (*blue light*) тощо. Деякий ступінь холодності відчувається у сполуках: *a blue shadow flickered, her sky-blue eyes didn't show any appreciation, the black*

and blue sky. Подібне спостерігаємо в українській мові, коли відповідні прикметники асоціативно пов'язані з імлюю [8, с. 58]. І хоча в Англії синій – колір меланхолії, депресії (*the blues*), в Індії – це скоріше *sparkling blues* з калейдоскопу кольорів, частина яскравого світу дитячих пригод.

Проте слід зазначити, що змальовуючи яскравий світ дитинства, додаючи до нього барв Індії, авторка все ж його не ідеалізує. Є у цьому світі і місце для смутку, небезпеки, тривоги. Одним із інструментів створення відповідного настрою виступає тут колоратив **black**. Глибоку тугу, журбу, апатію, яку відчуває мати головної героїні, Джорджія Бінг передає відповідними фарбами: *'Her mother's black mood hung in the air...'* [9, с. 6]; *'Molly wouldn't be dragged down by her mother's blackness ...'* [9, с. 13]. Традиційно чорний колір передвіщає нещастя: *the skies blackened ...* [9, с. 259]; *'His bearded priests surrounded him like a flock of black ravens'* [9, с. 293] – саме так зображає авторка негативних персонажів, які викрали дітей, тож використання темної палітри цілком виправдано у ситуаціях, пов'язаних зі злом: *'A huge black spider scuttled across the floor'* [9, с. 21].

Але семантика колоративу **black** не обмежується зображенням негативних передчущань. Відповідно до символіки чорного кольору в індійській культурі, **black** стає кольором, що відлякує зло. Так, наприклад, улюблений мопс головної героїні, пес Петулька, також чорний, супроводжує, береже і підтримує її в усіх пригодах: *black pug, black puppy, a black dog, black velvet form* та тощо. Чорний не несе тут негативного навантаження.

В окремих випадках **black** стає кольором, що символізує розкіш, багатство: *a black velvet cushion on which sat a selection of red and green crystals* [9, с. 62]; *a shiny black car* [9, с. 36]; *'There were shelves of black velvet boards from which hung fabulous necklaces made of diamonds and gems and pearls'* [9, с. 225].

Через чорний колір вводиться у текст і все незвідане, непізнаване. Ось як зображує Джорджія Бінг подорож головної героїні «до початку часів»: *'She was in rock... And it was black'* [9, с. 287]; *...saw black space all about* [9, с. 288]; *'She plunged into the blackness'* [9, с. 290].

Таким чином, колоратив **black** несе у собі традиційну семантику з провіщення негараздів, поширену в Індії символіку з відлякування зла, є символом розкоші і приховує за собою таємниці всесвіту.

Висновки і пропозиції. В аналізованому романі Дж. Бінг особлива роль у змальовуванні яскравого світу дитинства належить колора-

тивам, що мають традиційне для британської культури значення у тій частині, де події відбуваються у Британії, а отже, будуть зрозумілими для юних читачів-британців, але набувають певного прагматичного значення у тій частині книжки, що змальовує культуру Індії. Враховуючи інтелектуальні, психологічні та інші особливості адресатів роману, авторка вдається до пояснень (у прямій мові персонажів, в описах) символіки кольорів в індійській культурі, найбільше це стосується семантики кольороназв **білий, жовтий**. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні шляхів передачі кольоролексем у перекладах творів для дітей українською мовою.

Список використаної літератури:

1. Бінг Дж. Моллі Мун і дивовижні часомандри / пер. з англ. О. Голуб, Н. Косенко. Харків: ВД «Школа», 2017. 272 с.
2. Голуб О.М., Жукова М.К. Переклад реалій у художніх творах для дітей (на матеріалі перекладу роману для дітей Дж. Бінг 'Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure' українською мовою). Молодий вчений. Херсон, 2018. Вип. 5. С. 107–110.
3. Заслужена А.А. Характеристика колоратива білий у романі Г.Д. Робертса «Шантарам». Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація. Херсон, 2017. Вип. LXIX. С. 82–85.
4. Заслужена А.А. Характеристика колоративів «золотий», «червоний» і «синій» у романі Г.Д. Робертса «Шантарам». Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. Запоріжжя, 2017. Вип. 3 (50). С. 20–25.
5. Потапова А.Є. Відтворення стилістичних засобів у перекладі дитячої художньої літератури (на матеріалі українських, німецьких та російських перекладів творів Дж. Ролінг): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 / Південноукраїнський національний педагогічний ун-т ім. К.Д. Ушинського. Одеса, 2011. 20 с.
6. Потапова А.Є. Дитяча література: підходи та критерії перекладу. Вісник Житомирського державного університету. Житомир, 2010. Вип. 49. С. 193–197.
7. Ребрій О.В. Творчі виміри перекладу дитячої літератури. Філологічні трактати. Суми, 2012. Т. 4. № 2. С. 89–94.
8. Старко В. Корпусні дані в дослідженні українських колоративів. Українська мова. 2014. № 1. С. 51–60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrn_2014_1_7 (дата звернення: 01.08.2018).
9. Byng G. Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure. New York: HarperCollinsPublishers, 2006. 400 p.

Голуб Е. М., Годунова Н. Б. Функционирование колоративов в романе Дж. Бинг «Молли Мун и магическое путешествие во времени»

Авторы рассматривают особенности употребления цветолексем в художественных произведениях для детей, вызванные необходимостью учитывать интеллектуальные, культурные, психические и другие аспекты личности адресата. Указано, что колоративы употребляются как описательные единицы, а также несут прагматическую нагрузку. Очерчены основные символические значения цветообозначений в тексте романа Дж. Бинг «Молли Мун и магическое путешествие во времени». Проанализированы структура и языковые функции цветолексем. Систематизированы функции лексики, обозначающей цвет.

Ключевые слова: детская литература, колоратив, семантика, символ, индийская культура.

Holub O. M., Hodunova N. B. Functions of colour naming in G. Byng's novel "Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure"

Authors study the specific ways in which colouronyms are used in children's literature, caused by the necessity to consider intellectual, cultural, mental and other peculiarities of their addressees. It has been pointed out that colour lexemes are used as descriptive units but also perform pragmatic functions. The basic symbolic meanings of colouronyms have been outlined. Their structure and functions have been analysed. The role of colour naming in G. Byng's children's novel 'Molly Moon's Hypnotic Time Travel Adventure' has been stated.

Key words: children's literature, colouronym, semantics, symbol, Indian culture.

І. Л. Гуменюк

кандидат філологічних наук, старший викладач
кафедри практики англійської мови

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ЗАКОНОМІРНОСТІ ІНТОНАЦІЙНОГО ОФОРМЛЕННЯ МІСЬКИХ ПЕЙЗАЖНИХ ОПИСІВ АНГЛОМОВНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ

Статтю присвячено вивченню динамічних закономірностей інтонаційного оформлення міських пейзажних описів англomовної художньої прози. Наведено результати акустичного аналізу варіювання маскимуму інтенсивності та його локалізації, рівня, діапазону, інтервалу інтенсивності у згаданих вище фрагментах.

Ключові слова: міські пейзажні описи, англomовна художня проза, акустичний аналіз, діапазон інтенсивності, інтервал інтенсивності, локалізація маскимуму інтенсивності, маскимум інтенсивності, рівень інтенсивності.

Постановка проблеми. Наукова практика засвідчує [4; 6, с. 114–122], що дослідження просодичних особливостей реалізації пейзажних описів англomовної художньої прози вимагає комплексного підходу з урахуванням їхніх лінгвістичних ознак, які систематизовано нами у працях [1, с. 21–24; 3, с. 165–169]. Крім того, виходячи з необхідності врахування ролі лінгвальних засобів всіх мовних рівнів в інтонаційному оформленні згаданих описів, побудовано модель графічної інтерпретації взаємодії засобів різних рівнів мови в актуалізації англomовних пейзажних описів [2, с. 161–165], яка передбачає тісну взаємодію мовних одиниць лексичного, граматичного й фонетичного рівнів у структурі пейзажного опису під час його розгортання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових джерелах досить широко висвітлені питання визначення пейзажних описів як однієї з композиційно-мовленнєвих форм [7; 11], систематизації їхніх лінгвістичних ознак [12; 13; 15], вивчення структури й лексичного наповнення [9; 13], а також функціонування [8; 10; 14] міських краєвидів. Однак задля всебічного й вичерпного розгляду лінгвістичної природи пейзажних описів необхідно дослідити їхню просодичний складник, а саме їхні динамічні характеристики.

Мета статті. Встановлення динамічних закономірностей інтонаційного оформлення міських пейзажних описів англomовної художньої прози шляхом акустичного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Цілком природно, що в рамках загальної проблеми дослідження специфіки описових текстів важливу

роль відіграють результати експериментально-фонетичного дослідження інтонації пейзажних описів англomовної прози. Програмою і методикою експериментально-фонетичного дослідження інтонації пейзажних описів англomовної художньої прози [2, с. 161–165] передбачалася послідовність виконання певних його етапів, одним з яких був акустичний аналіз їхніх просодичних параметрів. Саме інструментальний аналіз дає змогу виявити провідні інтонаційні ознаки пейзажних описів, серед яких ми відзначаємо їхні динамічні параметри (максимум інтенсивності та його локалізація, рівень, діапазон, інтервал інтенсивності) й емоційно-прагматичний потенціал, який є значущим критерієм створення сугестивного впливу на слухача та певної реакції на прослухані описи [5, с. 186–191].

Обробка результатів дослідження дозволила з'ясувати частотні особливості варіювання максимуму інтенсивності. Встановлено, що за загальної тенденції домінування максимальної зони інтенсивності в усіх міських описах *статичні* описи характеризуються значно меншою долею зони великого рівня інтенсивності (19,28%), що зареєстровано в інтоногрупах (далі ІГ), яким невластивий пік інтенсивності, притаманний всьому опису. *Статично-динамічні* пейзажні описи вирізняються подібним розподілом даних максимуму інтенсивності на їхніх ділянках, за яким статичні частини тяжіють за частотою великого й максимального рівнів інтенсивності

(25,78% і 74,22% відповідно) до статичних описів, а динамічні (9,55% і 90,45% відповідно) – до однойменного виду міських описів. Це характеризує їхню амбівалентну природу. *Динамічні* фрагменти маркуються наявністю лише максимальної зони (100,00%) аналізованого параметра, що свідчить про їхній середній і високий рівень емоційно-прагматичного потенціалу.

Піки локалізації максимуму інтенсивності припадають на перший наголошений склад ІГ та ядерний склад термінальної ритмогрупи. До того ж в усіх пейзажних описах міста найвищі показники максимуму інтенсивності зафіксовано саме в термінальній ритмогрупі.

Зазначена закономірність притаманна всім міським пейзажним описам з варіюванням його показників на різних ділянках інтонаційного контуру. Так, *статичним* описам властиві найвищі показники локалізації максимуму інтенсивності у термінальній ритмогрупі (35,33%). Наступною за цим показником є перша ритмогрупа (32,22%). На другу ритмогрупу припадає значно менша частка максимуму інтенсивності, піки якого локалізуються на наголошених складах, актуалізованих зі спеціальним підйомом, кінетичним тоном або які є наголошеним складом ковзної, скандентної, поступово спадної східчастої шкали з порушеною поступовістю, де зафіксовані також високі показники інтенсивності та ЧОТ. Наприклад: " *Thunder `banged over, head, & now the rain & began to pour down `harder.*" [18, с. 294]. У наведеному описі міста піки максимуму інтенсивності та ЧОТ зафіксовано на лексемах *`banged, & pour ma `harder*, які сприймаються на прецептивному рівні як такі, що актуалізуються з підвищеною або високою гучністю.

За розподілом показників локалізації максимуму інтенсивності на такті (29,08%) і ядерно-мислоносієві (36,17%) статично-динамічні пейзажні описи наближені до статичних міських описів. Отримані дані локалізації максимуму інтенсивності в аналізованих фрагментах свідчать про те, що ІГ оформлюються низькими й середньо підвищеними алотонами спадного й висхідного тонів з малою або середньою швидкістю зміни їх руху.

Динамічні міські пейзажні описи при збереженні тенденції до локалізації максимуму інтенсивності на першому наголошеному складі та на ядерно-мислоносієві відрізняються від попередньо розглянутих видів найвищим відсотком (40,00%) піку інтенсивності у термінальній

ритмогрупі, що пов'язано з функціонуванням високих і середньо підвищених спадного й висхідного термінальних тонів з великою швидкістю зміни їх руху.

Максимальний рівень інтенсивності є домінуючим показником усіх міських пейзажних описів, особливості варіативності якого залежать безпосередньо від його наявності/відсутності у певній інтонаційній групі всього опису. Так, великий рівень цього параметра зареєстровано в ІГ або низці ІГ описів, з піком інтенсивності нижчим, ніж в описовому фрагменті в цілому. Своєю чергою, його максимальний рівень наявний в ІГ, пік інтенсивності якої збігається з піком інтенсивності всього пейзажного опису.

Міським пейзажним описам притаманне розташування піків інтенсивності на такті та в термінальній ритмогрупі за найвищих показників в останній. Тенденція до зростання показників інтенсивності на цій ділянці інтонаційного контуру спрямована від статичних (35,33%) до статично-динамічних (36,17%) і динамічних (40,00%) описів. Це пояснюється розташуванням на аналізованій ділянці піків інтенсивності та ЧОТ, що на перцептивному рівні сприймається як оформлення високими або середньо підвищеними спадними й висхідними термінальними тонами з великою швидкістю зміни напрямку їх руху, переважанням у динамічних описах усіченої шкали, через подрібнене членування речень на короткі ІГ. Така просодична організація сприяє зростанню ролі динамічного складника в описах, що своєю чергою приводить до зростання ступеня їхньої емоційності. Наступною ділянкою за рекурентністю максимуму інтенсивності є такт, де зафіксовано дещо нижчі показники локалізації її максимуму.

Характерне варіювання діапазону інтенсивності із домінуванням у розширеній і середній зонах за низької частоти звуженої і вузької зон притаманне майже всім міським пейзажним описам. Так, статичні пейзажні описи актуалізуються в зонах широкого, розширеного й середнього діапазону інтенсивності з незначною перевагою останнього (25,00%, 24,5% і 27,5% відповідно). Звужений і вузький діапазон мають значно нижчі показники (16,00% і 7,00% відповідно).

Статично-динамічні міські описи вирізняються наявністю статичних і динамічних ділянок у їхній структурі, де дані аналізованого параметра варіюються: у статичних частинах переважають розширений і середній діапазон (25,00% і 24,60% відповідно). Наступною є зона звужено-

го (18,00%) діапазону інтенсивності. Показники діапазону інтенсивності у вузькій зоні несуттєві (11,00%) і зафіксовані лише на статичних ділянках. На відміну від статичних, динамічні ділянки описів цього виду вирізняються значною перевагою широкого (38,5%) і розширеного діапазону (28,5%). Нижчі показники притаманні зонам середнього і звуженого діапазону інтенсивності (17,70% і 14,30% відповідно).

Динамічні пейзажні описи маркуються домінуванням діапазону інтенсивності у широкій і розширеній зонах (45,00% і 35,00% відповідно).

Зростання показників діапазону інтенсивності відбувається в міських описах таким чином: статичні → статично-динамічні → динамічні. Водночас статичність міських пейзажних описів забезпечується перевагою середнього й розширеного діапазону інтенсивності у статичних описах і статичних ділянках статично-динамічних описів, тоді як зростанню динамічності й підвищенню рівня емоційності сприяють вищі показники розширеної і широкої зон інтенсивності в динамічних описах та на динамічних ділянках статично-динамічних описів.

Стики «передтакт – такт» і «шкала – ядро» характеризуються найвищими показниками рівня інтенсивності при значно нижчих її числових даних між першою і другою ритмогрупами.

Статичним описам притаманне домінування високого рівня інтенсивності з рівновеликими частками середнього його різновиду на межі між передтактом і тактом та передтермінальною ділянкою і термінальною ритмогрупами (45,59% і 42,65% відповідно). На стику між ненаголошеними складами й початком шкали зафіксовано нижчі показники (27,45%) низького рівня інтенсивності. До того ж на цій ділянці статичних описів локалізується найвищий показник низького рівня інтенсивності (58,95%). На стику між першою і другою ритмогрупами зареєстровано найменшу частоту середнього і низького рівня інтенсивності (11,76% і 11,93% відповідно).

У *статично-динамічних* фрагментах переважають середній (44,88%) і високий рівні інтенсивності між передтактом і першим наголошеним складом ІГ (37,04%). Наступною за рекурентністю ділянкою інтонаційного контуру є стик між передтермінальною і термінальною ритмогрупами, на якій зафіксовано достатньо високі показники середньої та низької зон аналізованого параметра з домінуванням останньої (48,87% і 61,70% відповідно). Щодо переважання низького рівня інтенсивності на аналізованій

ділянці, то це свідчить про наявність мінімальної інтенсивності в кінці статичної ділянки опису, за якою слідує динамічна ділянка з піком інтенсивності на її початку. Дещо нижчі показники середнього рівня на вказаній ділянці інтонаційного контуру пояснюються оформленням фінальних ІГ статичної частини середньо підвищеним спадним або висхідним термінальними тонами з великою швидкістю зміни напрямку їх руху. У таких ІГ передтермінальна ділянка актуалізується з незначним піком інтенсивності, а подальше підвищення рівня інтенсивності до середнього відбувається завдяки локалізації на ядерному складоносіві великого максимуму інтенсивності (піка інтенсивності всієї статичної частини). Стик між першою і другою ритмогрупами характеризується незначними показниками середньої і низької зон досліджуваного параметра (6,25% і 8,52% відповідно), що пояснюється більшим ступенем промінантності наголошеного складу другої ритмогрупи, актуалізованого зазвичай спеціальним підйомом, термінальним тоном або є одним із наголошених складів ковзної шкали.

Динамічні пейзажні фрагменти відрізняються від описаних вище рівнозначними числовими показниками середнього і низького рівнів інтенсивності (56,52% і 56,82% відповідно) та переважанням високого рівня (61,84%) на стику передтермінальної й термінальної ритмогруп, що виділяє її як найбільш функціонально значущу частину інтонаційного контуру в наведеному прикладі: "The *wind* *rushed* *past* *my* *ears* and *'blew* *the* *'hair* *'off* *my* *forehead*.|| *I* *could* *'smell* *the* *'salten* *'air*,| *'sharp* *and* *'tart*.|| *The* *'surf* *'pounded*,| *the* *'waves* *were* *like* *↑foamed* *'black* *'glass*.|| *I* *'kicked* *'off* *my* *'rubber* *'sandals*| *and* *'pounded* *a* *'cross* *the* *'sand* *'barefoot*,| *not* *'minding* *the* *'sharp* *'digs* *of* *an* *oc'casional* *'shell*.|| *My* *'blood* *'roared*.||" [17]. Домінування високого рівня інтенсивності саме на цій ділянці пов'язане з маркуванням ядерних складоносів піками максимальної інтенсивності, їхнім оформленням високими спадними ('sharp and 'tart..., ...'glass, ...'roared) й середньо підвищеними (...sandals) висхідними термінальними тонами з великою швидкістю зміни їх руху. На перцептивному рівні ці ІГ сприймаються зазвичай як такі, що реалізуються з підвищеною гучністю й прискореним темпом.

Наступним за функціональною значущістю є стик між передтактом і тактом, де зафіксовано майже рівні показники середньої і низької зон

зазначеного параметра, що свідчить про реалізацію початку ІГ, яка не містить нової важливої інформації і не є кульмінаційною (опис бурхливого стану природи, значні неочікувані зміни, перехід від спокою до бурі, урагану, виверження вулкану тощо).

Ділянка «1 – 2 ритмогрупи» маркується нижчою частотою вказаних вище зон рівня інтенсивності (30,43% і 32,95% відповідно), де його піки локалізуються на наголошеному складі другої ритмогрупи ковзної або поступово спадної східчастої шкали з порушеною поступовістю. Ця ритмогрупа може також бути оформленою термінальним тоном, якому передуює внутрішньосинтагменна пауза, завдяки чому акцентується увага слухача на семантично вагомих лексемах або емоційних центрах ІГ.

З викладеного очевидно, що рівень інтенсивності міських пейзажних описів є релевантною просодичною ознакою, яка розрізняє аналізовані уривки за їхньою видовою належністю.

Основні закономірності функціонування інтервалу інтенсивності у міських пейзажних описах полягають у його збільшенні на ділянці «передтакт – такт» та його зменшенні на стику «шкала – ядро» в усіх фрагментах цього типу. Частота цього параметра змінюється залежно від належності опису до певного виду. Так, *статичним* описам притаманне розширення інтервалу інтенсивності на стику між передтактом і тактом (35,24%) та першою і другою ритмогрупами (13,47%). Ділянка «шкала – ядро» маркована значним зменшенням інтервалу інтенсивності (71,53%).

Статично-динамічним описам також властиві розширення інтервалу інтенсивності між передтактом і тактом та його звуження на стику між шкалою і ядром, які маркуються найвищими показниками інтервалу інтенсивності (44,44% і 89,74% відповідно).

Динамічним описам притаманне звуження інтервалу інтенсивності на стику першої і другої ритмогруп (20,94%). До того ж інші ділянки інтонаційного контуру цих описів максимально наближені за показниками («передтакт – такт» 32,93%; «шкала – ядро» 60,46%) до показників варіювання інтервалу інтенсивності у статичних описах. Ділянка «передтакт – такт» усіх видів міських описів вирізняється розширенням інтервалу інтенсивності з перевагою у статично-динамічних описах. Це пояснюється виділенням усього опису підвищеною або високою гучністю ініціальних ІГ задля виокремлення початку опи-

су та медіальних ІГ, які є переходом від статичної до динамічної ділянки у статично-динамічних описах.

Стик між першою і другою ритмогрупами вирізняється найменшими показниками інтервалу інтенсивності в усіх міських описах. При цьому для статичних і статично-динамічних описів властиве розширення інтервалу інтенсивності, в динамічних – зафіксовано його звуження. Наступний переклад наочно ілюструє варіювання інтервалу інтенсивності: "...on which the `waters `chafed and `dashed,§ the `wild, `year `through,§ there `stood a ↑solitary `lighthouse. || `Great `heaps of `sea-weed§ `clung to its `base...||"[16, с. 50]. Розширення інтервалу між першою і другою ритмогрупами є результатом вимовлення другої ритмогрупи з більшою інтенсивністю, наголошений склад якої виділений спеціальним підйомом (↑solitary) або є ділянкою ковзної шкали (`chafed), а його звуження пояснюється тим, що друга ритмогрупа динамічних описів є фінальною у передтермінальній ділянці, а тому природно реалізується з нижчою інтенсивністю, ніж термінальна ритмогрупа. За загального зменшення інтервалу інтенсивності на межі між передтермінальною ділянкою інтонаційного контуру і термінальною ритмогрупою статично-динамічні описи характеризуються найвищим показником інтервалу інтенсивності, зареєстрованим між фінальною інтоногрупою статичної ділянки й ініціальною інтоногрупою динамічної.

Висновки та пропозиції. Результати акустичного аналізу дозволяють стверджувати, що динамічні параметри (рівень, діапазон, зміна інтервалу інтенсивності та локалізація її максимуму на різних ділянках інтонаційного контуру) є функціонально значущими просодичними ознаками, варіювання показників яких уможлиблює розрізнення міських пейзажних описів за видовою належністю й рівнем їхнього емоційно-прагматичного потенціалу. Міським пейзажним описам притаманна максимальна зона максимуму інтенсивності з її локалізацією у першій ритмогрупі та на ділянці «ядро – затакт». Водночас показники локалізації згаданого параметра на останній із вказаних ділянок зростають залежно від ступеня динамічності описових фрагментів у такій прогресії: статичні → статично-динамічні → динамічні уривки. Така тенденція зберігається під час розподілу даних діапазону, рівня та інтервалу інтенсивності на функціонально значущих ділянках інтонаційного контуру. Статичні пейзажні описи

вирізняються переважанням середнього діапазону, тоді як у статично-динамічних і динамічних уривках зростає доля розширеної та широкої зон діапазону інтенсивності. Найпомітніше варіювання рівня й інтервалу інтенсивності відбувається на ділянках «передтакт – такт» і «шкала – ядро». На цьому тлі статичні описи вирізняються низьким і середнім рівнем параметра, а у динамічних і статично-динамічних (динамічні ділянки) помітно зростає доля високого рівня інтенсивності. Крім того, зменшення її інтервалу виокремлює статично-динамічні та статичні міські описи й свідчить на користь їхньої статичної природи. Динамічність пейзажних описів міста забезпечується збільшенням інтервалу та розширенням діапазону інтенсивності.

Подальші перспективи вбачаються в аналізі досліджуваних акустичних параметрів на матеріалі описів іншої типової або видової належності, а також визначення їхньої ролі у просодичному оформленні описових текстів на матеріалі художньої прози одно- або різносистемних мов.

Список використаної літератури:

1. Гуменюк І.Л. Варіювання рівня емоційно-прагматичного потенціалу в англійських прозових описах природи. *Science and Education a New Dimension. «Philology»*. 2014. Vol. II (4). Issue 24. P. 21–24.
2. Гуменюк І.Л. Експериментально-фонетичне дослідження англійських прозових описів природи. *Вісник Черкаського університету. Серія : «Філологічні науки»*. 2011. Вип. 213. С. 161–165.
3. Гуменюк І.Л. Систематизація ознак описів природи сучасної англійської прози. *Наукові записки. Серія: «Філологічні науки (мовознавство)»*. 2009. Вип. 96 (2). С. 165–169.
4. Калита А.А. Фонетичні засоби актуалізації смислу англійського емоційного висловлювання. Київ, 2001. 351 с.
5. Калита А.А., Тараненко Л.І. Перцептивна й інструментальна оцінки емоційно-прагматичного потенціалу висловлень. *Науковий вісник Волинського національного університету імені*
- Лесі Українки. Серія: «Філологічні науки: Мовознавство». 2012. Вип. 24 (249). С. 186–191.
6. Taranenko L. Correlation of the English Fairy Tale's Plot Structure and its Prosodic Organisation. *Advanced Education*. 2017. № 7. P. 114–122. DOI: 10.20535/2410-8286.105385.
7. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. Москва, 1989. 159 с.
8. Богданова І.В. Функціонально-семантична категорія локативності у сучасній російській мові: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02. Київ, 1998. 208 с.
9. Вазбуцкая К.Г. О характере структуры статического описания. *Стилистика художественной речи*. 1973. Вып. 1. С. 74–83.
10. Гареева Л.Н. Функции пейзажа в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и «Накануне». *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: «Филология. Журналистика»*. 2012. № 1. С. 33–39.
11. Калинюк Е.А. Композиционно-речевая форма «описание» в научно-фантастическом тексте (на материале научно-фантастических произведений английских и американских авторов 20 ст.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Одесса, 1999. 211 с.
12. Ковалёва Т.П. Лингвопоэтические особенности изображения вещного мира в английской художественной прозе 18–20 вв.: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Київ, 2000. 226 с.
13. Пасічник Г.П. Лексико-семантичні та структурні особливості тематично-описового дискурсу «природа» у творах письменників 18 – поч. 20 ст. : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, 2005. 212 с.
14. Плотникова С.Н. О функционировании описательных контекстов художественной прозы. *Проблемы лингвистического анализа текста*. 1980. С. 52–60.
15. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. Москва, 1990. 303 с.
16. Dickens Ch. *The Christmas Books*. London, 1994. 234 p.
17. King S. *Selected Stories*. <http://free-books.me/audio/hudozh/fantastica/63148-King-rasskazymp3>
18. King S. *The Green Mile*. London, 2007. 384 p.

Гуменюк И. Л. Закономерности интонационного оформления городских пейзажных описаний англоязычной художественной прозы

Статья посвящена изучению динамических закономерностей интонационного оформления городских пейзажных описаний англоязычной художественной прозы. Приведены результаты акустического анализа варьирования максимума интенсивности и его локализации, уровня, диапазона, интервала интенсивности в упомянутых выше фрагментах.

Ключевые слова: англоязычная художественная проза, акустический анализ, городские пейзажные описания, диапазон интенсивности, интервал интенсивности, локализация максимума интенсивности, максимум интенсивности, уровень интенсивности.

Humeniuk I. The Intonation Patterns of Urban Landscape Descriptions in English Prose

The article advances the investigation of dynamic patterns in the intonation organisation of urban landscape descriptions in English prose. The acoustic analysis results of variation of intensity maximum and its localization, intensity level, range, interval in the aforementioned fragments, are presented.

Key words: *urban landscape descriptions, acoustic analysis, English prose, intensity interval, intensity level, intensity maximum, intensity range, localization of intensity maximum.*

УДК 821.111

О. О. Люлькааспірант факультету англійської філології
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

КАТЕГОРІЯ ЧАСОВОГО ПЕРЕДУВАННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У цій статті автор аналізує дієслівні та недієслівні засоби вираження часового передування в художній англійській літературі. Зокрема, наведений аналіз діалогічного мовлення з використанням вищезазначених засобів вираження категорії передування. В художньому творі функціями діалогу є стилізація мови та опис особливостей характеру персонажів. Категорія часового передування може бути виражена дієслівно. В такому разі використовуються граматичні часові форми, а саме: *Past Indefinite, Present Perfect, Past Continuous, Participle II Passive, Past Simple*; вони є базою для даних функціональних та семантичних категорій. Виділяють два види передування: віддалене і невіддалене. Ці види передування пов'язані з певним моментом часу. Другорядними засобами вираження категорії передування є недієслівні засоби. Їх можна назвати периферією даних функціональних та семантичних категорій. Для вираження недієслівного часового передування використовуються вказівні займенники, іменники, прикметники часу та прислівники часу та місця. Ключовою особливістю цього виду передування є його здатність до вираження невіддаленого передування, яке пов'язане з моментом мовлення.

Ключові слова: англійська мова, художній дискурс, англійська художня література, категорія часу, концепт час.

Постановка проблеми. Багато лінгвістів звертали свою увагу на співвідношення часу дискурсу з певним моментом мовлення. Деякі дослідники дійшли висновку, що таке співвідношення є складним процесом. Це пов'язано з наявністю слів для опису лінгвістичного часу та часу життєвого в різних мовах світу. В англійських текстах реалізація цих понять на мовному рівні відбувається за допомогою таких понять, як *time* та *tense*. Такий процес є результатом вираження часових значень дієслівними та недієслівними засобами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Категорія передування розглядалась вченими з різних точок зору. Зокрема, слід виділити роботи таких авторів, як М.А. Кронгауз [5], Ю.С. Маслов [6], Н.А. Козінцева [1], Р.О. Якобсон [14], Є.А. Реферовська [10], А.І. Смірніцький [13], Г.Г. Сільницький [12], Н.В. Перцов [8], М. Полянський [1] та інші.

Мета статті полягає у виявленні ключових дієслівних та недієслівних засобів вираження часового передування в художній англійській літературі.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомим є той факт, що домінуючим під час опису часу є дієслово. Завдяки цьому вчені досліджу-

ють недієслівний час спираючись на його дієслівну репрезентацію. Дієслівні вирази констатують семантичну категорію часу. Недієслівні вирази є другорядними елементами, що констатують семантичну категорію часу. Слід зауважити, що час текстів художнього дискурсу відрізняється від часу реального. Це призводить до зміни параметрів, які впливають на формування дієслівного часу.

Характерно, що для того, щоб описати феномен часу з точки зору семантики, потрібно використовувати параметри зі сфери *tense*. Понятійний апарат опису дискурсивного часу може спиратись на апарат дієслівного часу. Дискурсивний час – це більш широкий час, ніж дієслівний, але дискурсивний час базується на дієслівному. Цей факт мотивує дослідників до пошуків загальних ознак дієслівного та недієслівного засобів часового вираження. М.А. Кронгауз вірить, що граматичні дієслівні та часові показники часу побудовані за однаковим семантичним принципом [5, с. 167]. Це принцип орієнтації дії, події або орієнтації часу, відносно певної точки відліку.

Досить часто вчені розглядають питання функціонування розмовної мови в умовах нової антропоцентричної парадигми. Це питання є наслідком функціонально-комунікативного

підходу до вивчення мови. Діалог в такому разі є природною формою мовної взаємодії. Така взаємодія передбачає двобічність комунікативного процесу. Визначення діалогу необхідне для розуміння поняття діалогічного тексту. В художніх текстах діалог є мовною реалізацією дії персонажів. Усне діалогічне мовлення стилізоване автором в діалогах художніх творів. В такому діалогічному мовленні поєднані мовні та немовні засоби передачі почуттів та думок. Таке стилізоване мовлення характеризується певною стислістю. Це означає, що речення містять велику кількість еліптичних конструкцій та незакінчених фраз, які доповнюються жестами або мімікою. Детальний опис значень цих конструкцій, фраз і жестів, зазвичай, пояснюється автором у вигляді ремарок.

Предикативність – це відношення, яке містить у собі лінгвістичну сполуку речення в структурній комунікації та відношення, що формує пропозиційну структуру вислову [2, с. 40]. Явище предикативності тісно пов'язане з семантикою вислову.

Категорія передування аналізується в рамках категорій часової локалізованості та часового порядку. Часовий порядок означає порядок подій у часі. Структура часового порядку охоплює такі ознаки, як передування і послідовність, одночасність і різночасовість, статичність та динамічність. Існує тісний зв'язок між категорією часового порядку та категорією темпоральності. Вираження такого зв'язку пов'язано з орієнтацією часу дії на момент мовлення, або на іншу точку відліку в рамках часового порядку. Важливу роль у вираженні часового порядку відіграє граматична категорія часу. Відносно точну локалізованість дії в часі передає дієслівна форма Past Perfect. Така форма використовується з метою передачі факту закінченості дії. Ю.С. Маслов називає форму перфекту семантичною категорією [6, с. 48]. Вона функціонує в рамках аспектуальності. Ця семантична категорія має такі ознаки, як часова двоякість і поєднання пов'язаних між собою часових планів передування та послідовності в одній предикативній одиниці.

Закріпленість за певним моментом часу або періодом є репрезентацією часової локалізованості дії. Є поняття нелокалізованості часу. Функція нелокалізованості полягає у вираженні ознак повторюваності. Іншими словами, її функція пов'язана з невираженістю таксисних та аспектуальних особливостей [1, с. 236]. Більша

кількість нелокалізованих в часі ситуацій вказує на більший період часу, коли події перебувають в статичності. Більш точний часовий ряд може бути побудований за наявності великої кількості локалізованих часових ситуацій. Їхня кількість створює умови для інтеграції дій до часового ряду. Вид часової нелокалізованості вказує на співвідношення нелокалізованих в часі дій.

Аналіз категорії таксису може проводитися паралельно з аналізом часового порядку. Загальновідомо що Р.О. Якобсон був першим, хто пояснив термін «таксис» [14, с. 98]. Навіть сьогодні велика кількість вчених займається вивченням таксису. Вони виділили дві концепції таксису. Першою є морфологічна концепція. Серед представників цієї концепції слід виділити Є.А. Реферовську [10], О.І. Смирницького [13], Г.Г. Сільницького [12], Н.В. Перцова [8]. В цій концепції поняття таксису пов'язане з вираженням завершеності однієї окремої форми дієслова. Ця форма дієслова знаходить своє вираження у співвідношенні перфекту і неперфекту. Такі науковці, як О.В. Бондарко [1], Ю.С. Маслов [6], М. Полянський, були представниками функціонально-семантичної концепції.

Під терміном «таксис» розуміється часове відношення між діями. Особливості їхнього функціонування пов'язані з рамками цілісного часового періоду. Такий період часу містить у собі всі значення компонента поліпредикативного комплексу певного виразу. Такі підходи можуть бути охарактеризовані наявністю семантичного змісту категорії таксису. Іншими словами, в них існує часове відношення між двома та більше діями. Водночас такі дії не пов'язані з конкретним моментом мовлення. Відношення передування може поєднуватись з такими відношеннями, як одночасність та слідування.

Таксисні відношення розглядаються як польова структура в рамках функціонально-семантичного підходу. У цьому підході функціонально-семантичне поле таксису розглядається як єдність. Такого роду єдність створена різними засобами конкретної мови. Ці засоби об'єднані семантикою часових відношень між діями. Іншими словами, ці засоби об'єднані між компонентами поліпредикативних комплексів, які знаходяться в рамках цілісного періоду часу. Розділяють дві категорії таксису: залежний і незалежний. За Н.В. Семьонову, таксис – це часові відношення між діями [11, с. 151]. В залежному таксисі дії розділені на основні та другорядні. В незалежному таксисі всі дії є основними. Аналіз прикладів

показав, що певні фрагменти художнього тексту мають чіткий порядок часу. Його визначення часу відбувається завдяки конкретній ситуації, яка сформувалась в результаті авторської розповіді та дій персонажів. Категорія передування має субстанціональний спосіб вираження в художній літературі та виражається у вертикальному контексті.

В цьому разі аналізується уривок з роману Джона Ле Карре «The Mission Song», оскільки в ньому наявні необхідні приклади. Діалог – розмова між темношкірим героєм і Бруно.

Bruno: How does he want him to get that?

African man: He may walk along and buy those two bikes at the Roger's if he prefer. We have been there recently. He has not looked it up there, has he?

Bruno: I suppose.

African man: It has been disastrous. She broke seven bikes.

Bruno: He knew concerning it.

African man: Right, Surrih told him.

Bruno: How can I find Surrih?

African man: She stays here at the hotel. She has had a winter and a spring of it.

Bruno: He understands it.

African man: That has been awful. He might not understand how awful that has been. We have always considered he was fortunate to be stroke when he was.

Bruno: He knows about that as well [17, c. 124].

У цьому разі категорія передування виражається за допомогою таких граматичних форм, як Present Perfect та Past Indefinite. Найбільша кількість англійських дієслів, що вказують на передування в формі Present Perfect. В прикладі наявні також дієслова в Past Indefinite. Згідно з вищезазначеним прикладом можна стверджувати, що дієслівні фрагменти передування в текстах художнього дискурсу різняться за методом вираження від наративних фрагментів.

В конкретних часо-видових формах відбувається реалізація специфічної інформації. До недієслівних засобів вираження категорії передування можна віднести обставини часу (*recently*), прислівник місця (*there, at the Roger's*), займенник (*it*). Семантика такої категорії передування функціонує лише в рамках діалогічної взаємодії. Іншими словами, семантика категорії передування не виходить за рамки найближчого минулого та моменту мовлення.

Таким чином, визначається відмінність часової категорії передування, яка виражена недієслівною семантикою, від категорії, що виражена

дієслівною семантикою. Момент мовлення тісно пов'язаний з недієслівною семантикою категорії передування. На мовному рівні він виражається за допомогою таких виразів, як: «як я вже сказав», «як було сказано вище» та інші.

Категорія передування може бути виражена за допомогою дієслівних засобів вираження, наприклад, дієслів у минулому простому часі:

Sandra's soul crumbled. And she appealed a harsh clasp about herself. She induced a chuckle [17, c. 87].

Категорія передування виражається за допомогою такої послідовності: *crumbled, appealed, a harsh clasp, induced a chuckle*. Передача експресивного та емоційного стану персонажів відбувається за допомогою аспектуально-семантичної категорії. Ця категорія є певною послідовністю предикатів та надає певний ритм художньому твору.

В наступному прикладі можна побачити, що Participle Passive та інші дієслівні фрагменти використовуються для зображення минулого персонажу. Такого роду минуле має для нього велике значення. Дієприкметник пасивного стану зазвичай використовується для передачі далекого минулого, яке передуює моменту мовлення.

Bred and carried up in Senegal they were; attended college there; engaged there; born a child there; lost their relatives there; and exploited there thirty months as national representatives [17, c. 91].

Такі слова, як *were, attended, engaged, born, lost, exploited* є прикладами використання Past Simple. В художньому тексті їхнє використання обумовлено необхідністю номінації певної дії або події минулого. Цікавою особливістю категорії передування в художній літературі є його граматична вираженість за допомогою Past Simple та Present Perfect.

В наступному прикладі показано використання граматичної форми Present Perfect Active, а саме таких дієслів, як: *has been, have done*. Такі дієслова використовуються в художньому тексті для позначення минулої дії. Водночас результат такої дії є важливим для теперішнього часу. Загальновідомою ознакою перфекту є ознака завершеності.

She does not preserve new-fashioned opinions about anyone which has been said more than a month ago [17, c. 140].

"Hey, sweetheart", they howled, "We have done a terrible confusion of his onset" [17, c. 142].

Категорія передування також може бути виражена за допомогою недієслівних форм. В наступних прикладах вони виражаються через такі прислівники, як *ever*, *never*, *now*. Одночасно прислівник *now* є тією лексичною одиницею, яка вказує на початок дії, наприклад:

No one ever taught me what to do with the equipment [17, с. 110].

I've never known about this [17, с. 115].

Afterwards, on the yard, now clean and fresh, while he laid on the grass, she put her hand on his [17, с. 116].

Інший варіант реалізації категорії передування недієслівною формою представлено за допомогою таких займенників, як *this*, *that*. Ці займенники використовуються тому, що тема розмови стосується фактів, які мали місце в минулому. Наприклад:

Let's go now, James, take it serious. I suggest we would speak about this once again at home [17, с. 185].

And she wasn't able to, she mustn't, do the surgery using that specific tool [17, с. 186].

Наступний варіант недієслівної реалізації категорії передування полягає у використанні таких займенників, як *it*, *all*. Їх використання зумовлене потребою у заміщенні персонажів та подій, що відбувались в минулому.

Yes, certainly, he'll speak it over there. He has something to be secret about [17, с. 206].

I sensed wobbly and sick about the idea of onward problems, of all the consequences which may appear [17, с. 213].

Depressive expression flashed on her face. She stood silently, seeked out Laurel's photo, gave it to me [17, с. 224].

Наступний варіант недієслівної категорії передування представлений за допомогою таких прийменників, як *after*, *afterwards*. Їх використання обумовлене потребою у вираженні передування певної події відносно конкретного моменту.

After breakfast, Bruno, who often went to the shore quickly, done a little walk to the Roger's shop [17, с. 49].

Afterwards, on the yard, now clean and fresh, while he laid on the grass, she put her hand on his [17, с. 136].

Висновки і пропозиції. Отже, категорія передування виражається дуже специфічно в англійських текстах художнього дискурсу. Граматичне вираження цієї категорії відбувається завдяки використанню дієслів в Past Perfect Active, Passive,

Past Simple Active, Passive. Такі дієслова пов'язані з віддаленим минулим. Категорія передування може також бути виражена за допомогою інших мовних засобів. Проте вона не виходить за рамки діалогічної взаємодії. Інколи вона номінує найближче минуле. Категорія передування має ієрархічну структуру. На основі цієї категорії створюється семантика передування. Вершиною ієрархічної структури категорії передування є дієслівні форми вираження. За ними йдуть недієслівні форми вираження. Вони структурно направлені на створення двох ознак художнього дискурсу: зв'язності та цільності. Однією з головних особливостей вираження категорії передування є її чітка часова локалізованість та паралельне існування з сюжетом художнього твору. Категорія передування може виражати аспектуальні і таксисні дії. Реалізація категорії передування може бути віддаленою та близькою у часі. Віддалене передування містить у собі певні дії або вчинки. Близьке передування містить певні ситуації. Динаміка часових дій може бути уповільнена за допомогою текстових фрагментів художнього тексту, які виражають категорію передування.

Список використаної літератури:

1. Бондарко А.В. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Ленинград: Наука, 1987. 348 с.
2. Васильев С.В. Синтез смысла при создании и понимании текста. Київ, 1988. 238 с.
3. Золотова Г.А. К вопросу о таксисе. Санкт-Петербург, 2001. С. 170–175.
4. Иванова И.П. Вид и время в современном английском языке. Ленинград, 1961. 200 с.
5. Кронгауз М.А. Семантика. Москва, 2001. 400 с.
6. Маслов Ю.С. Результатив, перфект и глагольный вид. Ленинград, 1983. С. 41–54.
7. Молозовенко И.О. К вопросу об инфинитивных предложениях в современном английском языке. Київ, 1981. 184 с.
8. Перцов Н.В. Лингвистика, поэтика, текстология: Избранные статьи. Москва: Языки славянской культуры, 2015. 696 с.
9. Полянский С.М. ТАКСИС – ОТНОСИТЕЛЬНОЕ ВРЕМЯ – ЭВИДЕНЦИАЛЬНОСТЬ (к проблеме критериев разграничения). Сибирский лингвистический семинар. Новосибирск, 2001, № 2.
10. Реферовская Е.А. Лингвистические исследования структуры текста. Ленинград: Наука, 1983. 215 с.
11. Семенова Н.В. Категория таксиса в современном русском языке: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. Великий Новгород, 2004. 394 с.

12. Сильницкий Г.Г. Семантика английского глагола в соотношении с признаками различных языковых уровней. Смоленск: СГПИ, 1988. 128 с.
13. Смирницкий А.И. Синтаксис английского языка. Москва: ИЛ, 1957.
14. Якобсон Р.О. Избранные труды. Москва, 1985. 460 с.
15. Barber Ch. L. The story of language. London, 1982. 294 p.
16. Carter R., Michael N. The Web of Words: Exploring Literature through Language. Cambridge, 1987. 72 p.
17. John le Carrée The Mission Song. London, 2007. 384 p.

Люлька А. А. Категория языкового предшествования и особенности её выражения в английской художественной литературе

В этой статье автор анализирует глагольные и неглагольные средства выражения временного предшествования в английской художественной литературе. В частности, приводится анализ диалогической речи с использованием вышеупомянутых средств выражения категории предшествования. В художественном произведении функциями диалога являются следующие: стилизация языка и описание особенностей характера персонажей. Категория временного предшествования может быть выражена глагольно. В таком случае используются такие грамматические временные формы, как *Past Indefinite*, *Present Perfect*, *Past Continuous*, *Participle II Passive*, *Past Simple*. Они являются базой для данных функциональных и семантических категорий. Разделяют два вида предшествования: отдалённое и неотдалённое. Эти виды предшествования связаны с определенным моментом времени. Второстепенными средствами выражения категории предшествования являются неглагольные средства. Их можно назвать периферией данных функциональных и семантических категорий. Для выражения неглагольного временного предшествования используются указательные местоимения, существительные, прилагательные времени и наречия времени и места. Ключевой особенностью данного вида предшествования является его способность к выражению неотдалённого предшествования, которое связано с моментом речи.

Ключевые слова: английский язык, художественный дискурс, англоязычная художественная литература, категория времени, концепт время.

Liulka O. The category of speech precedence and specifics of its expression in the English literature

In this article, the author analyzes the verbal and non-verbal means of expression of the time precedence in the English literature. In particular there is an analysis of dialogical speech and usage of the aforementioned means of expressing the precedence category. In literary texts the functions of the dialogue are the following: stylization of the language and description of the characters' features. The category of time precedence can be expressed verbally. In this case, the grammatical time forms are used. They are *Past Indefinite*, *Present Perfect*, *Past Continuous*, *Participle II Passive*, *Past Simple*. They are the basis for the functional and semantic categories. The precedence is divided into two kinds, such as: distant and non-distant. These kinds of precedence are associated with a certain point in time. Secondary means of expressing the category of precedence are non-verbal. They can be named as the periphery of the functional and semantic categories. The non-verbal temporal precedence is expressed through the usage of demonstrative pronouns, nouns, adjectives of time and adverbs of time and place. The key feature of this type of precedence is its ability to express an unaltered precedence, which is associated with the moment of speech.

Key words: English language, literary discourse, English-language fiction, category of time, concept of time.

І. В. Ляхстарший викладач кафедри іноземних мов
Криворізького національного університету**І. Г. Бондар**старший викладач кафедри іноземних мов
Криворізького національного університету

КОМПОЗИТНА ТЕРМІНОЛОГІЧНА НОМІНАЦІЯ ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З МЕНТАЛЬНИМ ЛЕКСИКОНОМ

Стаття присвячена питанням термінологічної номінації, застосуванню когнітивного підходу у дослідженні номінативних одиниць, зокрема детермінативних субстантивних термінів-комполітів. Розглядається питання ментального лексикона і можливостей зберігання у ньому термінів-комполітів. Терміноутворення визначається як процес і результат номінативної когнітивної діяльності.

Ключові слова: термінологія, термін, номінативна одиниця, акт номінації, комполіт, безпосередній складник, ментальний лексикон, серія.

Постановка проблеми. Когнітивний підхід до вивчення побудови і функціонування термінів і терміносистем є сьогодні надзвичайно актуальним й обумовлений тим, що під час визначення і вживання терміна, в процесі моделювання терміносистеми тієї чи іншої галузі важливими є не тільки лінгвістичні, а й логіко-поняттєві чинники, які раніше розглядалися як позалінгвістичні, зокрема логіко-поняттєва система галузі, яка є основою її ментальної моделі. У структурі терміна домінує сигніфікативний компонент, оскільки термінологічне значення виникає в результаті означування словом наукового або технічного поняття, тобто у терміні одночасно відбивається структура свідомості і структура знання. В термінології зв'язок між лінгвістичною категорією значення і логічною категорією поняття має бути особливо чітким, процес оволодіння термінологічною лексикою потребує інтенсивності й ефективності для подальшої успішної фахової комунікації, тому важливо встановити кореляції термінолексики зі структурами свідомості і людською когніцією. Феномен слова має досліджуватися не лише за ступенем його близькості до свідомості, але й за тими реальними зв'язками і кореляціями, які можуть бути виявлені між структурами свідомості або структурами знання і мовними формами, що їх об'єктивують [3, с. 59].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Логіко-когнітивні особливості мови привертають

значну увагу науковців і висвітлюються в різних аспектах у працях А. Приходька [6], О. Кубрякової [3], М. Колшанського [2], Л. Борисенкової [10]; Г. Рікхайта [12], Б. Шлукер [14], К. фон дер Хайде і С. Боргвальдт [15]. Особливостям термінології, в тому числі з когнітивної точки зору, приділяють значну увагу Т. Рьольке [13], К.-Д. Бауманн [9]. Але проблеми терміноутворення, функціонування терміносистем у контексті відображення мови і мислення, особливості термінологічної номінації як когнітивної діяльності висвітлюються недостатньо.

Головною метою цієї роботи є виявлення продуктивності та номінативної цінності комполітних структур у німецькій термінології, форм і можливостей їхнього зберігання у ментальному лексиконі у світлі актуальних наукових гіпотез. Оскільки процес мислення і пізнання не підлягає безпосередньому спостереженню, то комунікативно-орієнтоване термінознавство разом із когнітивною теорією намагається реконструювати утворення певної системи знань у конкретних фахових взаємозалежностях [9, с. 26]. Німецька термінологічна лексика демонструє переважне тяжіння до використання комполітів як засобів номінації, тому об'єктом дослідження послужили детермінативні субстантивні комполіти з німецької гірничої термінології.

Виклад основного матеріалу. Слово у функції терміна позначає поняття, яке є формою знання і напевно відбиває відповід-

ну структуру свідомості, що виникає у процесі сприйняття певної частини когнітивної інфраструктури – картини світу, зокрема наукової картини світу [6, с. 21]. Термін має забезпечити зв'язок між значенням і поняттям, цьому сприяють і загальні функціональні особливості терміна, які пов'язані з людською когніцією: точність, зрозумілість, економія і анонімність, а також, однозначність та експресивна нейтральність [13, с. 67; 1, с. 13]. Точність проявляється у найбільш адекватній відповідності зовнішньої форми терміна науковому поняттю. Разом із точністю, адекватністю терміна, важлива також його зрозумілість, доступність розумінню реципієнта, здатність терміна зберігати інформацію у повному обсязі. Важливою властивістю терміна є економія – здатність донести мінімальними мовними засобами максимальний обсяг інформації. Анонімність терміна передбачає безпосередню передачу інформації, виключаючи вплив продуцента на зміст слова.

Терміни утворюються шляхом використання номінативних засобів, які вже наявні у мові, у новій для них номінативній функції. Словесні знаки є засобом зберігання в них немовної інформації, тобто «відомостей, знань, даних про світ» [7, с. 131]. Власне, мовлення і є співвіднесенням нових образів з уже наявними у мові зразками. Застосування готових мовних значень до нових образів є реальним процесом функціонування мови, коли відбувається адаптація значень слів і конструкцій до смислу висловлювання, тож можливість переосмислення значень слів є у мові завжди. Термінологічна номінація є вторинною за своєю природою, вона може бути спонтанною, але не випадковою і враховує мотивуючу ознаку слова і результат номінації. Кількість і якість інформації про об'єкт, яка міститься у слові як головній одиниці зберігання й використання інформації є умовою для вибору слова в акті номінації. Переосмислення, притаманне вторинній номінації, є складником її механізму, а умовою для переосмислення значення є саме висловлювання, у контексті якого актуалізується співвіднесеність предмета і поняття. Прогнозований результат вторинної номінації є мотивуючим фактором, який сприяє мовленнєвій економії.

Термінологія є тим об'єктом, який потребує застосування не тільки лінгвістичного, але й логічного підходу, оскільки термінологія пов'язана з системою понять науки або галузі, тому у термінотворенні домінантним є план змісту,

логіко-поняттєвий аспект, а план вираження є вторинним. Лексичне значення пов'язане з позамовною реальністю – мислення, знання, досвід пізнання світу – об'єктивуються у формі слова; у процесі номінації відбувається активізація структур свідомості для втілення структур знання як результату когнітивної діяльності людини. Слово в акті номінації закріплює й об'єктивує різноманітні структури свідомості у різних мовних формах, зокрема у формах різних частин мови. Важливими є питання, які структури свідомості відбиває слово і які структури знання беруть участь у формуванні частин мови зокрема [4, с. 59].

Слово визнається центральною одиницею породження і сприйняття мови, головною одиницею зберігання й використання інформації. Система, яка відображає знання про слова й еквівалентні їм одиниці у мовній здатності людини, виконує складні функції, пов'язані не тільки з мовними одиницями, але й структурами репрезентації екстралінгвістичних (енциклопедичних) знань, що стоять за ними – це ментальний лексикон [4, с. 98]. Ментальний лексикон розглядається як лінгвістична модель загального словникового складу мови, а з психолінгвістичних позицій – як фонд мовних знань у довгостроковій пам'яті [15, с. 51]. Ментальний лексикон охоплює загальні знання особи про слова, які вона застосовує та/або розуміє [12, с. 37]. Вважається, що ментальний лексикон зберігає знання про форму і зміст ментальних репрезентацій мовних одиниць, але особлива увага приділяється лексичному значенню і семантиці. Актуальним є питання про організацію і структуру ментального лексикону, питання співвідношення опису лексичного компонента, отриманого у ході звичайного лексичного дослідження з когнітивною організацією внутрішнього лексикону. Спроби опису цього лексикону виходять почасти з подібності ментального лексикону до друкованого лексикону, а почасти – з його подібності до мережових структур [12, с. 37]. Структура ментального лексикону має бути пристосованою для виконання його функцій: пошуку слова, його вибору, ідентифікації з поняттям (денотом), утворення нового слова. Слово активується у ментальному лексиконі за дуже короткий проміжок часу: для активації лексичної одиниці потрібно менше 300 мс. Активація слова за такий короткий час можлива лише тоді, коли процес активації базується на високо організованій структурі [14, с. 52].

Структура ментального лексикона має сприяти виконанню його завдань: визначенню інформації, її ідентифікації, виймання з пам'яті. Це забезпечує функція доступу, яка входить до числа основних функцій ментального лексикону. У процесах породження і сприймання мови доступ забезпечує досяжність інформації про слово, його зовнішню і внутрішню форми, правила сполучення слів, мовлення загалом. Структура й організація цих відомостей у ментальному лексиконі – неоднозначні питання, що потребують ретельних досліджень: наприклад, чи зберігаються відомості про окремі елементи структури слова в окремих модулях ментального лексикону, чи закріплені за словом загалом тощо [4, с. 26].

Бінарна структура детермінативного субстантивного композита, який складається з двох семантично залежних безпосередніх складників, представляється надзвичайно цікавою з точки зору її зберігання у ментальному лексиконі. Питання про те, у якому вигляді у ментальному лексиконі зберігаються композити і деривати – у цілому вигляді чи у вигляді частин, залишається актуальним і не завжди підтверджується експериментально. О. Кубрякова стверджує, що деривати зберігаються цілими, а словоформи частинами [4, с. 98–99].

Детермінативні субстантивні композити з означальним компонентом, утвореним на базі іменника можна вважати найчисельнішою групою номінативних одиниць німецької термінології гірництва: вона складає 17 056 з 35 053 одиниць, тобто 64,02% від загальної кількості термінологічних композитів у цій галузевій терміносистемі. Словоскладання є найпоширенішою словотвірною технікою у багатьох мовах і розглядається як еволюційний залишок «протомови», яка відрізнялася домінантним статусом лексики та прагматики й відсутністю граматичних категорій та флективних парадигм [14, с. 1]. В. Павлов пов'язує формування композита як словотвірної моделі з періодом в історії німецької мови, коли регулярність артикля була меншою порівняно з теперішнім часом, орієнтовно у 14-му сторіччі [5, с. 137–138]. У композитній формі лексема першого безпосереднього складника вживається без відмінково-флективних компонентів, частково втрачаючи свою словесну самостійність. Рід, число і відмінок складного слова визначає другий безпосередній складник, а означальний член композита виключається зі сфери дії

артикля. Композити в німецькій мові виконують дисимілятивні функції в номінації, перший безпосередній складник сприяє лексичній диференціації морфологічних слів: композитна модель використовується при цьому як мікроконтекст. Перший БС, який конкретизує значення композита, відносить його до конкретної узуальної сфери, зокрема до галузевої термінології: *Bildung - Erzbildung*.

У композитах спостерігається максимальне синтаксичне згортання за збереження внутрішнього зв'язку, між означальним і означуваним словом встановлюються логічні відносини детермінативного типу, що дозволяє виокремити з-поміж інших груп складних слів детермінативні субстантивні композити: основною ознакою композита такого типу є залежність першого компонента від другого: значення другого у лінійній послідовності компонента є основним (детермінат), перший компонент є семантично залежним (детермінант). Першими компонентами композитів можуть бути основи іменників, дієслів, прикметників, дієприкметників, займенників, числівників, кількісний склад яких показано на табл. 1.

Таблиця 1

**Кількісні показники
перших БС композитів, активних
в утворенні термінологічних композитів**

Частиномовні основи	Кількість одиниць	Відсоток
основи іменників	22470	64, 2 %
віддієслівний іменник	6792	19, 4 %
основи прикметників	4109	11, 7 %
ступені порівняння прикметників	205	0, 5 %
прийменники	873	2, 4 %
числівник	340	0, 96 %
прислівники	225	0, 64 %
Partizip I, Partizip II	176	0, 48 %
власні назви, епоніми	88	0, 25%

Важливим питанням теорії номінації є питання номінативної цінності різних частин мови, оскільки номінативна функція притаманна різним частинам мови в неоднаковій мірі. Домінантна роль іменника у термінологічній номінації є очевидною, що пояснюється здатністю іменника виступати еквівалентом поняття, дефініції. Сигніфікативна функція іменника кооперується з його денотативною функцією – називанням предмета як частини об'єктивного світу.

Щодо композитів та їхнього зберігання у ментальному лексиконі, К. фон дер Хайде і С. Боргвальдт наводять такі гіпотези: 1) «Auflistungshypothese», за якою композити зберігаються у ментальному лексиконі у повній формі; 2) «Dekompositionshypothese», за якою композити зберігаються як конституенти, частинами. Існує також 3) дворівнева модель репрезентації композитів, «Zwei-Ebenen-Modell»: композити можуть зберігатися як у повній формі, так і у формі конститuentів, які поєднуються у процесі мовлення [15, с. 53]. Дворівнева модель допускає зберігання у повній формі для високочастотних композитів і для композитів з непрозорою семантикою, наприклад *Hochzeit*. Для форми репрезентації композита у ментальному лексиконі важливою є його семантична прозорість, коли значення композита співпадає зі значеннями його складників. Припускається, що композити, які складаються з семантично прозорих конститuentів, можуть зберігатися частинами, а семантично непрозорі одиниці – цілими [15, с. 53].

Тип композитної номінації та її результат залежать від семантичної прозорості складників. У німецькій гірничій термінології продуктивність показали кілька способів композитної номінації здійснюється за допомогою двох відносно самостійних лексем, але цілком оформлений композит не є єдиною лексемою: *Bewetterungsschema - Schema der Bewetterung* (композити подібні за змістом до своїх трансформ). За структурними і семантичними ознаками такі композити близькі до словосполучень, легко трансформуються в них, часто об'єднуються в композитні серії.

Другий спосіб номінації формує цілком оформлений композит, який містить в собі також єдину лексему, яка може виражати єдине поняття: *Darrstein* – брикет, *Durchhieb* – пролом. Третій спосіб передбачає семантичну компресію, коли реальний об'єм семантики і структури композита формально не включає деякі елементи, які містяться у співвідносних з композитом трансформмах: *Bandlestisch* – *Band für das Auslesen des Gesteins*.

Особливий тип номінації представляє собою композит з ідіоматичним значенням, який характеризується непрозорістю, неможливістю виведення значення композита із значень складових компонентів через метафоричний

перенос: *Grubenhund, Bohrwolf, Bohrbock, Fangsbirne, Fangsdorn*. Термінологічні композити можуть бути частково десемантизовані. Семантичне навантаження між компонентами таких композитів розподіляється нерівномірно: метафоризації частіше піддається один з компонентів, а другий є показником належності до терміносистеми, що зберігає прозорість змісту. Цілком десемантизованих композитів і морфологічних слів в термінології гірничої справи лише одиниці (еліпсис від *Grubenhund* – *Hund*).

У німецькій гірничій термінології найпродуктивнішим є перший спосіб композитної номінації, «роздільно направлений композит» (термін М.Д. Степанової), в якому значення композита складається зі значень його частин. Такий тип композитної номінації можна вважати особливим через відносну відтворюваність; на відносну відтворюваність композитів такого типу вказував В.М. Павлов [5, с. 174]. Попри високу продуктивність, відтворюваність одиниць такої номінації є обмеженою узуальними рамками, зокрема в цьому разі рамками галузевої терміносистеми.

У процесі відбору, аналізу й розподілу матеріалу дослідження виникла можливість об'єднати композити у групи за ознакою спільності означального семантичного компонента, які можна кваліфікувати як серії. Вірогідність утворення серій композитів відмічається в роботах В. Флайшера [11, с. 102], В.М. Павлова [5, с. 172], Л. Борисенкової [10]. За утворення серій першим або другим компонентом композита масово виступає однаковий елемент. У процесі збирання і сортування лексичного матеріалу дослідження виявилася достатня кількість тотожних терміноелементів, які виступили безпосередніми складниками в утворенні композитів. Встановлена висока продуктивність «роздільно направлених» композитів дозволяє висловити припущення стосовно зберігання композитних структур у ментальному лексиконі: представляється вірогідним, що композитні структури подібного типу зберігаються у ментальному лексиконі у вигляді частин й активізуються під час утворення композитів, в яких значення композиту складається зі значення його складників. Другим безпосереднім складником серійного композита може бути інший іменник з галузевої терміносистеми.

**Кількісні показники вживань іменників як компонентів композитів (1 БС)
у серіях складних термінів гірництва**

Група 1. (100 і більше слововживань)				Група 2. (50 - 100 слововживань)				Група 3. (до 20 слововживань)	
Термін	комп	Термін	комп	Термін	комп	термін	Комп	термін	комп
Abbau	200	Stoß	100	Schießen	78	Aufbereitung	58	Beleuchtung	10
Ausbau	75	Wasser	300	Transport	45	Einbruch m	29	Zug	2
Boden	178	Wagen	100	Verbindung	33	Fläche	50	Blindschacht	17
Bagger	120	Gebirge	85	Gang	74	Schicht	55	Brennstoff	15
Grube	400	Schacht	300	Hangende	45	Vorrat (Vorräte)	25	Dach	7
Bohren	100	Wetter	250	Lagerstätte	50	Vorsatz m	91	Teufe	10
Erz	300	Staub	200	Sprengstoff	70	Mauer	50	Tränkung (Tränk-)	4 (25)
Flöz	100	Stempel	100	Netz	40	Raum m	52	Verwertung	3
Förderung	300	Strecke	200	Pfeiler m	60	Salz	96	Reinigung	16
Gestein	150	Streb	100	Spannung	50	Schluss m	37	Messungen	19
Kohle	500	Seil	200	Bogen	44	Welle	29	Neigung	14
Druck m	300	Berge	190	Belastung	27	Rohr	25	Querschlag	15
Betrieb m	128	Gas	300	Flotation	50	Kammer	60	Lokomotive	20
Bergbau	160	Bruch m	100	Kappe	24	Liegende	45	Einfallen	12
Feld	100	Sohle	150	Lampe	30	Damm	23	Trennung	11
Firste	100	Sicherheit	100	Lösen (Lösung)	30	Feuchtigkeit	25	Zimmerung	15
Gleis	200	Sprengen (Spreng-)	100	Spannung	50	Zünder (Zünd-)	12 (56)	Sortierung	10
				Setzmaschine (Setz-)	5 (29)	Zerkleinerung	15	Stärke	15

Поширення таких мовних явищ як утворення серій на окремі терміносистеми доводить можливість використання загальномовних словотвірних і синтаксичних моделей у термінології і правомірність постулату про терміносистему як частину мовної системи. Лексико-семантичний аналіз серій композитів з аналогічним означальним компонентом, їх кількісні характеристики дозволяють стверджувати, що найбільша кількість термінологічних композитних конструкцій утворюється на основі найбільш важливих у терміносистемі концептуальних терміноелементів. Кількість таких терміноелементів підтверджує тезу про те, що саме базові, концептуальні терміни є найбільш продуктивними для утворення мовних одиниць.

Висновки і пропозиції. Формування серій однотипних номінацій свідчить про нерозривний зв'язок термінологічної номінації з логіко-поняттєвою системою галузі, відображає зв'язок функцій ментального лексикону з навчанням, актом пізнання і з актом номінації, який відбиває результати пізнання у людській свідомості. Концептуальні основи можуть не тільки формуватися на базі низки однотипних номінацій, але й закладаються в них в акті номінації. Бінарна композитна модель «роздільно направлено» композита з використанням семантично прозо-

рих складників показує високу продуктивність при утворенні термінів-композитів: утворюються серії, що є типовим для композитних структур подібного типу і може розглядатися як непряме підтвердження гіпотези про зберігання композитів з прозорою семантикою компонентів у ментальному лексиконі у вигляді частин. Вторинна номінація, активізація вже наявних у ментальному лексиконі слів для термінологічної номінації є важливою умовою і засобом термінотворення. Свідомість здатна відбивати у процесі мислення різноманітні сторони дійсності у їхній динаміці і розвитку, але при цьому використовує достатньо обмежений об'єм засобів [7, с. 133]. Знайомі і часто вживані слова швидше досягають ментального лексикону, ніж малознайомі і рідко вживані слова [12, с. 37]. Питання про зберігання у ментальному лексиконі композитів з непрозорою семантикою, частково десемантизованих композитів потребує подальших досліджень разом з іншими питаннями організації і функціонування ментального лексикону: як можна представити ментальну репрезентацію окремого слова чи елемента структури слова, як відбувається доступ до слова загалом чи до його компонентів в момент мовленнєвої діяльності.

Список використаної літератури:

- Дьяков А.С. Основы терминотворения. Семантические та соціолінгвістичні аспекти/ Дьяков А.С., Кияк Т.Р., Куделько З.Б. К.: КМ Academia, 2000. 218 с.
- Колшанский Г.В. Логика и структура языка/ Г.В. Колшанский М.: КомКнига, 2005. 240 с.
- Кубрякова Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. М.: Языки славянской культуры, 2004. 555 с.
- Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. М.: Филологический факультет МГУ им. Ломоносова, 1996. 245 с.
- Павлов В.М. Понятие лексемы и проблема отношений синтаксиса и словообразования / Павлов В.М., Адмони В.Г. Ленинград: Наука, 1985, 298 с.
- Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А.М. Приходько. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с.
- Языковая номинация. Общие вопросы / [Уфимцева А.А., Телия В.Н., Колшанский Г.В. и др.]: под ред. Б.А. Серебренникова. М.: Наука, 1977. 293 с.
- Языковая номинация. Виды наименований / [А.А. Уфимцева, Э.С. Азнаурова, В.Н. Телия и др.]: под ред. А.А. Уфимцевой. М.: Наука, 1977. 356 с.
- Baumann K.-D. Kenntnissysteme im Fachtext / Klaus-Dieter Baumann, Egelsbach; F.-am- Mein, München, N.Y.: Hansel-Hohenhausen, 2001. 127 S.
- Borissenkova L. Stilistische Aspekte der kognitiven Wortbildung. In: Studia Germanica Gedanensia, Gdansk, N 23, 2010, S. 83–92.
- Fleischer W. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache/Fleischer W. Leipzig: Bibl. Institut, 1976. 198 s.
- Rickheit G. Kognitive Linguistik Theorien, Modelle, Methodik/ Rickheit G., Weiss S., Eikmeyer H.-J. A.Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2010. 347 s.
- Roelcke Th. Fachsprachen / Roelcke Thorsten. Berlin: Erich Schmidt, 2005. 253 s.
- Schlucker B. Die deutsche Kompositionsfreudigkeit. Übersicht und Einführung. In: Livio Gaeta & Barbara Schlucker (Hrsg., 2012), Das Deutsche als Kompositionsfreudige Sprache. Strukturelle Eigenschaften und systembezogene Aspekte. Berlin, New York: De Gruyter (=Linguistik -Impulse & Tendenzen 46), 1-25
- von der Heide C., Borgwaldt S. Assoziationen zu Ober-, Basis-, und Unterbegriffen. Eine explorative Studie. Norddeutsches Linguistisches Kolloquium. Said Sahel & Ralf Vogel (Hg.) , 2009. S. 51–74

Лях И. В., Бондарь И. Г. Композитная терминологическая номинация и её связь с ментальным лексиконом

Статья посвящена вопросам терминологической номинации, применения когнитивного подхода в исследовании номинативных единиц, в частности детерминативных субстантивных терминов-компонентов. Рассматривается понятие ментального лексикона и возможности хранения в нем терминов-компонентов. Терминообразование определяется как процесс и результат номинативной когнитивной деятельности.

Ключевые слова: терминология, термин, номинативная единица, акт номинации, композит, непосредственный составляющий компонент, ментальный лексикон, серия.

Liakh I., Bondar I. Compound Terminological Nomination and Its Connection with Mental Lexicon

The article deals with issues of terminological nomination, application of the cognitive approach to studying nominative units, determinative substantive terms-compounds in particular. The article considers the notion of mental lexicon and possible storage of terms-compounds in it. Term formation is defined as the process and the result of the nominative cognitive activity.

Key words: terminology, term, nominative unit, nomination act, compound, immediate constituent, mental lexicon, series.

Л. Ф. Пономарева

кандидат филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой иностранных языков ИТПС
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара

ВЛИЯНИЕ СИСТЕМНЫХ ОГРАНИЧЕНИЙ СОЧЕТАЕМОСТИ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ МОРФЕМ НА ПРОДУКТИВНОСТЬ МОДЕЛИ «ОГ+ЕІ» В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

Рассматриваются вопросы, связанные с определением влияния системных ограничений сочетаемости словообразовательных морфем на продуктивность словообразовательной модели «ОГ + еі» (основа глагола + суффикс еі) в современном немецком языке. Для достижения поставленной цели решались следующие задачи: выявлен круг производящих основ, установлены типы ограничений, препятствующих образованию производных по данной модели и охарактеризована их значимость при определении продуктивности указанной модели.

Ключевые слова: словообразование, продуктивность словообразовательных моделей, ограничения в словообразовании, словообразовательные потенции глагола.

Постановка проблемы. Вопрос о синхронной продуктивности словообразовательных моделей, наиболее существенный для словообразования как области образования вторичных единиц номинации, не имеет однозначного решения в современной лингвистике. Вероятно, это связано со сложностью разграничения синхронной и диахронной продуктивности словообразовательных моделей и различным содержанием, вкладываемым в понятия продуктивности, активности, употребительности и частотности моделей.

Анализ последних исследований и публикаций. Согласно концепции М. Докулила [10, с. 203-211], разделяемой и некоторыми другими лингвистами, различают два вида продуктивности: эмпирическую и системную [3, с. 55-63; 8; 10; 12, с. 74-79; 13; 16; 17]. Очевидно, что понятие эмпирической продуктивности по существу это понятие диахронического аспекта словообразования, включающего представление о диапазоне действия модели и ее распространения на то или иное количество единиц за определённый промежуток времени, для определения которой следует исходить из статистических данных с привлечением данных истории и датирования отдельных образований [17, с. 70]. В то время как понимание категории продуктивности в синхронии, по мне-

нию Е. С. Кубряковой, предполагает учёт сведений об объёме словообразовательного ряда и является количественной характеристикой словообразовательной модели [5], понимаемой как способность модели образовывать свой словообразовательный ряд, качественной характеристикой является категория активности, отражающая сведения об открытости или закрытости словообразовательного ряда. Категория употребительности отражает реализацию словообразовательной модели в тексте или её частотность.

Системной продуктивностью обладает всякий словообразовательный тип, поэтому следует ставить вопрос не о том, есть ли системная продуктивность у словообразовательного типа, а о том, какова она. Исследование продуктивности словообразовательных моделей в синхронии связано, во-первых, с понятием системной продуктивности словообразовательной модели и включает установление разного рода ограничений внутриязыкового порядка, и, во-вторых, с явлениями синонимии, проявляющейся в конкуренции словообразовательных моделей. Поэтому выявление внутриязыковых ограничений в сочетаемости словообразовательных морфем может способствовать решению вопроса о продуктивности той или иной модели.

Состав и обозначения системных ограничений сочетания словообразовательных морфем варьируются от классификации к классификации: семантические, формальные, стилистические, словообразовательные, структурно-словообразовательные, нормативные, генетические, фонетические, морфологические, структурно-морфологические, этимологические, семасиологические, синтаксические, лексические, семантико-синтаксические и семантико-стилистические и другие, из которых семантические ограничения представляют собой один из основных видов системных ограничений сочетаемости словообразовательных морфем, сущностью семантических ограничений является отсутствие семантического согласования между непосредственно-составляющими производного слова [10, с. 35].

Однако, учитывая специфику системы словообразования, которая заключается в известной зависимости словообразования от изменений, происходящих в окружающей действительности, необходимо отличать собственно лингвистические факторы, определяющие возможность реализации словообразовательных моделей от внеязыковых, включающих объём и развитие понятийных категорий и количество слов, которые могут служить в качестве производящих основ. Связь словообразовательного типа с определённой категорией понятий можно считать фактором, влияющим в определённой степени на реализацию словообразовательных моделей и стимулирующим или тормозящим её продуктивность.

Отнесение Н.Д. Арутюновой количества слов, которые могут служить производящей основой, к условиям нелингвистическим обосновывается тем, что это условие также косвенно отражает развитие определённой категории понятий [1]. Другие авторы включают производящие основы в круг исследований факторов, влияющих на системную продуктивность словообразовательных типов, с целью выявления круга основ, от которых не могут быть произведены слова определённого словообразовательного типа [8]. Таким образом, исследуются не только возможности образования слов данного типа, но и отсутствие таких возможностей, в том числе семантические и другие виды ограничений, обуславливающие синхронную продуктивность моделей.

В данной статье рассматриваются вопросы, связанные с определением влияния систем-

ных ограничений сочетаемости словообразовательных морфем на продуктивность словообразовательной модели «ОГ + еі» (основа глагола + суффикс еі). Материалом для исследования послужили простые немецкие глаголы [14, с. 9–31] пяти лексико-семантических групп глаголов (ЛСГ): 1) глаголы действия/деятельности; 2) глаголы процесса; 3) глаголы состояния; 4) глаголы событий; 5) глаголы погодных явлений [8, с. 122].

Целью статьи является выявление типов ограничений сочетаемости словообразовательных морфем при реализации модели «ОГ + еі» и определение их влияния на продуктивность данной модели. Для достижения этой поставленной цели решались следующие конкретные задачи: выявить круг производящих основ, установить типы ограничений, препятствующие образованию производных по данной модели, и определить их значимость при определении продуктивности указанной модели.

Изложение основного материала. В специальной литературе данная модель относится к продуктивным [11; 12; 13], но не существует однозначного мнения по поводу диапазона действия модели «ОГ + еі». Однако несомненно то, что имеется тенденция к появлению абстрактных производных на -еі от глаголов стилистически маркированных. Их образование особенно характерно для глаголов деятельности и процессуальных глаголов, служащих для передачи своеобразной, часто негативной характеристики действующего индивида, и в меньшей степени свойственно глаголам классов состояния, действия и отношения, обладающим большим количеством нейтральных глаголов, например, *Flennererei*, *Knautscherei*, *Schnäbelelei*, *Schwelgerei*, *Fummelei*. Отсутствие производных на -еі со значением опредмеченного процесса действия от глаголов ЛСГ выделения и изменения состояния (класс процессуальных глаголов), ЛСГ снабжения (класс глаголов отношения), ЛСГ лишения и умерщвления (класс глаголов действия), в которые не входят стилистически отмеченные глаголы, можно объяснить именно этой тенденцией.

В качестве семантико-стилистических ограничений следует рассматривать отсутствие производных на -еі от глаголов «высокого стилистического тона», к которым относятся, в частности, поэтизмы, архаизмы и книжные слова, в то время как от глаголов «сниженного стилистического тона» и «нейтрального тона»,

как отмечалось ранее, подобные производные появляются. Ср: *liebeln - Liebelei*, но: *minnen - °Minnerei*. Производные на -ei не образуются также от глаголов ЛСГ эмоций с видовой семой «эмоциональное отношение», содержащих положительную оценку (*huldigen, würdigen*). Перечисленные слова служат базой для образования производных по модели «ОГ + ei» (*Huldigung, Würdigung*).

Особую склонность к участию в процессах деривации по модели «ОГ + ei» имеют глаголы с суффиксом -eln (*äugeln, deuteln*) [11, с. 135], многие из которых являются стилистически маркированными, а также глаголы с итеративным значением и часто с отрицательной оценкой, напр.: *Sauferei, Sprecherei*.

Следует одновременно отметить тенденцию к словопроизводству существительных с указанной семантикой от глаголов стилистически нейтральных, например, *Fahrerei, Taumelei, Springerei, Gespensterei, Heulereien, Hexereien, Summerei*.

Кроме значения опредмеченного процесса действия, девербативы, образованные по модели «ОГ + ei», могут иметь значение длительного, длительного надоедливости действия, причем в качестве производящей основы могут выступать как глаголы, относящиеся к стилистически маркированному, так и к стилистически нейтральному слою лексики, например, *Klauberei, Lauferei, Kneipererei, Schmutzgelei, Schreierei, °Hammerei, °Klopferei, °Schleuderei, Sammelei*.

Поскольку производные со значением длительного, надоедливости действия появляются на базе не только коллоквиальной, но на основе нейтральной лексики, возникает вопрос, как может у производных типа *Klopferei, Schaberei*, образованных от стилистически немаркированных глаголов, появиться сема «оценка», если ее нет и в значении модели, поскольку словообразовательное значение производных на -ei определяется только как «процесс» [18, с. 118]. Учитывая это обстоятельство, в настоящий период по модели «ОГ + ei» возникают в основном эмоционально окрашенные слова, базирующиеся как на коллоквиальной, так и на неколлоквиальной лексике [14, с. 442; 19, с. 219], возможна, видимо, дифференциация словообразовательного значения модели «ОГ + ei»: процесс; длительный надоедливый процесс. Производные на -ei обозначают не только процесс как таковой, но и точку зрения говорящего.

Последняя состоит в оценке типа «процесс длится дольше/происходит чаще, чем это желательно или как этого ожидают [19, с. 220], что должно найти свое языковое выражение и для чего должна быть выбрана модель с соответствующей семантикой.

Отмечая особую способность данной модели вследствие ее «итеративно-интенсивного значения» к образованию абстрактных существительных от глаголов звучания, имеющих сему «итеративность», Р. Курт указывает на то, что она не может быть использована, если речь идет о глаголах, характеризующих звучание, производимое неживыми предметами. Это объясняется тем, что семантика данной модели передает не только повторяемость действия, но и его надоедливость, докучливость, то есть оценку действия, его порицание. Однако такая оценка не применима по отношению к естественным, природным шумам [14, с. 443–444].

Приведенная точка зрения не представляет достаточно убедительной по следующим причинам. Во-первых, глаголы, обозначающие звуки, производимые предметами, включаются другими исследователями в число производящих основ, напр.: *bimmeln, rascheln* [8, с. 30]. Во-вторых, по всей видимости, во главу угла следует поставить не семантику глагола, а семантику модели. Закрепление за моделью «ОГ + ei» значениями варианта не только процесса, но и длительного надоедливости процесса, позволило бы избежать попытки выявить специальный круг основ, участвующих или не участвующих в словопроизводстве существительных по данной модели. Возможность образования производных со значением длительного надоедливости процесса, как представляется, зависит от позиции номинирующего субъекта, поскольку любое звучание, как и любой процесс, могут вызвать чувство досады и быть соответственно названными. Расширение круга производящих основ за счет глаголов нейтрального слоя лексики является аргументом в пользу почти неограниченных системных возможностей рассматриваемой модели.

Семантические ограничения, препятствующие участию глаголов в процессах деривации по модели «ОГ + ei», незначительны. Они блокируют образование производных на -ei от процессуальных глаголов ЛСГ изменения состояния, содержащих в своей семантической структуре дифференциальную сему «терминативность» (*bersten, sterben*) и от глаголов ЛСГ

движения, обозначающих движение массы воды (*fließen, rieseln, rinnen, sickern, strömen*).

В то время как расчлененность процесса движения на отдельные акты действия способствует образованию девербативов на *-ei*, непрерывность, неограниченность и нерасчлененность во времени, характерная для глаголов поступательного движения, может рассматриваться в качестве семантических ограничений, поскольку дискретное количество (число) может характеризовать только те объекты, которым свойственна прерывистость класса.

Реализации системных возможностей модели «ОГ + *ei*» могут препятствовать лексические ограничения. Как уже было отмечено, производные на *-ei* конкурируют с производными на *-ung*, а также с девербативами, образованными по моделям «*ge* + ОГ», безаффиксного словопроизводства, субстантивированным инфинитивом, например, *Gegrunze, Geplärr, Geröchel, Geschieb, Geseufze, Geschwätz, Orgeln, Quatsch*. Кроме того, они могут быть связаны с реализацией других значений глагольной лексики, например, *Gängelei* – мелочная опека; *Schießerei* – длительная надоедливая стрельба, *Paukere* – зубрежка. Это отражает тенденцию к недопущению омонимии. Необходимо заметить, что данный вид ограничений зачастую нейтрализуется, например, *Holzerei* – драка; грубая игра; *Haspelei* – беспокойство, суетливость; невнятная скороговорка.

Структурно-морфологические ограничения препятствуют участию в процессах деривации глаголов всех классов с суффиксом *-ig(en)*, а также деадъективных глаголов с нулевым суффиксом [19, с. 219], например, *kranken, nächtigen* (класс глаголов состояния), *runden, trocknen* (класс процессуальных глаголов), *einigen, reinigen* (класс глаголов действия). Однако производные от глаголов данного типа встречаются, например, *Tollerei*.

Можно заметить, что в пределах одной ЛСГ происходит своеобразная компенсация словообразовательной недостаточности одной модели словопроизводства за счет другой. Так, например, если вследствие структурно-морфологических ограничений блокируется образование абстрактных существительных по модели «ОГ + *ei*» от деадъективных глаголов ЛСГ эмоций с суффиксом *-ig(en)* (*peinigen, demütigen*) или с нулевым суффиксом (*kränken*), то они возникают по модели «ОГ + *ung*» (*Demütigung, Kränkung*). И наоборот, если невозможно обра-

зовать производные на *-ung* от стилистически маркированных глаголов (*lieben, schurigeln*), существительные со значением опредмеченного процесса действия образуются по модели «ОГ + *ei*».

Несмотря на системные возможности, многие производные на *-ei*, соответствующие системе языка, не употребляются [11, с. 136], то есть они ограничены действием нормы языка. Возможность вхождения слова в лексикон языка зависит от целого ряда факторов экстра- и интралингвистического. Однако его отсутствие в словаре не является свидетельством каких-либо системных ограничений [3, с. 77–135]. Исходя из почти полного отсутствия семантических ограничений, можно сделать вывод о высокой системной продуктивности модели «ОГ + *ei*».

Ряд производных на *-ei* может также иметь значение определенного результата действия: *Reimerei, Schnitzerei*, которое так же, как и у производных на *-ung*, вторично и развивается на основе семантической производности [11, с. 136].

Отсутствие производных на *-ei* со значением результативности обусловлено, по-видимому, теми же видами ограничений, которые препятствуют образованию производных на *-ung*. Однако, как представляется, возможность появления у производных на *-ei* значения результативности значительно меньше, что можно объяснить следующим обстоятельством.

Большое число таких производных служит для обозначения длительного или надоедливого процесса, тем самым их семантическая структура сложнее, чем у производных на *-ung*, поскольку, кроме категориальной семы «предметность», субкатегориальной «действие», соответствующих родовой, видовой и дифференциальной семам, состав последних пополняется семами «темпоральность» и «оценка». Чем более сложной является структура производящего, тем меньше его словообразовательные потенции и, соответственно, беднее оказывается его словообразовательная парадигма [6, с. 35–40; 7, с. 21;]. Это положение находит свое подтверждение и в данной работе. Так, например, эксплицитная выраженность сем инструмента, объекта, места, субъекта действия ведет к ослаблению словообразовательных потенций глагольной основы. Из круга производящих основ часто выводятся стилистически маркированные [4, с. 51], в том чис-

ле коллоквиальные и диалектальные глаголы как имеющие социальную окраску [2, с.20]. Все вышесказанное относится в равной мере и к производным на -еі со значением результативности. Элемент декоративности, присущий некоторой части производных, может привноситься семантикой модели. В качестве базы для образования производных на -еі, у которых возможно появление значения результативности, могут рассматриваться только глаголы нейтрального слоя лексики и те, которые не содержат в своей семантической структуре сему «интенсивность» и «деминутивность» и обладают синтагматической семой объекта действия.

Выводы и предложения. Реализации системных возможностей словообразовательной модели «ОГ + еі» могут препятствовать семантические, семантико-стилистические, лексические и структурно-морфологические ограничения, не оказывающие значительно-го влияния на продуктивность данной модели. Они ограничены определенными слоями производящих основ и способны к нейтрализации, так как зачастую вызваны действием нормы языка.

Список использованной литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике. М.: Изд. АН СССР. Сер. Лит. и яз. 1973. Т. 32. № 1. С. 84–92.
2. Балли Ш. Французская стилистика. М.: Изд-во иностр. лит., 1961. 394 с.
3. Белякова Г.В. Словообразовательная категория суффиксальных локативных существительных в современном русском языке. Монография / Г.В. Белякова. Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2007. 172 с.
4. Бонару В.И. Функциональная корреляция глагол – имя во французском языке. Кишинев: Штиинца, 1975. 70 с.
5. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений. Семантика производного слова. Монография. Изд. 3-е. М.: Изд-во ЛИБРОКОМ, 2009. 198 с.
6. Пономарева Л.Ф. Семантические ограничения в образовании девербативных производных со значением отдельного акта действия / Пономарева Л.Ф. Держава та регіони, Серія Гуманітарні науки, № 3 (50). Запоріжжя, 2017. С. 35–40.
7. Яруллина Т.С. Словообразовательные возможности русских непроизводных глаголов (К вопросу о взаимодействии грамматики и словообразования). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1980. 28 с.
8. Brinkmann H. Die Wortarten im Deutschen. Das Ringen um eine neue deutsche Grammatik / Brinkmann H. Darmstadt, 1965. S. 101–127.
9. Dokulil M. Zur Theorie der Wortbildung // Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Leipzig / M. Dokulil. Leipzig, 1968. H. 2/3. S. 203–211.
10. Erben J. Einführung in die deutsche Wortbildungslehre / J. Erben. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000. Verlag GmbH, 2007. 382 S.
11. Fleischer W. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache / W. Fleischer – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1983. 364 S.
12. Fleischer W. Barz I. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache / W. Fleischer, I. Barz. Tübingen: Niemeyer. 2012. 483 S.
13. Henzen W. Deutsche Wortbildung / W. Henzen. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1965. 314 S.
14. Kurth R. Über den Gebrauch der Bildungen auf und Gebrauch der Wörter auf –ei, –erei, –elei // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur / R. Kurth. – Halle (Saale), 1956. Bd. 78. S. 307–316.
15. Mater E. Deutsche Verben. Bd. 3. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1967. 122 S.
16. Motsch W. Deutsche Wortbildung in Grundzügen (Schriften des Instituts für deutsche Sprache), 2., überarb. Aufl. / W. Motsch Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. 458 S.
17. Schneider K. Produktivität in der deutschen Derivationsmorphologie: Dissertation. Bielefeld, 2011. 227 S.
18. Stepanowa Maria D., Fleischer W. Grundzüge der deutschen Wortbildung / Maria D., Stepanowa, W. Fleischer. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. 1985.- 236 S.
19. Wellmann H. Das Substantiv H. Wellmann. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1975. 500 S.

Пономарьова Л. Ф. Вплив системних обмежень сполучуваності словотворчих морфем на продуктивність моделі «ОД + ei» в сучасній німецькій мові

Розглядаються питання, пов'язані з визначенням впливу системних обмежень сполучуваності словотворчих морфем на продуктивність словотворчої моделі «ОД + ei» (основа дієслова + суфікс ei) на матеріалі сучасної німецької мови. Для досягнення поставленої мети вирішувалися такі завдання: виокремлено коло продуктивних основ, встановлено типи обмежень, що перешкоджають утворенню похідних за цією моделлю та охарактеризована їх значущість під час визначення продуктивності вказаної моделі.

Ключові слова: словотворення, продуктивність словотворчих моделей, обмеження у словотворенні, словотворчі потенції дієслова.

Ponomaryova L. The influence of systemic restrictions of combinability of word forming morphemes on the productivity of the model “VB + ei” in the modern German language

The article deals with the problems related to determining the influence of systemic restrictions of the combinability of word formation morphemes on the productivity of the word formation model “VB + ei” (verb base + suffix ei) based on the material of the modern German language. To accomplish the set goal, the following tasks were solved: the range of the productive bases was identified, the types of restrictions, preventing the formation of derivatives by the given model were established and their significance for determining the productivity of this model was defined.

Key words: word formation, productivity of word formation models, word formation restrictions, word formation potentials of a verb.

НАУКОВІ ЕСЕЇ

УДК 821.161.2

В. М. Северинюк

доктор політичних наук,
кандидат історичних наук, професор,
Класичний приватний університет

СЛОВО ПОЕТА ПРОТИ ДЕСПОТИЗМУ САМОВЛАДДЯ (АКТУАЛЬНИЙ Т. ШЕВЧЕНКО)

«...правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
Не ветхе[є], не древле слово
Розтленное, а слово нове
Меж людьми криком пронесе
І люд окрадений спасе
Од ласки царської...»

(Т. Шевченко, Осії.
Глава XIV. Подражаніє)

Стаття присвячена питанню суперечності між практикою політичного самодержавства як незаперечного владного веління та природою літературної творчості як виявом свободи людського духу. Розглянуто історичне коріння абсолютизму та його рецидиви новітньої доби – XX – початку XXI століть – у формі тоталітарних ідеологій і авторитарних режимів. Зокрема, простежено процес формування інституту царизму в Московській державі та відродження імперських, експансіоністських методів в політиці сучасної Росії. Основна увага приділена літературознавчому аналізу поезій Тараса Шевченка, які містять критику самовладдя. Досліджено й цитовано близько 25 поетичних творів Т.Г. Шевченка.

Ключові слова: імперія, самодержавство, цар, кати, лакеї, брат, люди, закон, суд, свобода.

Постановка проблеми. Кажуть, «Історія – вчителька життя» (лат. «Historia est magistra vitae»). Гарне твердження, та, на жаль, спірне. Минають тисячоліття, однак проблеми нових поколінь дуже схожі на ті, з якими стикалися їхні предки. У громадському просторі завжди присутні самопожертва й блюзнірство, доброчинство й утилітаризм, гуманізм і цинізм. Історія накопичила багатий сумісний досвід різних країн і народів у їхніх спробах знайти такі способи й форми співжиття, які б забезпечували загальний порядок, не порушуючи права на свободу окремої особистості, не принижуючи її гідності. Не меншим є й інший – негативний досвід. Людство випробувало різні види монархій і республік, відчуло, що таке тиранія, деспотія,

аристократія, олігархія, диктатура (особиста і класова), автократія, тоталітаризм, демократія та її спотворена подоба – охлократія... Здавалося б, є змога вибрати «краще з кращого» і назавжди відкинути «гірше з гіршого». Частина держав-лідерів сучасного світу прагне об'єднати зусилля в реалізації такої можливості, оскільки подальші соціально-політичні експерименти «з нуля» обходяться людству надто дорого – це вже не внутрішня справа окремих суспільств, коли від політичних негараздів та амбіцій потерпає населення певної країни, а світова проблема, адже мало що за теперішніх умов існування інтегрованої планетарної цивілізації має «обмежено-місцевий» характер, навіть якщо відбувається на незначному клаптику території.

Але, на жаль, і сьогодні зберігаються та навіть з часом міцнішають протилежні тенденції: з'являються нові політичні «вожді», «месії», «верховні правителі», перед якими свої й чужі народи мають впасти ниць... Не можна не помічати цієї небезпеки, неможливо не говорити про неї.

Мета статті – на прикладі поетичної творчості Тараса Шевченка показати роль інтелігенції у спротиві антигуманній сутності самодержавної влади, розкрити можливості її критики засобами художнього слова, довести здатність митця зайняти провідне місце в сфері суспільно-політичної думки.

Виклад основного матеріалу. Антична культура стала джерелом неперевершеної одухотвореності мистецтва епохи Ренесансу. Антична імперія залишила у спадок майбутнім політикам амбіцію величності Цезарської влади. Її спокусам піддалося не одне покоління завойовників і самовладців-диктаторів. Не випадково німецький король Оттон I, завоювавши у 962 р. Італію, проголосив себе Імператором Римської імперії (пізніша назва – Священна Римська імперія німецької нації). Державно-політичне утворення під такою назвою проіснувало до початку XIX ст., його правителі іменувалися «кайзерами» (так само і в 1871–1918 рр.) – від латинського *Caesar* – Цезар.

Імператорська влада в Римі як ознака політичного самовладдя почала утверджуватися в намаганнях Гая Юлія Цезаря (102/100–44 до н. е.) уподібнити себе богам і древнім царям. Необмежене «я» стало наріжним каменем державної політики, що поступово витісняла республіканські форми правління. «Республіка – ніщо, пусте ім'я без тіла і обличчя», – заявляв Цезар. Римський історик Светоній Транквілл так описував самовладдя Цезаря: «Мало того, що він приймав почесні понад усяку міру: незмінне консульство, довічну диктатуру, турботу про моральність, потім ім'я імператора, прізвисько батька вітчизни, статую серед царських статуй, підвищене місце в театрі, – він навіть допустив на свою честь постановлення, які переважають людську межу: золоте крісло в сенаті і суді, священну колісницю та ноші під час циркових процесій, храми, жертovníки, статуї поряд з богами, місце за частуванням для богів...» [6, с. 43–44].

Для деяких політиків цезаризм не втратив своєї привабливості й сьогодні. Його рецидиви зазвичай не виникають зненацька. За ним завжди тягнеться довгий «історичний слід». Без такого сліду новітні «нащадки цезаризму» існувати

не можуть. Адже у власних очах та у сприйнятті їхніх лакеїв і одурених ними народів вони – «не зовсім люди», а «явища».

Безумовно, «явищами-месіями» вважали себе Б. Муссоліні та А. Гітлер. Перший метою італійських фашистів проголосив «відродження величчя італійської нації та Римської імперії», другий звів у ранг державних цінностей «надприродний німецький дух» та «нордичну арійську расу», що мала право на геноцид інших «нечистих рас і народів». Маніакальним прагненням Гітлера було бажання відшукати на Тибеті «країну особливих знань – міфічну Шамбалу», а також «атрибути Христової сили» – «священну чашу Грааля» і «спис Лонгіна». Охоронні загони націонал-фашистської партії Німеччини – есесівці (нім. Schutz Staffeln) – створювалися за прикладом середньовічних рицарських орденів з відповідною атрибутикою та кодексом поведінки.

«Виняткову історичну роль» неподільного політичного диктаторства в СРСР чверть століття виконував «великий геній товариш Сталін». По суті особистий культ цього радянського вождя нічим не відрізнявся від обожнення колишніх російських царів-імператорів. Відмінність полягала хіба що в тому, що одноосібне владування по-більшовицьки було завуальоване ідеологічним постулатом про Комуністичну партію – «розум, честь і совість епохи» (В. Ленін), яка відігравала роль «керівної та спрямовуючої сили радянського суспільства, ядра його політичної системи» (ст. 6 Конституції СРСР, 1977 р.).

Інститут самодержавства в Росії почав визрівати паралельно з формуванням у першій третині XVI ст. ключової політико-ідеологічної доктрини правителів Великого Московського князівства (потім – царства і Російської імперії) «Москва – третій Рим» (Рим – Константинополь – Москва). Один з ідеологів такого бачення московської історії Монах Філофей у посланні до великого князя Московського Василя III (1505–1533) наголошував, що Московія має досягти світової слави, яка колись належала Риму та Константинополю (Візантії). «Блюди и внемли, – писав він, – ...яко два Рима падоша, а третій стоить, а четвертому не быти» [3, с. 194].

Син Василя III – Іван IV Грозний (1533–1584) у 1547 р. першим в російській історії прийняв титул «цар» після «вінчання на царство» за врочистим церковним обрядом. Бажання правлячої верхівки Московії перетворити князя на царя, безсумнівно, було натхненне діяннями

правителів з давньоєврейської, римської, візантійської історії, на якій сам Іван IV добре знався. Як зазначав один з найбільших авторитетів російської історіографії кінця XIX – початку XX ст. Василь Ключевський, «у цих образах він, як у дзеркалі, старався розгледіти самого себе, свою власну царствену фігуру, вловити в них відображення свого блиску чи перенести на себе відблиск їхнього світла та величі... Він сам для себе став святиною і в помислах своїх створив ціле богослов'я політичного обожнювання самого себе у вигляді вченої теорії своєї царської влади» [4, с. 103–104].

Зміна назви офіційного титулу правителів Москви (від лат. *Caesar* – до грец. *каїсар* (ке-сар), далі – *цїсарь* – *цсарь* – *царь*) означала посилення верховної влади та була одним з аспектів практичної реалізації ідеї «Москва – третій Рим».

Інший напрям втілення означеної доктрини полягав у прагненні Московських правителів «зібрати» під своєю владою землі Давньої Русі. Територіальне розширення Московії розпочалося за князя Івана I (1325–1340), прозваного «Калитою» («грошовим мішком»). Шляхом завоювання та підкупу Калита поширив свою владу на багато тодішніх міст Північно-Східної Русі – Володимир, Псков, Новгород, Ростов, Углич, Галич (у теперішній Костромській області Росії). В. Ключевський писав, що після смерті Калити «Русь довго згадувала його князювання... і любила прикрашати пам'ять цього князя вдячною легендою» [4, с. 66].

І дійсно, легенди про першого «збирача руських земель», мабуть, не умруть ніколи. Вони століттями слугували ідейним обрамленням подальших домагань Москви до земель, які їй ніколи не належали, а становили територіальну основу колишньої Київської Русі. Показовим є той факт, що під час Першої світової війни, коли російські війська вели бої в Галичині проти австро-угорських військ, головнокомандувач російською армією великий князь Микола Романов (дядько царя Миколи II) 14 серпня 1914 р. виступив зі зверненням «К русскому народу Австрии», у якому висловлював побажання, щоб Бог допоміг імператору Миколі II «заверши-

ти справу великого князя Івана Калити», щоб більше не було «подъяремной Руси», щоб на землях Східної Галичини було піднесено прапор «единой, великой и нераздельной России» [1, с. 204–205].

У 1721 р. Московське царство було проголошене Російською імперією. Подію приурочили до перемоги у війні проти Швеції, яка тривала 21 рік. У жовтні 1721 р. від Сенату (утворений у 1711 р. замість Боярської думи) та Святійшого Синоду (утворений у 1721 р. замість патріаршого правління) цареві Петру I було «піднесено» титул «Пётр Великий, отец Отечества и Император Всероссийский». Новий титул на «західний» манер – «імператор-монарх» – потребував пояснення та додаткового ідеологічного обґрунтування. Освічених знавців цієї справи серед власне російської придворної знаті було небагато. Тому одним з головних ідеологів московського абсолютизму – самодержавства, яке прагнуло уподібнитися до «римських імператорів», став українець за походженням («малорос»), колишній ректор Києво-Могилянської академії, а згодом архієпископ Псковський, віце-президент Синоду – Феофан Прокопович². Йому, зокрема, належить авторство книги «Правда волі монаршої» (1722) та «Духовного регламенту» (1721), у якому зазначалося: «Его величество есть самовластный монарх, который никому на свете о своих делах ответа дать не должен... Монархов власть есть самодержавная, которым повиноваться сам Бог повелевает» [3, с. 337–338].

Минають століття, та продовжує жити вірус великодержавної абсолютистської психології російської влади. Його підживлюють новітні ідеологи. Сьогодні це – психологія й риторика відвертого агресора окупанта. Починаючи з 2014 року, Україна і світ багато наслухалися про шовіністичну ідею так званого «єдиного русского мира». Чого лишень варті декларації найвідомішого російського «ліберал-демократа» В. Жириновського! Здається неймовірним, що вони звучать із уст політиків ХХІ століття. Дуже не хочеться цитувати мовні виверти згаданої вище особи, але тематика й логіка статті змушують до цього.

18 березня 2018 р. у день президентських виборів у Росії В. Жириновський заявив: «Сегодня весь наш народ выбирает главу Российского государства, верховного правителя русского мира, границы которого мы ещё не обозначили, мы только формируем его. Выбирают хозяина

¹ «Царями» офіційно називали також монархів у Болгарії та Сербії.

² Вихідців з України, які вірогідно служили при царському дворі, Тарас Шевченко іронічно-презирливо називав «землячками», «мерзенними каламарями» (поема «Сон», 1844).

земли русской – это не только Россия, но это и верховный правитель всей планеты Земля, потому что никто ничего, никогда не сделает без России, и мы бы хотели, чтобы все поняли, что выбирают начальника планеты Земля, руководителя семи миллиардов граждан планеты, для которых мы хотим обеспечить мир, настоящий мир, а не то что делают из Лондона и других столиц» [2]. Ось так: «верховный правитель», «хозяин земли русской, а это не только Россия», «начальник всей планеты Земля», «руководитель семи миллиардов граждан», «ещё не обозначенные границы русского мира»... Уся ця маніакальна маячня – наче калька з печально відомої експансіоністської риторики про світове панування часів гітлерівського націонал-соціалізму, лише з поправкою на теперішню зовнішню політику Росії, це – очевидний неофашизм по-московськи.

Людина – істота соціально-політична, й ця природа людського буття змушує говорити про політику усіх, навіть людей, здавалося б, суттєво віддалених від неї – діячів культури, митців, художників, поетів... Однак нерідко саме їхнє слово містить найточніші та найпереконливіші оцінки владних діянь.

Вражаючим підтвердженням цієї тези є поетична творчість Тараса Шевченка, зокрема під кутом зору критики Т. Шевченком монархічного абсолютизму як форми державного правління. Для її називання поет використовував цілий ряд синонімічно-образних понять, як-от: «цар», «кесар», «імператор», «земні боги-царі», «помазаники божі», «вінценосна громада», «короновані глави», «кати вінчанні», «тирани», «деспоти», «самодержавний государ», «самодержавець-господар», «самодержавний владика», «земні владики», «єго величество», «супостат».

Найчастіше у відповідних контекстах своїх поезій і в різних варіантах Т. Шевченко вживає слово «цар»³. Поет не був політичним мислителем у прямому значенні цього слова, але добре знався на подіях української, російської та загальноєвропейської, зокрема античної та середньовічної, історії. А його ідейна та практична участь у діяльності української таємної політичної організації – Кирило-Мефодіївського това-

риства (кінець 1845 – початок 1847) – свідчила про певну системність його політичних переконань: їх центральною віссю було заперечення державного самовладдя – царизму.

Антимонархічну тему творів Т. Шевченка започаткувала поема-комедія «Сон» (1844). Надалі вона прозвучала в поемі «Кавказ» (1845), у містерії «Великий льох» (1845), у поезії «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє» (1845) тощо. У них об'єктом шевченкової критики був російський царат XVII – XIX століть. Але незабаром поет виступив проти абсолютизму влади загалом, використовуючи для цього приклади зі світової історії. У 1848 р. з'явився цикл віршів (поема), який спочатку не мав назви, а згодом (від часу першої повної публікації тексту у празькому виданні «Кобзаря» (1876 р.) став подаватися під назвою «Царі».

Десятирічне заслання не похитнуло антицарських переконань Шевченка. (До речі, не лише у цьому відношенні цікавим є запис поета у «Щоденнику» від 28 липня 1857 року, де він дякує Богові, який дарував йому «силу души и тела пройти этот мрачный, тернистый путь, не уязвив себя и не унизив в себе человеческого достоинства» [8, с. 122].) Здобувши довгоочікувану свободу, Шевченко створив цілу серію творів – поем і віршів, де викривав одноосібне правління, нібито освячене вищою, божою, волею: «Неофіти» (1857), «Я не нездужаю, нівроку...» (1858) «Мій боже милий, знову лихо!..» (1853–1859), «Во Іудеї во дні они...» (1859), «Осії. Глава XIV» (Подражаніє) (1859), «Молитва» (1860), «Саул» (1860), «О люди! люди небораки!» (1860) тощо.

Слід наголосити, що певною особистою настановою для Шевченка у розкритті антигуманної природи самовладдя стала поема «Царі». Характерно, що у 1857 р., перебуваючи в Нижньому Новгороді, автор суттєво редагував її текст, особливо вступну та заключну частини, – у результаті твір набув ще гострішого антимонархічного спрямування. Остаточну редакцію поеми Шевченко створив у 1858 р., переїхавши з Нижнього Новгорода до Москви.

Можливо, саме про факт початку редагування «Царів» свідчить щоденниковий запис поета від 18 вересня 1857 року, у якому він зазначає, що закінчив «превосходное прелюдие к превосходнейшему стихотворению...» [8, с. 176]. Непрямим доказом на користь припущення, що йдеться саме про цикл «Царі» є те, що у

³ Крім політичного, слово «цар» Т. Шевченко використовував також у значеннях: релігійному («небесний цар» – Бог; «Сретик», 1845) та морально-етичному (як найвищий стан людського духу – «цар волі» – в комедії «Сон», «царь ума» – в «Тризни», 1843).

«Щоденнику» вищенаведеній фразі передусе переписаний Шевченком вірш російського ідеолога народництва Петра Лаврова⁴ «Русскому народу» (1854) – нищівна сатира на царське самовладдя Миколи I. Першими рядками поезії Лаврова були такі: « – Меня поставил Бог над русскою землею, – / Сказал нам русский царь. / – Во имя Божие склонитесь предо мною, / Мой трон – Его алтарь! / Для русских не нужны заботы гражданина, / Я думаю за вас!» [8, с. 174]. Припускаємо, що переписувати до власного щоденника чималий за обсягом вірш іншого автора просто так Т. Шевченко не став би. Звідси запитання: Чи ж не саме у вересні 1857 року в «прелюдії» до «превосходнейшего стихотворения» з'явилися такі рядки: «...дуже вже й мені самому / Обридли тії мужики, / Та паничі, та покритки. / Хотілося б зогнать оскому / На коронованих главах, / На тих помазаниках божих... <...> / Хоч на годиночку у нас / Ту вінченосную громаду / Покажем спереду і ззаду / Незрячим людям» [7, «Царі», с. 428–429]? І це була не лише самоіронія поета щодо однієї з провідних для нього тем – зображення життя українського селянства, але й твердий намір розвинути політично спрямовану тематику своїх творів.

Царизм – це самовладдя, а самовладдя – це політичне й моральне свавілля, узурпація влади, яка призводить до паплюження важливих людських заповідей, бо ж царі мислять себе нарівні з богами, підмінюють божественні настанови власною волею. Словами Т. Шевченка Ізраїльський цар Давид «Сам собі говорить: “Я... Ми повелим! / Я цар над божієм народом! / І сам я бог в моїй землі! / Я все!...”» [7, «Царі», с. 430]. Царизм – це духовне розтління. Царі намагаються видати себе за «святих», але насправді історія повниться прикладами фізичної розпусти державців – у цьому ряду Шевченко згадує й давньоруського київського князя Володимира. Для поета немає значення, чи «царі» були язичниками, чи вже прийняли християнство – у будь-якому разі головним рушієм їхніх ганебних учинків є необмеженість влади. Але й велич монар-

хій примарна: «земні боги-царі» насправді є «дрібненькими богами», морально «убогими» [7, «І Архімед, і Галілей...» (1860), с. 684], – їхнє самовладдя не вічне й не варте поклоніння, бо головне в суспільстві – «...любов меж людьми» [7, «Тим неситим очам...» (1860), с. 676].

Т. Шевченко говорить про царизм як всесвітнє явище: чи «В непробудимому Китаї, / В Єгипті темному, у нас, / І понад Індом і Євфратом...» [7, «Саул», с. 686] – скрізь його сутність однакова, побудована на придушенні свободи, економічному та духовному поневоленні людей. Однаковими є й атрибутивні ознаки повновладних монархій: «З законами, з мечем, з катми, / З князями, темними рабами» [7, «Саул», с. 686]. Яка лаконічна, ємна й точна характеристика авторитарної держави, гідна найповажніших енциклопедичних словників з політології!

«Законом» в системі царату є сам правитель: «Я думаю за вас!» (у П. Лаврова), «Я все!...» (у Т. Шевченка). Самодержець – незаперечний канон, йому належить «право» думати, говорити, діяти. Підданим залишається лише «право» слухати, засвоювати, виконувати царські укази, загалом – покірно й безмовно служити царям: «Мов дурень, ходиш кругом їх / Не знаєш, на яку ступити» [7, «Царі», с. 434].

«Меч», «кати» – це насилля, без якого не може існувати політична диктатура. У структурі такої влади одним з головних є військовий складник. Недарма російського царя Миколу I в народі та в прогресивних громадських колах прозвали «Палкін», а Т. Шевченко в поезії «Юродивий» (1857) «наділив» його нижчим офіцерським званням – «фельдфебель» [7, с. 594]. Т. Шевченко також використовував вислів О. Герцена⁵, який у своїй книзі «Былое и думы» назвав Миколу I «тормозом» («гальмом») [8, с. 151, 169, 205].

Самодержавний терор може бути спрямований проти будь-кого й будь-чого, що хоча б якось, на думку владної верхівки, загрожує її існуванню. Т. Шевченко звертається до відомої біблійної оповіді про вбивство у Віфлеємі за наказом царя Ірода кільканадцятьох тисяч (за деякими джерелами – кількох десятків) немовлят, бо й ці, уявні, «вороги» могли в майбутньому становити небезпеку для самовладдя Ірода: «“Та що ж, – промовив Ірод п'яний, – / По всьому царству постинать / Малих дітей; а то, погані, / Нам не дадут доцарювать”» [7, «Во Іудеї во дні они...», с. 644]. Воля царя – закон: «Ножі солдати сполоскали / В дитячий

⁴ Лавров Петро Лаврович (1823–1900) – російський соціолог, філософ, історик, публіцист, ідеолог так званого «пропагандистського напрямку» в теорії «народництва» 70-х рр. XIX ст. Ідеалом вважав лад, оснований на «добро-вільному союзі вільних і моральних людей».

⁵ Герцен Олександр Іванович (1812–1870) – російський філософ, письменник, публіцист, революційний ідеолог, визначний критик самодержавного ладу в Росії.

праведній крові!» [7, «Марія» (1859), с. 656]. «Побиття немовлят у Віфлеємі» – це окремий історичний випадок? Якби ж то... Одразу надходить згадка про долю репресованих «сімей ворогів народу» в період сталінського режиму та про криваві розправи над камбоджійським народом диктатора Пола Пота в 1970-х роках...

«Князі» – це соціальна опора монархічного режиму, царський почет, найближче оточення володаря. Його утворює придворна бюрократія, що має багатоступеневу ієрархію. Хрестоматійне змалювання волюнтаристсько-адміністративного механізму Т. Шевченко навів у поемі «Сон». Піраміда влади («царські палати») на прикладі російського монархічного двору зображена так: «медвідь» – «старшина пузата» – «менші» – «дрібніші» – «челядь»; окрему верству становлять військові («москалі/москалики»). У якийсь момент ця жорстка конструкція починає руйнуватися (можливо, поет мав на увазі палацові перевороти?), самодержець опиняється сам на сам зі суспільством – і грізний «медвідь» (цар) перетворюється на «медведика», стає, «мов кошеня, такий чудний» [7, «Сон», с. 247–248]. Ненавистю суспільства, глибокими політичними кризами й особистими трагедіями супроводжувалися останні миттєвості життя відомих диктаторів новітнього часу: Б. Муссоліні, Н. Чаушеску, С. Хусейна, М. Каддафі... «Лякливим кошеням» виставив себе і колишній український президент-утікач В. Янукович...

При авторитарних політичних режимах наявна тісна змичка між правлячою верхівкою та економічно панівними класами. Тут класова сутність політики стає найочевиднішою й виглядає цілком природно. Зрощення користолюбних інтересів політичних та фінансово-підприємницьких структур є умовою існування таких систем. Викликає захоплення, як засобами поетичного слова Т. Шевченко зумів віртуозно охарактеризувати явище, яке сьогодні прийнято називати олігархізацією політики, коли публічна влада стає знаряддям у руках бізнесових кіл і цілком залежить від їхніх матеріально-фінансових можливостей. Ось ці алегоричні рядки з поезії «Во Іудеї во дні они...»: «...а цар... / Самодержавний государ! / Лизав у ліктора⁶ халяву, / Щоб

той йому на те, на се... / Хоч півдинарія позичив; / А той кишенею трясє, / Виймає гроші і не лічить, / Неначе старцеві дає» [7, с. 644].

«Темними рабами» або «німими, подлими рабами» [7, «Юродивий», с. 594] Т. Шевченко називає людей, які запопадливо прислужують монархічній владі. Це – «міністри-раби» [7, «Хоча лежачого й не б'ють...» (1860), с. 692], покірний безправний народ, а також (і передусім!) ті вищі верстви населення, котрі могли би підняти голос протесту на захист громадянських свобод, але не роблять цього, переймаючись особистими, егоїстичними інтересами. Їм краще «Храми, палати муровать, / Любить царя свого п'яного, / Та візантіїство прославлять, / Та й більше, бачиться, нічого» [7, «Я не нездужаю, нівроку...», с. 616]. Поет таких людей («панство») часто називає «лакеями», яких він засуджує та саркастично висміює за їхню духовну «темноту» та самоприниження – і перед багатством, і перед самодержцем: «Пострижемося ж у лакеї / Та ревностно в новій лівреї / Заходимось царів любити» [7, «Царі», с. 434], «Підніжки царські, лакеї / Капрала п'яного!» [7, «Юродивий», с. 594], «Раби з кокардою на лобі! / Лакеї в золотій оздобі... / Онуча, сміття з помела / Єго величества. Та й годі» [7, «Во Іудеї во дні они...», с. 645].

Висновок поета, як завжди, категорично точний: «Дрібніють люде на землі, / Ростуть і висяться царі!» [7, «Саул», с. 690]. Це те саме, якби сьогодні ми сказали: обличчя влади залежить від рівня політичної зрілості та відповідальності народу. Свобода неможлива в суспільстві, яке не прагне розвивати свої громадянські та культурно-духовні начала.

Одним з потужних ресурсів царистських систем є контрольований і насаджуваний ними арсенал засобів офіційної ідеології. Формуючи його, влада неодмінно стикається з проблемою визначення «міри впливу» політичної та релігійної ідеологій на масову свідомість. Ця проблема заглиблена в епоху виникнення перших держав, і в різні часи, і в різних суспільствах її вирішували по-різному.

Але загалом варіантів взаємодії держави та церкви за абсолютного монархізму не багато. Якщо не брати до уваги відомі з історії факти аж надто гострої боротьби між ними за статус політичного пріора, то, зрештою, виникають ситуації, коли або держава фактично бере на себе управління церквою (монарх чи спеціальний державний орган стають її главою), або церква

⁶ Ліктор (лат. *licitor*) – у Стародавньому Римі – почесний вартувий вищих посадових осіб. Супроводжував консулів, преторів і ніс у руках атрибут царської влади – фасцію (лат. *fascia* – зв'язка, пучок) – пучки пруття, перев'язані ременем із запхнутими у них сокирками.

перетворюється на одну з інституцій у системі державного правління, на сакральні-ідеологічну підмогу правлячого режиму. Суспільству ж відводиться лише роль об'єкта реалізації цієї здвоєної, ідейно зрощеної правлячої волі.

Чудову поетичну ілюстрацію до цих процесів пропонує Т. Шевченко, описуючи появу перших держав: «Раби мовчали. / Царі лупилися, росли / І Вавілони муровали. / А маги, бонзи і жерці / (Неначе наші панотці) / В храмах, в пагодах годувались, / Мов кабани царям на сало / Та на ковбаси...» [7, «Саул», с. 688].

Не випадково реакційний режим російського імператора Миколи I в 30-х рр. XIX ст. взяв на озброєння так звану «теорію офіційної народності» за формулою: «православ'я, самодержавство, народність». Її підґрунтям були ідеї «природної набожності» російського народу, його «відданості цареві», «єднання царя з народом».

Крім образу Миколи I, Т. Шевченко створив політичні портрети інших самодержців Росії – Петра I: «Аспиде неситий! / Що ти зробив з козаками? / Болота засипав / Благородними костями; / Поставив столицю / На їх трупах катованих!» [7, «Сон», с. 245]; Катерини II: «...в т о р а я доконала Вдову сиротину» [7, «Сон», с. 244], «...тая цариця – / Лютий ворог України, / Голодна вовчиця!..» [7, «Великий льох», с. 292]; Олександра II: «...не спасе їх добрий цар, / Їх кроткий, п'яний господар, / Не дасть їм пити, не дасть їм їсти, / Не дасть коня вам охляп сісти / Та утікати...» [7, «Осії. Глава XIV (Подражаніє)», с. 671].

Наведені цитати – це лише деякі поетичні характеристики влади московсько-петербурзьких самодержців. Її сутність, наголошував Т. Шевченко, становили шовіністичні зазіхання щодо України та інших поневолених народів імперії, для яких російський монархізм не передбачав жодних політичних чи національних свобод. «Кайдани», за висловом Т. Шевченка, були сковані дуже міцно. Перебуваючи в Орській фортеці, у другій половині 1847 року, поет писав: «Якби кайдани перегризти, / То гриз потроху б. Та не ті, / Не ті їх ковалі кували, / Не так залізогартували, / Щоб перегризти...» [7, «Самому чудно. А де ж дітись?», с. 402]. Величезні обшири Російського царства лише підкреслювали безмежність насилля в ньому: «А слюз, а крові? напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками...»; «...Одна Сибір неісходима, / А тюрм! а люду!.. Що й лічить! / Од

молдаванина до фінна / На всіх языках все мовчить...» [7, «Кавказ», с. 322, 324].

Та й цього мало! Закономірним у політиці імперій є їхнє прагнення захопити якомога більші території. Імперське «несите око» постійно «...За край світа зазирає, / Чи нема країни, / Щоб загарбать і з собою / Взять у домовину» [7, «Сон», с. 233]. Красномовними є й такі викривальні рядки – з приводу Кримської війни 1853–1856 рр. між Росією та коаліцією європейських монархій (Туреччина, Велика Британія, Франція, Сардинія): «Кати вінчанні, / Мов пси голодні за маслак, / Гризуться знову» [7, «Мій боже милий, знову лихо!..», с. 565].

Агресивність російського шовінізму, у баченні Шевченка, символізує фігура Петра I з відомої скульптури в Петербурзі: «...він руку простягає, / Мов світ увесь хоче / Загарбати...» – «...Це той п е р в и й, що розпинав / Нашу Україну...» [7, «Сон», с. 244].

Тарас Шевченко заперечував насаджувану царизмом думку про нібито культурно-історичне «родичання великоросів та малоросів». 31 січня 1734 року імператриця Анна Іоанівна видала указ генералу О. Шаховському, який очолював в Україні так зване «Правління гетьманського уряду» (1734–1750). Указ містив секретні приписи, зокрема про те, аби «побуждать искусным образом» «малороссийский народ... своитца и в свойство вступать с нашим великороссийским народом... и сие содержать секретно» [5, с. 86]. Такі настанови означали, м'яко кажучи, «заохочення» українців до шлюбів з росіянами замість шлюбів з поляками та литовцями. Звісно, українське населення не було офіційно посвячене в плани Петербурга «секретно» уподібнити його до московитів. Але, безумовно, відчувало асиміляційний тиск. Відповідний коментар Т. Шевченка знаходимо в містерії «Великий льох»: «Нехай бог боронить! / Може, ще нестись заставлять, / Москаля плодити. / Бо чутка є, що цар хоче / Весь світ полонити» [7, с. 299].

Поет також викривав зазіхання царської влади на давньоруську княжу історію України з метою її «привласнити» для обґрунтування свого «права» володіти українськими землями, бо вони, начебто, їй «завжди належали» і лише тимчасово потрапляли то в залежність від Кримського ханства, то під владу Польщі й Литви: «Кажуть, бачиш, що все то те / Таки й було наше, / Що вони тільки наймали / Татарам на пашу / Та полякам...» [7, «Стоїть в селі

Суботові...» (1845), с. 304]. На жаль, як бачимо, й сьогодні, за півтора століття після написання цих рядків, офіційна риторика Росії заперечує автохтонне право українців на власну землю та історію.

Читаєш Т. Шевченка – і не перестаєш дивуватися свіжості його історичного погляду, прямого значення поетових оцінок для сьогодення! Він ніби передбачив і теперішній час тяжких випробувань для українського народу, коли московська влада, скориставшись політичною кризою в Україні 2013–2014 рр., розв'язала збройну агресію проти нашої суверенної держави, та описав справжнє обличчя «брата»-загарбника: «А той нишком у куточку / Гострить ніж на брата. / А той, тихий та тверезий, / Богобоязливий, / Як кішечка, підкрадеться, / Вижде нещасливий / У тебе час та й запустить / Пазорі в печінки, – / І не благай: не вимолять / Ні діти, ні жінка» [7, «Сон», с. 233].

Завершуючи короткий огляд поезій Шевченка в плані досліджуваної теми, слід наголосити на найголовнішому. Це – несхитна віра митця в історичну приреченість царизму, у загибель монархії, яким немає місця у прийдешньому часі.

Численні рядки творів Кобзаря містять передбачення «божого і народного суду над царями»: «Став земних владик судити / Небесний Владика...», «Окують царей неситих / В залізній пута... / <...> І осудять грабителів / Судом своїм правим...» [7, «Псалми Давидові» (1845), с. 341, 345)], «Щоб не чуть / Було на світі того рику / Самодержавного владки, / Царя неситого...» [7, «Подражаніє Іезекиїлю. Глава 19» (1859), с. 669], «Царів, кровавих шинкарів, / У пута кутії окуй, / В склепу глибокім замуруй» [7, «Молитва», с. 674], «...люде... царя до ката поведуть» [7, «Хоча лежачого й не б'ють...», с. 692]. Для Шевченка, «люде» – це і бунтівна народна маса, і символ суспільної гармонії («...буде син, і буде мати...»), і образ майбутнього демократичного устрою, який ґрунтується на громадській волі та правовому законі: «Буде бите / Царями сі-

янее жито! А люде виростуть» [7, «І Архімед, і Галілей...», с. 684, 685], «...Коли / Ми діждемося Вашингтона / З новим і праведним законом? / А діждемось-таки колись!» [7, «Юродивий», с. 594].

Висновки. Творчість Тараса Шевченка – це не просто літературні твори з певними сюжетами, образами, настроями автора. Це – глибокі інтелектуальні пласти, підвладні по-справжньому геніальній людині. Будучи насамперед поетом і носієм українського патріотичного духу, Т. Шевченко виявляє вражаюче інтуїтивне уміння мислити як філософ, історик, соціолог, політичний аналітик, на рівні важливих теоретичних узагальнень, котрі й сьогодні звучать абсолютно злободенно.

Список використаної літератури:

1. Верстюк В.Ф. Україна від найдавніших часів до сьогодення: хронологічний довідник / В.Ф. Верстюк, О.М. Дзюба, В.Ф. Репринцев. К.: Наук. думка, 1995. 688 с.
2. Жириновский проголосовал на выборах президента России (18.03.2018). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BBFxi3at3C4>
3. История СССР: Ч. I. С древнейших времен до 1861 г. / [под ред. П.И. Кабанова и В.В. Мавродина]. [изд. 3-е, испр.]. М.: Просвещение, 1974. 606 с.
4. Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / В.О. Ключевский; [сост., вступ. ст. и прим. В. А. Александрова]. М.: Правда, 1990. 624 с.
5. Мельник Л.Г. Правління гетьманського уряду (1733–1735 рр.). Український історичний журнал. 2001. № 5. С. 81–91.
6. Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей; [перев. с лат., предисл. и послесл. М.Л. Гаспарова]. Москва: Худож. лит., 1990. 255 с.
7. Шевченко Т.Г. Кобзар. Повна збірка; [вступ. ст. та примітки Р. Полонського]. Харків: Фоліо, 2009. 736 с.
8. Шевченко Тарас. Щоденник / Тарас Шевченко; [упорядн., автор передмови та приміток проф. Л. Ушкалов]. Харків: Видавець Савчук О.О., 2014. 448 с.: 52 іл.

Северинюк В. М. Слово поэта против деспотизма самовластья (актуальный Т. Шевченко)

Статья посвящена вопросу противоречия между практикой политического самодержавия как непререкаемого властного веления и природой литературного творчества как проявлением свободы человеческого духа. Рассмотрены исторические корни абсолютизма и его рецидивы новейшей эпохи – XX – начала XXI столетий – в форме тоталитарных идеологий и авторитарных режимов. В частности, прослежен процесс формирования института царизма в Московском государстве и возрождение имперских, экспансионистских методов в политике современной России. Основное внимание уделено литературоведческому анализу поэзий Тараса Шевченко, которые содержат критику самовластья. Исследовано и процитировано около 25 поэтических произведений Т.Г. Шевченко.

Ключевые слова: империя, самодержавие, царь, каты, лакеи, брат, люди, закон, суд, свобода.

Severinyuk V. The poet's word against the despotism of autocracy (T. Shevchenko's topicality)

The article is devoted to the issue of the contradiction between the practice of political autocracy as an indisputable imperative command and the nature of literary creativity as a manifestation of the freedom of the human spirit. The historical roots of absolutism and its relapses of the new era – in the XXth and early XXIst centuries - in the form of totalitarian ideologies and authoritarian regimes are considered. In particular, the process of forming the institution of tsarism in the Moscow state and the revival of imperial expansionist methods in the politics of modern Russia is traced. The main attention is paid to the literary analysis of the poetry by Taras Shevchenko, which contains criticism of autocracy. About 25 poems by T. Shevchenko have been studied and quoted.

Key words: empire, autocracy, tsar, lackeys, brother, people, law, court, freedom.