

**ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD**
Volume 28 Issue 2(28) **2023**
SERIES
PHILOLOGY

**ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**
Том 28 Випуск 2(28) **2023**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 2 a year

Series founded in July, 2006

Volume 28, Issue 2(28) 2023

Odesa
ONU
2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 2 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 28, випуск 2(28) 2023

Одеса
ОНУ
2023

Засновник та видавець: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна рада:

В.І. Труба, д. юрид. наук (головний редактор), В.О. Іваниця, д. біол. наук. (заступник головного редактора), С.М. Андрієвський, д. фіз.-мат. наук, Ю.Ф. Ваксман, д. фіз.-мат. наук, В.В. Глебов, канд. іст. наук, Н.О. Кравченко, д. філол. наук, Л.М. Дунаєва, д. політ. наук, В.В. Заморов, канд. біол. наук, О.В. Запорожченко, канд. біол. наук, О.А. Іванова, д. наук із соц. комунікацій, Ю.А. Ніцук, д. фіз.-мат. наук, В.Г. Кушнір, д. іст. наук, В.В. Менчук, канд. хім. наук, М.О. Подрезова, директор Наукової бібліотеки, Л.М. Токарчук, д. юрид. наук, В.М. Хмарський, д. іст. наук, В.В. Яворська, д. географ. наук, Л.І. Стрій, к. філол. наук.

Редакційна колегія журналу:

Н.В. Кондратенко, д. філол. наук, проф. (науковий редактор); О.А. Войцева, д. філол. наук, проф.; Є.В. Джиджора, д. філол. наук; Т.Ю. Ковалевська, д. філол. наук, проф.; Н.В. Кутуза, д. філол. наук, проф.; Н.П. Малютіна, д. філол. наук, проф. (Польща); В.Б. Мусій, д. філол. наук, проф. (заступник головного редактора); А.П. Романченко, д. філол. наук, проф., А. Стаменова, д. філол. наук, проф. (Болгарія); Є.М. Степанов, д. філол. наук, проф. (Китай); О.О. Бойко, доктор філософії з філології (Туреччина); Т.М. Шевченко, д. філол. наук, проф.; О.В. Яковлева, д. філол.н., проф.; Г.С. Яроцька, д. філол. наук, проф.

Відповідальний за випуск – д. філол. наук, проф. В.Б. Мусій

Рецензенти: докт. філол.н., професор Л.М. Марчук (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка); докт. філол.н., професор С.Т. Шабат-Савка (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича)

Editorial Council:

V.I. Truba, DSc (Jurisprudence) (Editor-in-Chief), V.O. Ivanytsia, DSc (Biology) (Deputy Editor-in-Chief), S.M. Andrievskiy, DSc (Physics & Mathematics), Yu.F. Vaksman, DSc (Physics & Mathematics), V.V. Hliebov, CandSc (History), N.O. Kravchenko, DSc (Philology), L.M. Dunaieva, DSc (Politology), V.V. Zamorov, CandSc (Biology), O.V. Zaporozhchenko, CandSc (Biology), O.A. Ivanova, DSc (Social Communications), Yu.A. Nitsuk, DSc (Physics & Mathematics), V.G. Kushnir, DSc (History), V.V. Menchuk, CandSc (Chemistry), M. O. Podrezova, Director of the Scientific Library, L. M. Tokarchuk, DSc (Jurisprudence), V.M. Khmarskyi, DSc (History), V.V. Yavorska, DSc (Geology), L. I. Strij, CandSc (Philology).

Editorial Board of the journal:

N.V. Kondratenko, DSc (Philology) (Scientific Editor); O.A. Voitseva, DSc (Philology), Ye.V. Dzhidzhora, DSc (Philology); T. Yu. Kovalevska, DSc (Philology), N.V. Kutuza, DSc (Philology), N.V. Maliutina, DSc (Philology) (Poland), V.B. Musij, DSc (Philology), A.P. Romanchenko, DSc (Philology), Ie. M. Stepanov, DSc (Philology) (China), O.O. Boiko, PhD (Philology) (Turkey), T. M. Shevchenko, DSc (Philology), O. V. Yakovleva, DSc (Philology), G. S. Yarotska, DSc (Philology)

Responsible for the issue – V. B. Musii, DSc (Philology)

Reviewer – L. M. Marchuk, DSc (Philology), S. T. Shabat-Savka, DSc (Philology).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія KB № 11458–33IP від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку Вченою радою

Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Протокол № 6 від 19 грудня 2023 р.

Бази реферування та індексування журналу: **Index Copernicus ICV 76,48;**
наукова міжнародна база даних **Slavic Humanities Index**

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Олена Мізінкіна, Олександра Зозуля**
ОРНІТОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В ОПОВІДАННЯХ ВАСИЛЯ ПОЛТАВЧУКА..... 7
- Валентина Мусій**
СЕМАНТИЧНИЙ УНІВЕРСУМ ТЕКСТУ ОПОВІДАННЯ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК
«ПРАВДИВА ІСТОРІЯ»..... 18
- Іраїда Томбулатова**
«ХОРОШІ ХЛОПЦІ ФІНІШУЮТЬ ПЕРШИМИ»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ
ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНОЇ ПОЕЗІЇ
ЛЮБОМИРА СЕРНЯКА 25
- Світлана Фокіна**
ДО ПИТАННЯ ЩОДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ ЛЕСЛАВОЮ
КОРЕНОВСЬКОЮ СУЧАСНОГО ЛЬВІВСЬКОГО ТЕКСТУ 34
- Гліб Фомін**
АВТОРСЬКИЙ СВІТ В ОПОВІДАННІ ТОМАСА ЛІГОТТИ «ЛУННА СОНАТА»
("THE MUSIC OF THE MOON") 43
- Тетяна ШЕВЧЕНКО**
ОЦІННЕ Й АНАЛІТИЧНЕ НАЧАЛА В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ К. МОСКАЛЬЦЯ . 50
- Тетяна ШЕВЧЕНКО, Лілія ЧИКУР**
ОБРАЗ КРИМУ В ЕСЕЇСТИЦІ Л. ДЕРЕША 58

ЛІНГВІСТИКА

- Даніл Бушуєв**
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ МАШИННОГО ПЕРЕКЛАДУ. 65
- Наталія Кондратенко, Гліб Кучма**
КОМУНІКАТИВНИЙ ПОРТРЕТ АНГЛОМОВНОГО ВОДІЯ: ОСОБЛИВОСТІ
ДІАЛОГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ З ДИСПЕТЧЕРОМ 73
- Павло Масалов**
АНТИВОСННІ ПЕРФОРМАНСИ: «МОВА ОБРАЗІВ» ТА ПРОЯВ СУСПІЛЬНОЇ
РЕАКЦІЇ 86
- Лариса Шевчук**
ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРЕЦЕДЕНТНИХ ІМЕН В УКРАЇНСЬКОМУ
ГУМОРИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ 2022–2024 рр. 99

ОГЛЯДИ

- Ірина Ділай**
МЕНТАЛЬНИЙ ПОРТРЕТ АНГЛІЙСЬКОГО ДІЄСЛОВА
В АНТРОПОЦЕНТРИЧНІЙ ПАРАДИГМІ ПІЗНАННЯ 109
- Олеся Татаровська**
ПРАГМАДИСКУРСНИЙ МОДУС ЗАПЕРЕЧЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ. 111

CONTENTS

LITERARY STUDIES

- Olena Mizinkina, Oleksandra Zozulia**
ORNITHOLOGICAL IMAGES IN THE STORIES OF VASYL POLTAVCHUK 7
- Valentyna Musii**
SEMANTIC UNIVERSE OF THE TEXT OF OLGA TOKARCZUK'S STORY
"TRUE STORY" 18
- Iraida Tombulatova**
"HOROSHI HLOPTSI FINISHUYUT PERSHYMY":
INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL PECULIARITIES OF NARRATIVE
POETRY OF LYUBOMYR SERNYAK 25
- Svitlana Fokina**
TO THE QUESTION OF THE LITERARY RECEPTION BY LESLAVA
KORENOVSKAYA OF THE MODERN LVIV TEXT 34
- Hlib Fomin**
AUTHOR'S WORLD IN THOMAS LIGOTTI'S SHORT STORY
"THE MUSIC OF THE MOON" 43
- Tetiana Shevchenko**
VALUATIVE AND ANALITICAL FEATURES IN THE LITERARY CRITICISM
OF K. MOSKALETS 50
- Tetiana Shevchenko, Liliia Chykur**
THE IMAGE OF CRIMEA IN THE ESSAYS OF L. DERESCH 58

LINGUISTICS

- Danil Bushuiev**
TERMINOLOGY OF MODERN MACHINE TRANSLATION THEORY 65
- Nataliia Kondratenko, Hlib Kuchma**
COMMUNICATIVE PORTRAIT OF AN ENGLISH-SPEAKING DRIVER:
FEATURES OF DIALOGICAL INTERACTION WITH THE DISPATCHER 73
- Pavlo Masalov**
ANTI-WAR PERFORMANCES: «LANGUAGE OF IMAGES»
AND MANIFESTATION OF SOCIAL REACTION 86
- Larysa Shevchuk**
TRANSFORMATION OF PRECEDENT NAMES IN THE UKRAINIAN
HUMORISTIC DISCOURSE 2022–2024 99

REVIEWS

- Iryna Dilal**
MENTAL PORTRAIT OF THE ENGLISH VERB 109
- Olesia Tatarovska**
PRAGMADISCOURSE MODE OF OBJECTION IN ENGLISH 111

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2.09Полтавчук

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299782](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299782)

Олена МІЗІНКІНА

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури та компаративістики
mizinkina-o@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-5732-5138>

Олександра ЗОЗУЛЯ

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
філологічного факультету
alexandrazoz0003@gmail.com

ОРНІТОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В ОПОВІДАННЯХ ВАСИЛЯ ПОЛТАВЧУКА

Анотація. У статті здійснено спробу проаналізувати специфіку творення персонажів у збірці «Таємниці амурних історій» (2020) Василя Полтавчука. **Актуальність** розвідки полягає в тому, що образ людини в художньому творі завжди постає центральним. Дослідження художніх прийомів моделювання персонажів дозволяє пізнати творчу лабораторію митця. Художній доробок В. Полтавчука на сьогодні мало схарактеризований, незважаючи на те, що він представляє розвиток сучасної малої прози в українській літературі, і письменник відомий в південному регіоні, оскільки більше двадцяти років працював на філологічному факультеті Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Мета статті – вивчити традиції та новаторство у творенні образів персонажів в оповіданнях збірки «Таємниці амурних історій». Задля розуміння витоків поетики творів В. Полтавчука зроблено короткий огляд наукових та мистецьких зацікавлень автора. Простежено точки зору літературознавців щодо ознак жанру оповідання, розмежування оповідання та новели. З'ясовано, що в центрі уваги письменника насамперед образи жінок, які постають завдяки їх психологізації, окремим штрихам портретів, діям та порівнянню з птахами. Орнітологічні мотиви допомагають увиразнити й центральні образи чоловіків. Зокрема, в оповіданнях простежується відсилання до образів голубки, ластівки, чайки, жайворонка, снігура. Письменник вдається до різних засобів окреслення орнітологічних ознак героїв у художньому тексті: інтертекстуальність, оніричний простір, звуковий, руховий аспекти. З-поміж авторських прийомів виділено поетику заголовка («Голубка»), символіку імен героїв (Снігур, Кажан), концепт «гнізда» в оповіданнях В. Полтавчука. Вважаємо такий підхід у дослідженні образів є перспективним для подальшого вивчення сучасних творів української літератури.

Ключові слова: образ, оповідання, В. Полтавчук, птах, гніздо, художній прийом, символіка, мотив.

Постановка проблеми. У доробку Василя Полтавчука вирізняється два напрями: один – дослідницький, літературознавчий, другий – художній. Пізнання історії рідного краю відобразилося в нарисах «Котовськ», «Odessa Region», «Саврань». Наукові інтереси пов'язані з історико-біографічним романом («Біографічний роман і проблема виховання історією», «Неминуцтво минулого» та ін.). Вже півстоліття вчений прискіпливо вивчає літературний процес Одещини, що вилилось у авторську видавничу серію «Одеса літературна» (2012–2018). У ній побачили світ біографічно-критичні нариси про письменників і літературознавців Г. В'язовського, І. Гайдаєнка, Б. Дерев'янка, І. Дузя, В. Івановича, В. Фащенко, Г. Щипківського. А ще вийшли друком дослідження прози І. Григурка, спогади про науковців одеської школи (В. Фащенко, Н. Шляхову та ін.).

Мистецький світ В. Полтавчука представляють поезії (деякі з них покладені на музику – «Гімн філологічного факультету Одеського національного університету імені І.І. Мечникова», «Осінній блюз», «Пісня про Саврань») та мала проза. Усі прозові збірки «Заповітне поле» (1984), «Чи залишиться таємницею?» (1991), «Руса коса до пояса» (1997), «Ім'я любові» (2009), «Іванові зяті» (2013), «Таємниці амурних історій» (2020) презентують оповідання. І, здається, не випадково саме оповідання стали тою формою, в якій письменник подає своє бачення оточуючого, почутого, пережитого. Цей жанр є традиційним для української літератури, тому й Ніна Пашковська порівнює оповідання Василя Полтавчука з новелістикою Григора Тютюнника та Євгена Гуцала, підкреслюючи їх схожість: «Кожна доля – то драма людської душі, і виписана вона автором оповідань без надриву емоцій, але з глибинним затаєним болем <...> де людська доля заповнює увесь простір твору і не залишає байдужим» [6, с. 7]. Раніше в рецензії [5] нами вже було підкреслено те, що антропологічна тема є центральною в творах прозаїка.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Літературознавці вже чимало часу намагаються встановити ознаки та «можливості» жанру оповідання. Як правило, його порівнюють з новелою: «В оповіданні, як і в новелі, є подія, але не особлива і не центральна. Новела возвеличує подію і поглиблює її значення. Оповідання ж бере подію такою, якою вона є» [2, с. 52]. Іван Денисюк, бачимо, в своїх міркуваннях спирається на план вираження. Різницю між двома жанрами пояснив і Василь Фащенко: «Оповідання містить в собі ширше коло життєвих зв'язків, воно з більшою кількістю переходів у розвитку дії чи відтворенні рефлексій аналізує те або інше явище, має вищий ступінь деталізації у розкритті характерів. Загалом оповідання тяжіє до ширших форм прози, які досліджують долю людську. І якщо новела – маленьке оповідання, то оповідання – маленька повість» [13, с. 171].

Сучасна дослідниця Світлана Ленська у своїй дисертації «Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні доміанти, жанрові моделі і стилеві стратегії» пояснює особливості жанру так: «У самому оповіданні відбувається процес «романізації» малого епосу, коли зміст твору не вичерпується

моноподієвістю або композиційною одновершинністю – в рамки невеликого текстового обсягу подеколи вміщується ціле життя головного героя або панорамно моделюється художній світ, в якому історичний час осмислюється крізь призму бачення персонажа» [4, с. 101]. Тобто невеликий обсяг оповідання, в якому розгортається одна сюжетна лінія, дозволяє повною мірою розкрити достатньо велику частину життя персонажів та вияскравити їх характери.

Виклад основного матеріалу. У фокусі уваги оповідань останньої збірки В. Полтавчука насамперед образи жінок. Вони – різного віку, різних професій, соціального стану, живуть в ХХ та ХХІ століттях. Але об'єднує їх те, що вони розкриваються завдяки орнітологічним мотивам. Показовим є вже перше оповідання «Голубка», в якому образ головної героїні має виразно народні витoki. В українській культурі заґрунтоване розуміння про голубину любов і вірність. Ще Микола Костомаров у праці «Слов'янська міфологія» написав, що «голуб – символ кохання у різних його виявах» [3, с. 88]. Поетика заголовку більше розгортається в епіграфі, який передує основному тексту оповідання: «*Чи винна ж голубка, що голуба любить?*». Цей вислів взято з поеми Т. Шевченка «Причинна», де дівчина блукає «під горою, біля того гаю, що чорніє над водою», виглядаючи милого.

В оповіданні В. Полтавчука Ганна, не зважаючи на холодну осінь, стоїть біля хвіртки і від ставка її обдає «здійнята вітром водяна пороша». Письменник вдається до прийому інтертекстуальності й тоді, коли його героїня чує народну пісню, зміст якої переносить її через десятиліття в минуле: «*В кінці греблі шумлять верби, / Що я насадила. / Нема того козаченька, / Що я полюбила*». Тільки на відміну від виконавиці пісні, яку наздогнав мотоциклом «її козаченько», Ганна самотня та занурена в думки про свого Миколу: «*Верби вирости, шумлять, а Миколи нема...*» [7, с. 8]. Як і в «Причинній», у «Голубці» використано художній паралелізм, бо внутрішній стан Ганни порівнюється з природою: верби, які вона посадила колись з коханим, «постаріли уже, як вона», а її сльоза «була холодна, мов краплина осіннього дощу». Автор приділяє багато уваги жестам Ганни – жінка кутається у материну хустину, намагаючись сховатися від холодного осіннього вітру та самотності.

Внутрішнє мовлення героїні додає її образу глибокого психологізму. Вона розмірковує про своє життя («Ось тобі і виросла: з дівок – та прямо в баби...» [7, 9]), відсутність поряд чоловіка («Скільки сама не роби, а за всім не вглядиш. Та й не жіночої руки тут треба...» [7, с. 11]), схожість бригадира Кліма на її коханого Миколу («Справді це так чи їй тільки здається? Може, роки беруть своє, і Миколу вона починає забувати?...» [7, с. 13]).

Ще одна риса жінки розкривається в її спілкуванні з Климом Черножуком, який прийшов до неї з пропозицією. Ганна з перших секунд спілкування дошкульно відповідає гостеві та іронізує, а він не ображається: «Ну й язичок у тебе – як бритва. Не знаючи тебе, чортзна-що подумати можна» [7, с. 10]. Проте чоловік розуміє, що ховається за посмішкою і звертає увагу на вираз очей жінки: «Клим бачив, що вона присмучена. Власне, такою вона була за-

вжди, хоч виду не подавала. Все жартами відбувалося, смішинками, і лише пильніше приглянувшись, можна було зазримити в її очах затаєний біль, смуток...» [7, с. 12]. Втративши свою жінку та відчувши самотність, Клим пропонує Ганні об'єднати їх скалічені життя, але жінка не зраджує своє «тридцять шість весен» тому втрачене кохання. «Загалом, образ голуба вельми популярний в народній творчості, зосібна в піснях, – пише Василь Скуратівський. – З ним асоціюються такі риси, як вірність у подружньому житті, незрадливість у коханні. Не випадково про залюблених кажуть: «вони голубляться» чи «вони вуркочуть»» [10, с. 356]. Ганна В. Полтавчука залишається вірною своєму Миколі, оповідь завершується тим, що жінка проводить Кліма до хвіртки і просить його більше не приходити.

В оповіданні «Базарний день», як і деяких попередніх, використовується пташка для моделювання головної героїні. Образ Ксені розкривається через символіку ластівки, що зафіксовано ще на початку оповідання. Автор використовує художній прийом сну, в якому «снилося, що вона ластівка. А ластівка ніяк не могла вибратись із невидимих сітей, якими, здавалося був облутаний увесь простір між землею і небом. Чорно-білою блискавкою шугала то в один бік, то в інший, та знову і знову нашивувалась на ті невидимі, але міцні сіті і змушена була вертати назад. Так тривало довго. Уже й знесилилась ластівка, зів'яли її крила. Та ось вона стрепенулась, відчайдушно кинулась уперед – і сталося диво: сіті залишились позаду. Ластівка здіймалась все вище і вище, здавалося, намірилась вона долетіти до самісінького сонця» [7, с. 100]. В. Полтавчук в такий спосіб передає прагнення, надії і сподівання жінки з типовим сільським життям. Ксеня, подібно до ластівки прагне «вибратись із невидимих сітей» життєвих обставин, у яких відчуває ніби «зів'яли її крила». Вона одружена, проте автор не називає ім'я чоловіка, можливо, це й не треба, бо він тут і є тими самими «сітями», які облупили увесь її простір. Жінка докоряє чоловікові: «– Люди в кіно ходять, в гості, а ми світу білого не бачимо!». Проте у відповідь чує байдуже: «Не хникай!» [7, с. 101]. Взагалі «образ ластівки амбівалентний, вона символізувала водночас і добро, і зло» [11, с. 134]. В народі збереглися вірування про «помсту» ластівок у разі втручання людини у їх буття. «Щоправда, вірили і в те, буцімто ці птахи можуть передбачати небезпеку. <...> Але найчастіше пернаті віщували добро і статки. Згадаймо наші колядки і щедрівки, в яких нерідко ластівка, котра прилетіла до господаря, щоб побажати родині щастя й благополуччя» [10, с. 359], – пише народознавець Василь Скуратівський.

Сюжет оповідання базується на принципі трикутника, бо окрім головної героїні та її «законного» чоловіка на першому плані з'являється ще один персонаж. З Петром Ксеня «відчула, як стало легко, мовби скинула з плечей важкий клумак, як все дужче оволодіває нею бажання тихої довірливої розмови, празниковості, якої – бо робота в хазяйстві – не випадало їй навіть у неділю» [7, с. 109]. Зміни у відчуттях Ксенії пов'язані з різним ставленням до неї двох

чоловіків. Якщо «законний» не відзначається культурою в поведінці, постійно невдоволений життям і тому змушує жінку тяжко працювати, то Петро запрошує в кіно, хоче показати їй море, веде її у чеський атракціон. Хлопець, у свою чергу, помічає різницю між нею та іншими жінками: *«Ступала вона легко, неспішно й була зовсім не схожа на сільських дівчат і молодниць, які, потрапивши до міста, шпарко чикрижжать від одного магазину до іншого»* [7, с. 108]. Поряд з Петром Ксеня почувала себе достатньо вільно, щоб голосно сміятися і походила на «пустотливе дівчисько» [7, с. 111].

Оповідання має відкритий фінал, бо письменник не розкриває переживання, думки жінки після прогулянки з хлопцем. Проте її обіцянка Петрові («— Приїду...») наштотує читача на те, що сон головної героїні про ластівку, яка позбулася сітей може втілитися у її життя.

Останнє оповідання у збірці В. Полтавчука «Таємниці амурних історій» має оригінальний заголовок – «22–3–49». Тут змальовано ідеальну картину кохання між Кубанкою та Моряком. Автор не вказує справжніх імен героїв, однак це не завадило йому розкрити образ жінки у цьому творі. «Кубанка, бо з Кубані» [7, с. 203], – пояснює специфіку прізвиська героїні автор.

Оповідання присвячено Ніні Михайлівні Гончарук, яка разом з чоловіком, були сусідами Василя Григоровича Полтавчука. Довгий час вони товаришували сім'ями, тому письменник присвятив твір жінці, яку добре знав. Факти з життя вказують на те, що образи Кубанки та Моряка натхнені родиною Гончаруків. На початку їх стосунків саме на Острів (частина селища, звідусіль оточена водою) свою кохану привіз Моряк, який заради неї і покинув роботу на флоті, бо після двох довготривалих рейсів Кубанка поставила йому умову: «Або море, або я» [7, с. 204]. Чоловік обрав любов і з того моменту й до останнього її подиху вони були разом. Назва ж оповідання пов'язана теж з героїнею, бо це номер їх телефону, в якому символічно зафіксовано її день народження (22 березня 1949 року). Оскільки вся рідня жінки була далеко, то чоловік зробив такий подарунок коханій дружині.

Автор наголошує на внутрішньому стані жінки, який після появи у хаті телефону, порівнюється з птахом: *«У неї наче вирости крила, і Острів уже не здався їй чужою чужиною, і подаленіла кудись аж за горизонт неприязнь свекрухи і свекра»* [7, с. 207]. Образ Кубанки автор розкриває через призму материнства, гарної господині. Жінка щиро вдячна своєму коханому, бо відмовляється продати свій номер, навіть коли були важкі часи і грошей не вистачало: «— Немає таких грошей, за які б я віддала цей номер, – тихо, але чітко проказала Кубанка. – Ні в кого немає...» [7, с. 210].

Оповідання поділено на чотири частини, в яких окремими штрихами описується вся історія життя подружжя. Разом з тим план вираження переважає зображене. Образ жінки з її поглядами та переживаннями домінують, бо саме вони рухають сюжет твору. Так, наприкінці свого земного шляху головна героїня невиліковно хворіє. Незважаючи на те, що всі користувалися вже мо-

більшими телефонами, вона не бажає відмовитись від подарунка. Він постає символом їх кохання, її зв'язку з молодістю, з найкращими роками в житті: *«Відмовишся, як мене не стане <...> Коли кашель минув, вона звела погляд угору і довго й незмигну дивилася у чисту просторінь неба, де відлітали у вирій, осяяні призахідним сонцем, останні острівні птахи»* [7, с. 211]. Пейзаж з птахами виконує прогноуючу функцію, бо головна героїня уособлюється з тими птахами. Вона теж скоро «відлетіла» в інший світ, попросивши чоловіка наостанок вийти і потелефонувати їй на номер 22–3–49.

Апелювання до мотиву «вирію птахів» вбачається і в оповіданні «Другий фронт», в якому порушується тема Другої світової війни. Головним героєм є хлопчик Тимко, батько якого Іван Притупа навесні 1944 року вирушає на фронт (*«Птахи – із вирію, чоловіки – у вирій»* [7, с. 28]). Чоловік порівнюється з птахом під час останньої роботи біля хати: *«Дивився Іван Притупа на рідні свої Забари, мов ті птахи, що перед вирієм роблять прощальне коло над селом»* [7, с. 30].

Письменник приділив особливу увагу «проводам» чоловіка і яскраво зобразив горе, сум та надію на повернення до своїх «людських гнізд». Образ Насті, дружини Івана, наразі дуже знайомий для багатьох жінок в Україні. На жаль, той відчай та страх за близьку людину добре зрозумілий нам і сприяє розумінню внутрішнього стану жінки. Під час готування обіду Настя «довше, ніж будь-коли раніше, затримувала на чоловікові, йдучи за чимось до льоху та вертаючись назад, погляд своїх молодих, ніби ще дівоцьких, запечалених очей» [7, с. 29]. Вона, залишаючись з чотирма неповнолітніми дітьми, розуміла ціну війни – їх село уже вдруге виряджало чоловіків на фронт. Розуміючи переживання Насті, очікуваною є її реакція на слова чоловіка, який питає, що їй привезти, «ніби не на війну вирушав, а на недільний ярмарок у Бакшу» [7, с. 34]. Це питання ламає зовнішню стриманість жінки й Іван розуміє, що надії на жартівливе прощання були марними: *«...раптом сіпнулися болісно жінчині уста, як уся вона враз зіщулилася, неначе від удару...»* [7, с. 34]. Відповідь жінки також є прогнозованою, хоча та любов і страх, які криються за тихими словами розкривають усю велич її почуттів. *«– Сам вертайся, тільки й сказала Настя і, притиснувши до себе сповиток, зайшла невтримним плачем»* [7, с. 35], – читаємо в оповіданні. Образ Насті має спільні риси з образом Ганни з оповідання «Голубка». Обидві жінки розлучилися з коханими через війну (Ганна з Миколою – назавжди, про долю Івана нам невідомо). Вже пізніше у листі до чоловіка Настя використовує звертання *«голубе мій»* [7, с. 43], що підтверджує силу почуттів жінки, її відданість коханому.

Мінорний настрій оповіді підтримується і завдяки вказівці на звукові образи. *«Назустріч чоловічому гурту, вертаючись з вирію, линули й линули пташині ключі. Все тихішим і тихішим ставало тирликання гармошки у руках Петра Ларика, поки й зовсім не стало схожим на квиління ніким не знаної у Забарах згорьованої птахи»* [7, с. 36], – постає картина виходу чоловіків із села. Тут

звуки музичного інструменту порівнюються зі звуками птаха, що потрапив у біду. В свою чергу асоціативний ряд, без сумніву, доповнюють настрої та переживання персонажів.

Образ птаха допомагає відтворити почуття головного героя оповідання «Баламут». Володька «збаламутився» і вирішив йти з посади водія молоковоза, щоб податися працювати до Одеси чи Вінниці. В передчутті нових вражень «думки про день завтрашній, мов крила, понесли Володьку у його майбутнє життя» [7, с. 78]. У хлопця закохана Галя, почуття якої теж описуються завдяки порівнянню з птахом. У відповідь на обіцянку Володьки покатати її на новій машині «очі дівчини зацвіли ясно-блакитно, і вся вона стала схожою на птаха, що поривається у небо, у далекий політ, бо в цьому її щастя, бо лиш заради цього і живе» [7, с. 76]. Очі дівчини та порівняння додають виразності намірам та сподіванням персонажів оповідання.

Образ зрадженої жінки постає на сторінках оповідання «Розлюблена». Глибокий психологізм, який автор відтворює в описах внутрішнього стану Вікторії розкривається через внутрішнє мовлення та характеристику її відчуттів.

Змальовано реакцію жінки у межовій ситуації, коли руйнується, здавалось, сімейна ідилія, виплекана багатьма роками. «Їм було затишно і в комунальці, де вони жили кілька років після одруження, і у двокімнатній хрущовці, і у власному будинку, який вони називали поміж собою «гніздом». Те «гніздо» звали удвох, але більше там трудився Вадим ... там для нього не існувало дрібниць: «гніздо» хотів мати зручне і надійне – щоб не тільки для себе і дітей, а й для онуків та правнуків». [7, с. 136]. Тісний зв'язок між домом та гніздом – не випадковий. Функції «гнізда» розглядає у дисертаційному дослідженні Олександр Грищенко («У розумінні Г. Башляра образ гнізда пробуджує в людині щось первинне. Гніздо є чорною заготовкою <...> Гніздо, в якому живуть, здатне дати початок феноменології реального гнізда, що має стати на мить центром світу. Гніздо як образ спокою, умиротворення безпосередньо асоціюється з образом простого житла. Перехід від одного образу до іншого – від гнізда до дому та навпаки – можливий лише за умови простоти. Дім-гніздо не має властивості молодості. Він є природним осередком функції помешкання. У такий дім повертаються, до нього мріють повернутися» [1, с. 23]). Тому прагнення героїв оповідання побудувати свій дім-гніздо було природньою потребою. Він постав їх всесвітом, місцем умиротворення, затишку, надійності, фундаментом наступних поколінь.

Вікторія прагне на свої очі переконатися у подружній зраді чоловіка, а неможливість швидше доїхати до «місця злочину» описується через її почуття, бо «якби могла, підняла б тіло услід за душею і полетіла б нестримно, як птаха, понад містом, через лиман – аж туди, де її не очікують і де її з'ява буде подібною до блискавки із ясного неба» [7, с. 137].

Ще раз образ «гнізда» зринає наприкінці розслідування. Переконавшись у реалістичності свого припущення, жінка повертається додому. Проте «диву-

ючись, роззиралася пообіч – таке було враження, ніби досі не їхала тут, хоч насправді знала цю дорогу так, як стежку у саду довкола «гнізда». Згадавши «гніздо», подумала, що уперше їй не хочеться вертатись туди» [7, с. 142]. Письменник вдало передає стан афекту, який переживає героїня. «Гніздо» втрачає для неї значення, бо зруйновано його основу – довіру, любов, взаємоповагу – те, на чому тримались стосунки між чоловіком і жінкою.

Протилежними видаються стосунки між Тамарою та Сергієм в оповіданні «Звичай наших жінок». Оповідається про відзначання в родині народження первістка у молодій сім'ї. І тут з-поміж інших обрядодій, автор фокусує увагу читача на давній українській традиції – співання пісень. *«Пісні линули одна услід за одною, неначе морські хвилі. А голоси жіночі, з яких ті пісні спліталися, то нагадували квиління згорьованих чайок, то ставали співзвучними мелодії жайворонка» [7, с. 201]. Для того, щоб передати сприйняття почутого чоловіком, письменник вдається до порівняння з природними звуками. Акустичний вплив на героя був такої сили, що спричинив до переосмислення події: «заслухавшись, я не завважив тієї миті, коли у мені розтанув льодок роздратування і з'явилося натомість усвідомлення того, що став я свідком дійства, яким освячується на нашій землі продовження роду <...> і я раптом побачив родини зовсім іншими очима, так, ніби мені зняли з них непроглядну пов'язку» [7, с. 201].*

Ще один художній прийом, який використовує В. Полтавчук, пов'язаний з також з орнітологічними образами. Прізвище персонажа з оповідання «Руса коса до пояса» звучить як Снігур. Ономасти переконані в тому, що «первісно, коли утворювалась особова назва, кожне прізвище (прізвисько) було чимось обумовлене і щось означало» [8, с. 8]. Така деталь у творі не є випадковою, бо імена цих персонажів не називаються, лише Снігур і Снігуриха («немолоде подружжя – надміру розповніла жінка і опецькуватий чоловік з продовгуватими залисинами, що вклинювались у поріділу шевелюру, немов чорноморські лимани у суходіл... Жінка, поправляла зачіску, яка не тільки кольором, а й розміром нагадувала кущ розквітлого бузку...» [7, с. 88]).

Образ Снігурихи розкривається не тільки завдяки зовнішніми портретними рисами, а й через її різко негативне ставлення до закоханих Світлани та Вадима, хоча жодних конкретних претензій до них не було. Жінка надокучає керівникові групи, наголошуючи, що закоханість молодих людей – це «неподобство». Снігур висловлюється більш категорично, бо «зажадав провести обговорення поведінки хлопця і дівчини» [7, с. 89]. Далі образ чоловіка з прізвищем Снігур підкреслюється його діями: *«раптом зіщулився, неначе його пернатий однофамілець у сорокаградусний мороз, і мовчки вийшов» [7, с. 89].* Такою була реакція обвинувача на провокативне запитання керівника групи, який бачив невдале залицяння й Снігура до Світлани.

Власне ім'я як основна характеристика персонажа спостерігається і в оповіданні «Коротка вічність». Головний герой має прізвище Кажан, яке наділене

дещо негативною конотацією. Ірина Серебрянська переконана, що згідно з народною символікою його сприймають як провісника біди («темними барвами традиційно змальовують образ кажана, якого умовно також відносимо до птахів» [9, с. 54]). Витоки такого уявлення про нічного ссавця походять з міфології: «У багатьох культурах нешкідливі комахоїдні летючі миші були істотами, які викликали страх. Це пізніше відбилося у християнстві, де диявол, як «падший» ангел, зображувався з крилами кажана. Такі ж крила, за повір'ями мали усілякі інші демонічні істоти» [12]. В оповіданні ж сучасного письменника персонаж швидше шкодить самому собі. Завівши роман з медсестрою Марічкою у період відпочинку в Євпаторії, голова колгоспу незвичайним способом намагається «вийти сухим з води». Наслідки халепи окреслює його завгосп: «Бюро райкому партії, після чого головою колгоспу тебе навряд чи залишать. А головне – твоя Галя. Це три бюро, разом узяті, а, може, ще й страшніше» [7, с. 146]. Друзі допомагають умовно «померти» головному герою, зробивши його фото в домовині та відправивши його Марічці. Кажан насправді відчуває себе «падшим», коли через десять років медсестра приїздить з їх сином в село на «батькову могилу» і про це дізнається законна Галя. Як бачимо, В. Полтавчук творчо опрацював давні уявлення про кажана, осучаснивши колізію та створивши «нову» історію героя.

Висновки. Розглянуті ситуації в оповіданнях демонструють активне використання орнітологічних мотивів у творчості В. Полтавчука. Саме вони допомагають розкрити внутрішній світ персонажів, показати психологію їх відчуттів чи то в буденних, чи в екстремальних життєвих ситуаціях.

Порівняння персонажів з птахами характерне як для образів жінок, так і для образів чоловіків. Асоціації персонаж – птах в оповідях виникають на різних рівнях: руховому, звуковому, символічному, оніричному. Аналіз показав, що пташині концепти в оповіданнях В. Полтавчука виростають з фольклорних уявлень, вірувань, традицій, що свідчить про народне світовідчуття письменника. Орнітологічні мотиви також допомагають розширити контекст оповідання, додатково окреслити характери персонажів, їх життєві історії. Тому подальші розвідки можуть бути спрямовані на дослідження орнітологічних мотивів у письменницьких практиках сучасних авторів.

Література

1. Грищенко, О. В. (2016). *Моделі урбаністичного простору в сучасній українській прозі*: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Київ.
2. Денисюк, І. (2005). *Літературознавчі та фольклористичні праці*: у 3 т., 4 кн. Львів. Том 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. 432 с.
3. Костомаров, М. І. (1994). *Слов'янська міфологія*: зб. вибраних праць. Упоряд., приміт.: І.П. Бетко, А.М. Пологай; вступна ст. М.Т. Яценка. Київ: Либідь.
4. Ленська, С. (2015). *Українська мала проза 1920–1960-х років: Ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії*: дис. докт. філ. наук: 10.01.01. Київ, 2015.
5. Мізінкіна, О. О. (2014). Художній світ Василя Полтавчука, або Повернення до «людських гнізд». Рец.: Полтавчук В. Іванові зяті: оповідання. Одеса: Астропринт, 2013. 200 с. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 19. Одеса: Астропринт, 2014. С. 407–410.

6. Пашковська, Н. (2009). *«Двокрилля таланту»*. Полтавчук Василь Григорович: бібліогр. покажч. / уклад. Єрмоменко С., Строченко Л. Одеса: Астропринт. С. 6–8.
7. Полтавчук, В. (2020). *Тасмниці амурних історій: оповідання*. Одеса: Астропринт.
8. Редько, Ю. К. (1966). *Сучасні українські прізвища*. Київ: Наукова думка.
9. Серебрянська, І. (2020). Лінгвокультурні стереотипи птахів-віщунів у творчості Михайла Стельмаха. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 87. С. 51–56.
10. Скуратівський, В.Т. (1996). *Русалії*. Київ: Довіра.
11. *Словник символів культури України*. (2002). За заг. Ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко. Київ: Міленіум.
12. *Українська міфологія та культурна спадщина: ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їхніх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів*. (2011). Авт.-упор. О. Кононенко. Харків: Фоліо. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2410>
13. Фашенко, В. (2005). Оновлення жанру і суперечки про поезику. *У глибинах людського буття: Літературознавчі студії*. Одеса: Маяк. С. 158–182.

References

1. Hryshchenko, O. V. (2016). *Modeli urbanistychnoho prostoru v suchasni ukrainiskii prozi* [Models of urban space in modern Ukrainian prose], Thesis for Cand. Sc. (Philology), 10.01.01, National University «Kyiv-Mohyla Academy», Kyiv [in Ukrainian].
2. Denysiuk, I. (2005). *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi* [Literary and folklore works]: u 3 t., 4 kn., volume 1, Lviv [in Ukrainian].
3. Kostomarov, M. I. (1994). *Slov'ianska mifolohiia* [Slavic mythology], Lybid, Kyiv [in Ukrainian].
4. Lenska, S. (2015). *Ukrainska mala proza 1920–1960-kh rokiv: Ideino-tematychni dominanty, zhanrovi modeli i stylovi stratehii* [Ukrainian short prose of the 1920s – 1960s: Ideological and thematic dominants, genre models and stylistic strategies]. Thesis for Cand. Sc. (Philology), 10.01.01, Kyiv National University named after Taras Shevchenko, Kyiv [in Ukrainian].
5. Mizinkina, O. O. (2014). *Khudozhnii svit Vasylia Poltavchuka, abo Povnennia do «liudskyykh hnyzd»*. Rets.: Poltavchuk V. Ivanovi ziati: opovidannia. [The artistic world of Vasyl Poltavchuk, or Return to «human nests»], *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, Iss. 19, Astroprynt, Odessa, pp. 407–410.
6. Pashkovska, N. (2009). «Dvokryllia talantu» [“Two wings of talent”]. *Poltavchuk Vasyl Hryhorovych: bibliohr. Pokazhch*. Astroprynt, Odessa, pp. 6–8 [in Ukrainian].
7. Redko, Yu. K. (1966). *Suchasni ukrainski pryzvyscha* [Modern Ukrainian surnames], Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
8. Serebrianska, I. (2020). *Linhvokulturni stereotypy ptakhiv-vishchuniv u tvorchosti Mykhaila Stelmakha* [Linguistic and cultural stereotypes of fortune-telling birds in the work of Mykhailo Stelmakh]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina, Serii «Filolohiia»*. Iss. 87. Pp.51–56.
9. Skurativskiy, V.T. (1996). *Rusaliy* [Rosalias]. Dovira, Kyiv [in Ukrainian].
10. *Slovyk symboliv kultury Ukrainy* [Dictionary of cultural symbols of Ukraine]. (2002). Za zah. redaktsiieiu V.P. Kotsura, O.I. Potapenko, M.K. Dmytrenka. Kyiv: Milenium. [in Ukrainian].
11. *Ukrainska mifolohiia ta kulturna spadshchyna, iliustrovanyi slovyk-dovidnyk mifolohichnykh uavlenn, viruvan, obriadiv, lehend ta yikhnikh vidlun u folklori i piznishykh zvychaiakh ukrainsiv, brativ-slovian ta inshykh narodiv*. (2011). [Ukrainian mythology and cultural heritage: an illustrated dictionary-reference guide to mythological ideas, beliefs, rituals, legends and their echoes in folklore and later customs of Ukrainians, fellow Slavs and other peoples]. Avt.-upor. O. Kononenko. Kharkiv: Folio/ [in Ukrainian].
12. Fashchenko, V. (2005). *Onovlennia zhanru i superechky pro poetyku*. [Updating the genre and controversies about poetics]. *U hlybynah liudskoho buttia*. Odessa: Maiak [in Ukrainian].

Olena MIZINKINA, Oleksandra ZOZULIA

ORNITHOLOGICAL IMAGES IN THE STORIES OF VASYL POLTAVCHUK

Abstract. *The article attempts to analyze the specifics of character creation in the collection «Secrets of Amorous Stories» (2020) by Vasyl Poltavchuk. The **significance** of the study lies in the fact that the image of a person in a work of art is always central. The study of artistic techniques of character modeling allows us to learn about the artist's creative laboratory. The artistic heritage of V. Poltavchuk has been little characterized to date, despite the fact that it represents the development of contemporary short fiction in Ukrainian literature, and the writer worked for more than twenty years at the Faculty of Philology of the Odesa I. I. Mechnikov National University.*

*The **aim** of the article is to study the traditions and innovations in the creation of character images in the stories of the collection «Secrets of Amorous Stories». In order to understand the origins of the poetics of V. Poltavchuk's works, a brief overview of the author's scientific and artistic interests is made. The author traces the points of view of literary critics on the features of the short story genre, the distinction between a short story and a novella. It is shown that the writer focuses primarily on the images of women, which appear through their psychologization, individual strokes of portraits, actions, and comparisons with birds. Ornithological motifs also help to emphasize the central images of men. In particular, the stories contain references to the images of a dove, swallow, seagull, lark, and snowbird. The writer resorts to various means of outlining the ornithological features of the characters in the fictional text: intertextuality, onyric space, sound, and movement aspects. The author's techniques include the poetics of the title («Holubka»), the symbolism of the characters' names (Snihur, Kazhan), and the concept of the «nest» in V. Poltavchuk's stories. We believe that this approach to the study of images is promising for further study of contemporary works of Ukrainian literature.*

Key words: *image, story, V. Poltavchuk, bird, nest, artistic technique, symbolism, motive.*

УДК 821.162.1 (Токарчук)

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299783](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299783)

Валентина МУСІЙ

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української літератури та компаративістики
valentinanew2016@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9641-7753>

СЕМАНТИЧНИЙ УНІВЕРСУМ ТЕКСТУ ОПОВІДАННЯ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «ПРАВДИВА ІСТОРІЯ»

Анотація. Мета статті – вивчити та описати обумовленість образу універсуму, в якому опинився герой, авторською концепцією стану сучасного світу, а саме – взаємин між людиною та її оточенням. *Об'єкт статті* – твір «Правдива історія» з книги Ольги Токарчук «Химерні оповідання». Автор статті звертає увагу на те, що кожна з історій, з яких складається книга, може бути трактована втручанням проявом надприродного: виготовлення людей-клонів, перевтілення людей в консервації, перехід людини у стан хижої вільної тварини... Але вже назва твору, який є об'єктом уваги у статті, підкреслює правдивість, реальність всього, що сталося з героєм. Подальше ознайомлення з подіями дозволяє вважати, що і цей твір можна цілком вважати химерним – настільки гротескний характер набуває історія, герой якої з людини поважної, науковця, чия доповідь викликала захоплення учасників конференції перевертається на злодія в очах оточення, яке тільки-но шанувало його. Рівень тексту, який було досліджено – семантичний універсум. Зміст цієї категорії визначається автором статті так: аксіологічний кругогляд наратора, яким в тексті художнього твору обумовлено об'єднання автором епізодів у наративний ланцюг з метою актуалізації подієвості. В статті використано *стратегії наратологічного аналізу*. Докладно описано ключові топоси в оповіданні, місце перебування героя характеризується як гетеротопія. Увагу сконцентровано на домінантній семантичній опозиції «своє / чуже», а також тих опозиціях, що уточнюють головну: «людина – натовп», «гуманізм – відсутність людяності», «індивідуалізація – автоматизм (шаблонність) сприйняття». В статті **зроблено висновок** про наявність екзистенціальних мотивів в оповіданні: самотність людини, відчуження від оточення, абсурдність світу.

Ключові слова: семантичний універсум, нарація, топос, гетеротопія, семантичні опозиції, художній простір, подія, О. Токарчук

Постановка проблеми. Виходячи з того, що будь-який літературний твір – це художня система, яка складається з кількох рівнів, що знаходяться у тісному взаємозв'язку, чим забезпечується цілісність та концептуальність твору, ми звернулися до оповідання Ольги Токарчук «Правдива історія» з метою мотивувати семантичний універсум тексту цього твору авторською концепцією взаємин між людиною та світом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій і мета статті. Інтерес до творчості сучасної польської письменниці Ольги Токарчук значно активізувався після того, як вона отримала Нобелівську премію. В Інтернеті з'явилося чимало матеріалів, у яких міститься інформація про біографію письменниці, про те, що у сучасному світі її бентежить у першу чергу і до художнього вирішення яких проблем вона звертається [наприклад, 5]. Серед наукових досліджень – переважним чином статті, в яких досліджуються «Бігуни» О. Токарчук. Збірка «Химерні оповідання» не часто викликає увагу літературознавців. Наукових праць, що присвячені оповіданню, яке є об'єктом нашої статті, ми не зустрічали. **Мета статті** – розглянути «Правдиву історію» Ольги Токарчук з точки зору обумовленості семантики ключових образів авторською концепцією взаємин між людиною і оточенням у сучасному світі. Для реалізації мети ми звертаємось до такої категорії, як семантичний універсум. До неї дослідники звертаються все частіше. Н. Кабанцева розглядає її зміст у контексті питання про «семантичні утворення, марковані лінгвокультурною специфікою» [2, с. 78]. А. Любка – як сукупність сенсів, які стягує у цілісність те чи інше слово (на нашу думку, тут розуміння значення категорії «семантичний універсум» наближається до «концептосфера»). «Семантичний універсум “все” для поетеси, – пише він про збірку поезій Людмили Тарнашинської «Луна мовчань. Лірика», – онтологічно пов'язаний із власним внутрішнім світом, ба більше – він всередині цього світу...» [4, с. 77]. На складовій «світ» у цьому словосполученні зроблено авторами статті «Семантичний простір: Міф чи реальність», які пишуть, зокрема, що «світ – це семантичний універсум, організований за голографічно-фрактальним принципом» [1, с. 7]. І. Шайнер, об'єктом дисертація якої є лексико-семантичний простір британської прози на військову тематику, трактує цю категорію у прагмастилістичному аспекті. «Під лексико-семантичним простором, – пише вона, – розуміємо важливий елемент семантичного простору, а саме: сукупність лексичних структур (засобів, стилістичних прийомів, синтаксичних конструкцій), які використовує автор, їх смислового навантаження (смысл, закладений автором та сприйнятий читачем), а також кореляцію лексичного значення до значення в тексті. [7, с. 3]. Ми в статті, що пропонується, використовуємо категорію «семантичний універсум» у такому значенні: аксіологічний кругогляд наратора, яким в тексті художнього твору обумовлено об'єднання автором епізодів у наративний ланцюг з метою актуалізації події.

Виклад основного матеріалу. Твір, якій є об'єктом статті, є частиною книги Ольги Токарчук «Химерні оповідання». Тому вже його назва («Правдива історія») викликає подив реципієнта – вона налаштовує на якусь виключність твору, його несхожість з іншими оповіданнями у складі книги. Книга про химерне (кожна з історій, з яких складається книга, може бути трактована втручанням проявом надприродного: виготовлення людей-клонів, перевтілення

людей в консервації, перехід людини у стан хижої вільної тварини...), а ця «історія» – «правдива». Подивимось, чи справді все так.

На перший погляд, все, що сталося з героєм можна пояснити ланцюгом цілком буденних випадковостей. Йдеться про науковця (його ім'я, як інформація про рід занять в тексті відсутні). Скоріше за все він є фахівцем або у галузі біохімії, але також освічений у мистецтвознавстві, оскільки мета його праці – дослідження впливу споживання білка на сприйняття кольорів, а аргументував він свої висновки тим, що «розквіт голландського живопису тісно корелює з розвитком тваринництва і стрибкоподібним зростанням споживання багатих на білок найдків у вигляді молочних продуктів». В будь-якому разі простір його наукових інтересів – точні науки в тому, він, скоріше за все, людина раціонально мисляча, така, що на перше місце ставить об'єктивне, конкретне, таке, що пов'язане, скоріше, з досвідом, чим уявою та суб'єктивними асоціаціями. Професор знаходиться у чужому для нього місті, до якого приїхав для участі в конференції. В очікуванні бенкету, яким мало завершитися спілкування з колегами, він вирішив прогулятися і потрапив в доволі драматичну і загрозливу ситуацію: випадково затримався під час прогулянки, випадково не скористався послугами таксі, випадково потрапив у метро саме в той час, коли там була травмована жінка, випадково не помітив крадіжки свого піджака і втратив документи. Але у своєї сукупності всі ці обставини не можуть сприйматися як випадкові. Навпаки, складається враження, що якась сила керує вчинками героя і веде його до суто гротескної ситуації, коли його обвинувачують у загибелі тієї, кого він намагався врятувати, а потім і в розпусті. Таким чином, незважаючи на опозицію «химерні / правдива» в її назві, ця історія сприймається як суто химерна: з усіх боків благополучна людина, професор, що приїхав на конференцію і виступив з блискучою доповіддю, за одну-дві години втрачає статус, гідність, а може і життя. Тобто джерелом химерності стає сама дійсність.

Художній простір в оповіданні організований семантичною опозицією «своє / чуже». Вона є домінуючою в тексті. Одна з її маніфестацій – опозиція горизонтального характеру: «простір героя – простір міста, в якому він опинився». Простір організовано ланцюжком топосів, точніше – гетеротопій, в кожній з яких професор знаходиться в оточенні абсолютно чужих йому людей: метро, конференція, місто, знову метро, місто як простір блукань героя в пошуках виходу до готелю, готель, і, нарешті, фонтан біля готелю, де герой намагався змити з себе кров і був покараний як розпусник. В характеристиці сприйняття професором мешканців міста постійно спостерігаються коливання між відторгненням та намаганням наблизитися до них (але цілком поверховим) і знову – до відчуження. Перше свідчення про ставлення його до міста – примітка про те, що «позавчора» воно здалося йому холодним, продутим вітрами [6, с. 73]. Поява на небі сонця, яке визирнуло з-за хмар, а ще більше гарний настрій після успішного виступу, прийнятого «дуже тепло, навіть можна сказати – з ентузіазмом» [6, с. 73–74] впливає на його настрій і ставлення до оточення, і він

намагається по-новому поглянути на місто, у нього з'являється відчуття єдності з тими, кого він бачить. «Він, так само як інші, був задоволений собою, задоволений приїздом, доповіддю, погодою і навіть цим містом, яке ж бо ще позавчора здавалося йому нелюдським і відразливим. Тепер, коли в нього знизився рівень адреналіну і він мав відчуття добре виконаного обов'язку, приємне тепло розлилося по всьому його тілу – він радів сонцю, усміхався людям, яких минав у блаженній переконаності, що ніхто його тут не знає і що він може все, хоча нічого особливого не збирався робити. А перспектива, що невдовзі він опиниться в безпечних нутрощах готелю, з'їсть щось смачне й вип'є холодної горілки, якою тут щедро частували, зумовлювала, що він, власне кажучи, почувся щасливим» [6, с. 73]. Але почуття єдності з оточенням, як і уявлення про безпечність для нього нутрощів готелю, виявляється примарним. Коли він нарешті радісно досягає будівлі, в якій він ще декілька годин тому був особою, яку шанували, вітали, виявляється, що і тут він зайва людина, свого роду знедолена. Опис його перебування біля зашкленених дверей та вікон готелю також будується на антитезі «він / вони»: «Навколо високих вузьких столиків, накритих білими обрусами, стояли елегантно одягнені люди; їли, розмовляли – їхні голови нахилилися одна до одної, а потім відхилилися назад, мабуть, у відруху здорового сміху, руки торкалися плечей співрозмовників...» [6, с. 83–84]. Професор не може бути поряд з ними і головна причина у тому, що вони «елегантно одягнені», а він – без піджака, у закривавленої сорочці, в одному черевику. Тобто – цілком зовнішня несхожість. Але саме характер одягу атрибує належність людини до «своїх» або «чужих». Навіть коли професор помічає свого знайомого, «спеціаліста з платонічних і неплатонічних об'єктів у європейському живописі ХХ сторіччя», він виявляє, що йому нема на що сподіватися. Насправді головна ознака взаємин з оточенням – байдужість усіх до усіх, якщо не сказати – ворожість, яку йому судилося цього вечора відчути.

Перебування героя в різних просторах описано з порушенням лінійної хронологічної послідовності: спочатку опис метро, потім – повідомлення, що відбувалося позавчора (професор прибув до міста), потім – опис того, що відбувалося вранці – доповідь, потім – самотня прогулянка, і знову читач повертається спільно з героєм до метро. Таке порушення послідовності у викладі подій посилює враження хаотичності, безглуздості того, що відбувається з професором. Варте уваги те, що взагалі відсутні знаки того, що так чи інакше пов'язане з майбутнім героя. Невиключно, що у зв'язку з тим, що у професора немає майбутнього.

Те, що твір починається з того, що сталося і метро, можна мотивувати також тим, що це є сюжетна кульмінація. До цього епізоду читач не міг сформувати уявлення про подальші взаємини професора з оточуючими, а також, чим може завершитися його перебування о чужому місці. Все могло завершитися як налагодженням стосунків, так і повертанням почуття відчуженості. Саме у метро відбувається злам, і далі дія стрімко розвивається у напрямку до розв'язки, стан

професора стає з кожним його кроком і з кожним новим зіткненням з мешканцями міста стає все більш загрозливим. Тому саме опису того, що трапилося в метро, присвячена третина об'єму оповідання. І саме намагання професора допомогти незнайомій жінці і є справжньою подією з точки зору наратології (головними ознаками цього епізоду є його незворотність, одноразовість, консеквативність, і, додамо, це відбулося насправді – історія «правдива»).

Вже перше речення в оповіданні включає читача в простір цієї незворотної події. «Жінка впала одразу, як зійшла з ескалатора, просто на мармурову підлогу, вдарившись головою об п'єдестал скульптури, що зображала робітницю міцної будови – мабуть ткалі, бо в руці вона тримала веретено. Професор бачив цей випадок досить докладно... [6, с. 75]. Одразу формується опозиція «самотня людина – натовп». Причому тут «самотня людина» – одночасно і жінка, що впала, і професор, який намагається допомогти жінці: «професор бачив цей випадок / *натовп*, що біг»; «людський струмінь зігнував ту, що лежала, і поплинув своїм річищем»; «ноги перехожих / розпластане тіло»; «кров виливалася з-під голови безвладної жінки / але *людський струмінь* вправно оминав її» [6, с. 75]. Та ж саме опозиція «людина – натовп» організує опис того, що відбувається в метро, коли наратор знову звертається саме до цього топосу перебування героя. «- Поможіть, допоможіть! – знову вигукнув він у *натовп*, з якого бачив тільки ноги й животи»; «*Натовп* перевалювався над ним, у його рішучості було щось запекле, наче професор і жертва пробували затримати Землю в її обертанні навколо Сонця» [6, с. 78]. Трохи далі, коли професора починає бентежити, що кров жінки може нести загрозу, він починає сприймати і її як «чуже». Він усвідомлює, що нічого не знає про неї: вона могла бути «повією, наркоманкою, а в її темній крові могли клубочитися мільйони ВІЛ-вірусів, які зараз проникали в організм професора через мікроскопічні ранки» [6, с. 80]. Але насправді, як і поранена, професор – одиниця, проти якої – цілий натовп. Як раніше люди в метро сприймали закривавлену жінку перепонуою для вільного руху, так тепер і до професора, який намагається перейти «рухливу вулицю», водії ставляться як до прикрої перешкоди. «Професор ляпав їх по капотах закривавленими долонями, що зумовлювало ще більшу розлюченість водіїв. Один з них, що сидів за кермом чорного “Ленд Ровера”, мав, очевидно, швидшу від інших реакцію, бо коли професор минав його, двері з боку пасажира раптом відчинилися і болюче гримнули його в бік. Він упав, але одразу ж спробував підвестися, розуміючи, що йому загрожує смерть. Автомобілі пригальмовували й оминали закривавленого чоловіка, який насилу підіймався...» [6, с. 81]. Все це свідчить про домінуючий характер семантичного протиставлення «своє / чуже» в структурі оповідання «Правдива історія» і викликає необхідність її мотивування, відповіді на питання, чим вона обумовлена.

На нашу думку, глибинна опозиція, яка уточнює антитезу «своє – чуже», у цьому оповіданні Ольги Токарчук – «людяність / автоматизм мислення та поведінки». Коли перехожі в метро бачать професора біля закривавленої жін-

ки – вони автоматично вважають його злочинцем; коли порт'є виявляє, що у професора немає паспорта, він автоматично ототожнює його з хуліганом незважаючи на те, що бачив його кілька разів, і вранці також, і нарешті автоматизм сприйняття проявляється в епізоді біля фонтану. Якщо людина без одягу залізла в фонтан, вона – розпусник. У зв'язку з цим виникає потреба у включенні у процес трактування сенсу того, що сталося з героєм твору такого поняття, як гетеротопія. Воно використовується для означення місць, де людина втрачає власні характерні ознаки як індивідуальність і характеризується своєю роллю. Професор (до речі, це також його рольовий, а не особистісний маркер) в метро – пасажир, на вулиці – перехожий, на конференції – доповідач, і так далі. Цікаве, що у «Правдивій історії» немає жодного персонажа у якого було б ім'я. Всі вони – виконавці ролей. Тому дійсність у творі, семантичний універсум якого організовано опозиціями «своє – чуже», «людина – натовп», «гуманізм – автоматизм сприйняття людини» і сприймається як химерна – кожен тут представляє модель поведінки, а тому може в будь яку мить при умові порушення ролевих правил бути покараним.

Висновки. Ольга Токарчук створює цілком екзистенційну ситуацію, коли виявляється, що будь-яка людина самотня і не може бути впевнена в тому, що цілком випадково, не плануючи і не роблячи чогось протиправного, навпаки, виявляючи цілком людське ставлення до ближчого, опиняється цілком відчуженою від оточення. І справа тут не в цій людині, а в тому, що оцінюється вона суть за її формальними ознаками. Аналіз топосів, з яких складається універсум, в якому перебуває герой оповідання, семантики слів та словосполучень, які використовуються для створення образу простору, в якому він знаходиться, виконують в «Правдивій історії» концептуальну роль. Вони є художнім вираженням авторської концепції.

Література

1. Вознюк, О.В., Кушнірук, Л.О., Квеселевич, Д.І., Овандер, Л.М. (1998). Семантичний простір: Міф чи реальність. *Вісник Житомирського інженерно-технологічного інституту. Фундаментальні науки.* № 8. С. 303–313.
2. Кабанцева, Н. (2018). Субсфера «універсам» як концептуальне поле політичної метафори на матеріалі української та англійської мов. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 21 (1). С. 78–84. Retrieved from <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/21.167161>
3. Кушнірук, О.А. (2007). Текстові аномалії як норма постмодерністського художнього дискурсу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова.* Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов. С. 281–221.
4. Любка, А. (2007). Мистецтво як харизма самотності. *Слово і час.* № 2. С. 77–78.
5. *Творчість Ольги Токарчук: кілька крапок над «і».* (Частина I). (2009). [Електронний ресурс]: [матеріали круглого стола]. Наталка Сняданко, Остап Сливинський, Роксана Харчук // ЛітАкцент: сайт. Retrieved from <https://goo.su/WSN6c>
6. Токарчук, О. (2020). *Химерні оповідання.* Київ: Темпора. 208 с.
7. Шайнер, І. І. (2019). *Лексико-семантичний простір британських художніх прозових текстів в військову тематику: прагматистичний аспект.* Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук. Херсон.

References

1. Vozniuk, O.V., Kushniruk, L.O., Kveselevych, D.I., Ovander, L.M. (1998) Semantychnyi prostir: Mif chy realnist [Semantic Spase: Myth or Reality]. *Visnyk Zhytomyrskoho inzhenerno-tekhnologichnoho instytutu. Fundamentalni nauky.* № 8. Pp.303–313 [in Ukrainian].
2. Kabantseva, N. (2018). Subsfera «universum» yak kontseptualne pole politychnoi metafory na materialii ukrainskoi ta anhliiskoi mov [The subsphere “Universum” – a conceptual field of the political methaphor in the Ukrainian and English]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* Vyp.21 (1). Pp.78–84. Retrieved from <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/21.167161> [in Ukrainian]
3. Kushnirchuk, O. A. (2007). Tekstovi anomalii yak norma postmodernistskoho khudozhnoho dyskursu [Text anomalies as norm of postmodernist artistic diskurse]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova.* Serii 9. Suchasni tendentsii rozvytku mov. Iss. 2. Pp.281–221. [in Ukrainian]
4. Liubka, A. (2007) Mystetstvo yak kharyzma samotnosti [Art as charisma of loneliness]. *Slovo i chas.* № 2. Pp.77–78 [in Ukrainian]
5. *Tvorchist Olhy Tokarchuk: kilka krapok nad «i».* (Chastyna I). [Olha Tokarchuk’s works: some points above i] (2009). [Elektronnyi resurs]: [materialy kruhloho stola]. Natalka Sniadanko, Ostap Slyvynskiy, Roksana Kharchuk. LitAktsent: sait. Retrieved from <https://goo.su/WSN6c> Tokarchuk O. (2020) Khymerni opovidannia [Chimera stories]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian]
6. Shainer, I. I. (2019). *Leksyko-semantychnyi prostir brytanskykh khudozhnykh prozovyykh tekstiv na viiskovu tematyku: prahmastylystychnyi aspekt.* Lexical-Semantic Space in British Texts on Military Themes: Pragmatic-Stylistic Aspect. Avtoref. dys... kandydata filolohichnykh nauk [Lexical-Semantic Space in British Texts on Military Themes: Pragmatic-Stylistic Aspect. Thesis for a Candidate Degree in Philology (Phd)]. Kherson [in Ukrainian]

Valentyna MUSII

SEMANTIC UNIVERSE OF THE TEXT OF OLGA TOKARCHUK’S STORY “TRUE STORY”

*Abstract. Target of the article is to research and describe conditionality of the image of the universe in which turned out a hero by the author’s conception of modern world and relationships between human and his surroundings. An **object of the article** – “True history” from Olga Tokarchuk’s book “Outlandish stories”. Author of the article draws attention to the fact that each story in the book may be interpreted as fantastic: they are about making clone people, turning people into canned food, transition a person into the body of a wild animal ... However, already the name of work which is the object of attention in the article, contains an emphasis on truthfulness (reality), everything that happened to the hero has so grotesque character, that “True story” we may interpret as outlandish as well. This is the story about how authoritative scientist turns in the eyes of those, who only applauded him, into a villain and libertine. The level of text semantics was investigated in the article. Author defines the content of categorie «semantic universe» so: the axiological horizont of the narrator, which in the texts of artistic works connects individual episodes into narrative chain with purpose of actualization event-based side of literary work. In the article **narratological strategies of analysis** were used. Hero space was interpreted as heterotopia, in which he loses own individuality and perceived in terms of compliance or inconsistency with the pattern of a specific situation. Attention was focused on dominant semantic opposition “our own / someone else’s”, as well as such oppositions that clarify, develop the main: “man – crowd”, “humanism – inhumanity”, “individualization – automatism, stereotypedness perception». Such **conclusion** about the presence of existential motives in the story is offered in the article. They are: loneliness, alienation, absurdity.*

Key words: semantic universe, narration, topos, heterotopia, semantic opposition, artistic space, event, O. Tokarchuk.

УДК 821.161.2–1Серняк

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299784](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299784)

Іраїда ТОМБУЛАТОВА

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

кандидат філологічних наук

доцент кафедри української літератури та компаративістики

tombulatova@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-2396-2902>

«ХОРОШІ ХЛОПЦІ ФІНІШУЮТЬ ПЕРШИМИ»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНОЇ ПОЕЗІЇ ЛЮБОМИРА СЕРНЯКА

***Анотація.** У статті здійснено спробу проаналізувати інтертекстуальні та інтермедіальні особливості збірки Любомира Серняка «Хороші хлопці фінішують першими». Збірку розглянуто як унікальний приклад сучасного мистецького артефакту, що поєднує у собі наративну поезію (вербальний компонент) та ілюстрації / обкладинку (графічний компонент), за рахунок чого розширено суто текстове поле, оскільки графічне оформлення збірки дублює, підтверджує та розширює межі сенсів та художнього світу поезій. Окрему увагу сфокусовано на тому, що важливу роль відіграє урбаністичний простір, топос метро, бо йдеться не тільки про хронотоп, але й особливості архітектоніки, навіть ширше – створення культурного контексту збірки як цілісного мистецького артефакту. У статті підкреслено, що йдеться саме про сучасну наративну поезію, про історію-подорож із своєю системою персонажів та сюжетом на сторінках зазначеної збірки віршів. Наголошено на тому, що інтертекстуальний та інтемедіальний виміри книги тісно між собою пов'язано, що дає змогу говорити про дифузю інтермедіальних та інтертекстуальних зв'язків збірки. Інтертекст виявляє себе як на вербальному, так і на графічному рівні текстів: особистості-референси або графічні артефакти подекуди перетворюються на квазіперсонажів збірки зі своїм «голосом» та проявами на рівнях зображення / вираження. Окрім суто літературних референсів збірку «Хороші хлопці фінішують першими» насичено алюзіями на живопис, плакатне мистецтво, музику, ігри, перформанси тощо, що створює культурний контекст наративної поезії Любомира Серняка, який є міксом масової та елітарної культури, знімаючи межі між ними. Специфіка цих інтертекстуально-інтермедіальних зв'язків і стала центральною проблемою дослідження.*

***Ключові слова:** інтертекст, інтермедіальність, наративна поезія, сучасне мистецтво, топос, архітектоніка, референс.*

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Сучасна література прикметно відрізняється розмиванням формальних кордонів та змішуванням різноманітних родів та жанрів. Таким чином, з'являються модифікації вже знайомих принципів у сучасному конструюванні текстів митцями та оновлені родо-жанрові форми. Письменники, що репрезентують сучасну укра-

їнську літературу, не лишаються осторонь актуальних світових трендів та створюють свої тексти як зразки оригінальних літературних конструктів. Один із прикладів таких структурно унікально побудованих літературних текстів є поетична збірка Любомира Серняка «Хороші хлопці фінішують першими» (2018 р.).

Варто зазначити, що збірка відрізняється від традиційних збірок поезій на різних рівнях втілення тексту: від своєрідного оформлення та архітектоніки до особливого викладу поетом зображуваних подій, насичення тексту інтертекстуальними компонентами та інтермедіальними рисами, яких у збірці вдалося, аналіз яких і є основною метою цього короткого дослідження.

Перш за все, маємо визначити, що таке наративна поезія та які її основні риси притаманні текстам Любомира Серняка, які вміщено у вище зазначеній збірці.

Історія дослідження проблеми. Наративна поезія – не новий літературний феномен, має свої специфічні риси та певну історію існування. Як зазначає Edward Everett Hale Jr. (*Longer Narrative Poems*, 1902): “The general class of narrative poetry is something called ‘epic’ but as this word is also used specifically for the longer narrative poems (as, for example, the “Iliad”, the “Shah Nameh”, “Paradise Lost”) does not seem appropriate to the shorter forms of narrative poetry. There are other kinds of poetry besides these, which need not be mentioned here: lyric and narrative poetry are most often met with, as it natural, for poets, generally wish to speak of themselves or somebody else” [2, с.7]. (“Звичний вид наративної поезії – це щось, що називається ‘епічним’, але оскільки це слово використовують спеціально на позначення довших наративних віршів (таких, наприклад, як «Іліада», «Шах-наме», «Утрачений рай») воно не використовується на позначення коротших форм наративної поезії. Існують інші види поезії, окрім цих, які варто тут згадати: лірична та наративна поезія часто стикаються, оскільки це природньо, адже поети загалом воліють розповідати про себе або когось іншого») – переклад мій – І. Т. У вітчизняній літературознавчій думці близьким є такий феномен як оповідання віршоване (див. Шевченківська енциклопедія, Т. 4. 2013).

Збірку «Хороші хлопці фінішують першими» доцільно розглядати як приклад модифікованої форми наративної поезії, оскільки у ній присутні важливі елементи, що є притаманними саме наративній поезії: сторітелінг (у вільно віршованій формі), композиція, художні образи, хронотоп, система персонажів, система конфліктів і колізій та навіть струнка архітектоніка збірки, що доводить що тексти збірки є цілісною історією з усіма необхідними компонентами наративної поезії. Важливим є і наявність мультимодального контексту збірки – поєднання історичного, соціального та культурного контекстів як мінімум, що не в останню чергу виявляється можливим завдяки інтертекстуальним та інтермедіальним компонентам, якими насичено текст збірки.

По-перше, варто сфокусувати увагу на побудові збірки, бо вона чітко окреслює її урбаністичний контекст і є частиною конструкції хронотопу та культурного контексту. Всю збірку поділено на три частини – гілки: червона гілка – юність, синя гілка – сумніви, зелена гілка – спокій. Із такої побудови видно, що важливим топосом цієї збірки є сучасне місто і зокрема – його підземна частина – метро, при цьому прикметним є те, що кожна гілка має не тільки кольорове означення, але й є вираженням певного стану. Фокусування на цьому просторі дублюється і на рівні суто текстовому, де перетинаються та зливаються конкретний топос та стан:

«Червона гілка «Юність»
нам би співати
сумні ірландські балади
чи пісні в переходах
натомість є речі значно дивніші
до прикладу перші
підсумки...» [1, с. 68].

Хронотоп сучасного міста є осьовим з точки зору формування історичного та соціального контекстів збірки, але у статті основну увагу приділено культурному контексту.

Говорячи про культурний контекст збірки, неможливо оминати її інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки, що просочують її як на рівні тексту, так і на рівні візуального оформлення (графічний вияв збірки є окремою її перевагою та позитивним досягненням, оскільки інкрустації ілюстрацій тут є своєрідним додатковим виміром кодування/декодування та розширює сприйняття та інтерпретацію художніх образів, системи персонажів та символів збірки, починаючи з кольорового вираження та закінчуючи прямими алюзіями на окремих персонажів/митців та їхні твори). Референсна сітка збірки настільки щільна, що у даному випадку можна говорити не про поокремі випадки інтертекстуальних чи інтермедіальних елементів, а про дифузію інтертекстуально-інтермедіальних зв'язків збірки.

Літературний інтертекст збірки можна поділити на кілька вагомих блоків. Наприклад, тексти давнини (Старий Завіт та «Божественна комедія» Данте):

«... слово любов твоїми устами
таке ж від повій всього світу
що блукають новими містами
як сторінками Старого Завіту...» [1, с. 115].

«... всі розмови наші по колу –
як у Данте пекло
бувай» [1, с. 61].

Нетривіальним є те, як митець поєднує в обох цих випадках саме простір цих текстів із вербальним виявом комунікації персонажів збірки, конструюючи свого роду метаподорож простором текстів, актуалізованим у комунікації по-

коління сучасного міста, його розуміння коду цих артефактів та перенесення їх сенсів (їх трансформацію) у хронотопі збірки.

Інший вимір інтертексту – це занурення до футуристичного простору конкретно ліричного героя, «Я» поетичної збірки «Хороші хлопці фінішують першими»:

«вона каже що у мене
зачіска як у футуриста
тобто що у мене взагалі немає
ніякої зачіски...» [1, с. 35].
«... а у мене в кімнаті нова пара
закохана
Михайль Семенко – плакат
і люстра настінна...» [1, с. 22].

Близькість до футуризму спостерігається не тільки на рівні наведених цитувань, але й, наприклад, на рівні суто візуального розміщення тексту, часто – відсутності розділових знаків або не-використання великих літер, що було типовим у поетичній практиці футуристів, того ж Михайля Семенка.

Частотним є референс до представників Втраченого покоління, зокрема – вмонтовування у тексти збірки посилань на Ернеста Хемінгуея та його літературні тексти:

«...десь в Екваторіальній Африці
де є все крім великих літер вздовж
і поперек морського узбережжя Куби
з таким ще молодим Хемінгуеєм
чи Гемінгуеєм
але з незмінними снігами Кіліманджаро
що тануть на краях склянки
з ледь теплим чаєм і лимоном» [1, с. 76].
«... тому і я заплющую очі
потому швидко розплющую
тебе немає
дзвонять дзвони
...
за ким цього разу?» [1, с. 79].
«і нібито перепрошував
з надією що завтра пощастить
більше
і можливо
навіть не доведеться виходити
з дому
бо ніколи не знаєш
по кому подзвін

дзвенить» [1, с. 123].

Очевидно, однією з найбільш промовистих характеристик покоління є визнання: «Бо знаєш кожне покоління по своєму втрачене...» (с. 92), – приклад того, як одна художня деталь розширює культурний контекст збірки до порівняння і з конкретним культурно-мистецьким феноменом і до уніфікації цих культурних контекстів (зближення світоглядних та філософських ідейних вимірів) та тяжіння до чогось більш загального та зрозумілого більшості.

Серед яскравих прикладів інтертексту в поезіях збірки також можна зазначити літературний діалог з Міланом Кундерою та Куртом Воннегутом:

«... і терпляче починаєш пояснювати
що Мілан Кундера приходить до тебе у сні
що просить тебе більше нічого не писати

просить знайти собі жінку...» [1, с. 84] – пише поет та виводить таким чином діалог з письменником із суто літературного на рівень особистісної комунікації, у якій Мілан Кундера займає позицію старшого товариша та порадирика як у професійній сфері, так і в особистій царині життя.

Щодо Курта Воннегута, то спостерігається характерний для цієї збірки подвійний референс (ситуація, коли у тексті є посилення і на автора, і на конкретний твір, що автоматично розширює межі тексту та контексту зазначеної поезії):

«...ці легені двигун для депресії
ці легені тюрма мого серця
така ж неправильна
і пуста
як «Колиска для кішки»
Курта Воннегута
бо ці легені не продукують
більше нічого вартісного
ба навіть футуристичного
відколи вона
раптово

звідти пішла» [1, с. 111] – прикметно, що тут натрапляємо на протиставлення тексту Курта Воннегута чомусь «вартісному», хоча б «футуристичному», менш порожньому, тому, що має хоч якийсь сенс. Як було припущено раніше, футуристи для ліричного героя – певні орієнтири у його творчій практиці.

Франц Кафка – важлива літературна постать для цієї збірки, що проявлено не тільки на рівні тексту:

«Цьому місту потрібен
герой К
як в процесі одного австрійця
щоб кожна порядна
поштарка редакторка психологиня

заволоділа його спраглим серцем
щоб кожна директорка і критикеса
могла просто його послати
хороші хлопці фінішують першими
погані дівчата знають на кого

ставити» [1, с. 185] – але й на рівні графічного оформлення збірки «Хороші хлопці фінішують першими». Саме світлини Франца Кафки читачі можуть побачити у збірці та у колажі на обкладинці книжки.

Окрім того, варто підкреслити, що дифузія інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків поетичної збірки не обмежено лише тим, що літературні референси реалізовано на рівні вербальному та графічному, важливим є і міжмистецький полілог, оскільки автор збірки часто апелює до живопису, музики, тощо, втілюючи думку, що «intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e. what in a German tradition is called Einzel referenz, "individual reference"), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre), or to another medium qua system (System referenz, "system reference") [3, с. 52–53]». (інтермедіальні референси таким чином розуміють як сенсо-структурні стратегії, що роблять свій внесок у значимість кінцевого продукту: мономедіа продукт послуговується своїми, специфічними для цього медіа, способами, або також посилається на специфічну, індивідуальну роботу, яку виконано за посередництвом іншого медіа (наприклад, у німецькій традиції це називають Einzel referenz, «індивідуальний референс»), або посилається на специфічну підсистему для конкретного медіа (конкретний жанр кіно), або до іншого медіа через систему (System referenz, «системний референс») – (переклад – мій, І. Т.)

Важливими особистостями для збірки серед художників є Рене Магрітт (зображення його картини «Закохані» вмонтовано в оформлення збірки «Хороші хлопці фінішують першими» та поєднано з дорожнім знаком – урбаністичний контекст – заборони) та Пабло Пікассо (референс знову типово для збірки побудовано за принципом «автор + артефакт його авторства»):

«... це неприпустимі втрати
писати про які наче скидати
бомби на зморену Герніку

Пікассо б не дав нам такого права...» [1, с. 180] – навіть більше, оскільки цей референс розширює історичне тло та занурює читача у конкретні події минулого, що створює екстра-контекст поетичної збірки.

Окремо варто підкреслити, що у збірці на рівні графічного оформлення є стилізовані варіації зображень на кшталт американського плакату, що був популярним у 1950-ті роки. Ці зображення поєднано з урбаністичним контекстом, оскільки на них наявні типові інформаційні меседжі або заклики, напри-

клад «Ведеться відеоспостереження» або «Не притулятися» (натяк на топос метрополітену, який є осовим для збірки).

Типовим для музичного контексту збірки є «мистецький діалог» з композитором-експериментатором Джоном Кейджем (звично референс має подвійну природу: посилання на особистість композитора та його мистецький твір – «4'33»):

«... жінки кажуть що водій 25-ї
був би святою людиною
якби не був таким мудаком
і не запізнився кожного дня
на 4 хвилини і 33 секунди
жінки не мовчать весь цей час...» [1, с. 66].

«Тому я буду дуже уважно
слухати
як стихають ваші
не варті слів
голоси
в домівці яка заслуговує
значно більшого
і простішого
можливо на хвилину
тиші
можливо навіть на 4.33» [1, с. 133–134].

«...посеред хвилини мовчання
на перших секундах твору
Джона Кейджа
під час поцілунку...» [1, с. 93].

Цікаво, що цей міжмистецький діалог занурено до урбаністичного контексту із зазначенням усіх звуків та шумів, що супроводжують життя у місті. «Музика» міста відчутна, оскільки «4'33» Джона Кейджа асоціюється з тишею, у якій «народжується» музика зі звуків глядацької зали (1952 року Джон Кейдж вперше презентував «4'33»: вийшовши на сцену, він сів за рояль, відкрив ноти і глядацька зала занурилася у тишу на 4 хвилини 33 секунди. Таким чином «музикою» у цей момент були ті звуки, які спорадично створювала аудиторія, все це і стало музичним твором і, що важливо, кожного разу цей музичний твір був унікальним, оскільки його неможливо було повторити). У збірці замість глядацької зали «чуємо» музику міста.

Якщо зважати на музику в традиційному розумінні, то маємо міський протіп, який створює наступні музичні ритми:

«...потому все потроху зникне
коли трамваї заспівають
свій регі

коли автівкизаскриплять
свій джаз...» [1, с. 34].

Музичний контекст працює і на розширення історичного тла, саме музичні стилі є ремінісценцією на часи молодості батьків ліричного героя збірки «Хороші хлопці фінішують першими»:

«...поміж ними сидить згорблений піаніст
награє мелодію з фільмів часу
коли наші батьки ще могли танцювати
твіст і бугі...» [1, с. 160].

Додатково характерною рисою поетичної збірки Любомира Серняка «Хороші хлопці фінішують першими» є «загравання» з коміксом. Так, наприклад, «голос» отримують Волт Вітман та Франц Кафка. Їх зображено на кшталт героїв коміксу, що мають репліки у бульбашках, що прикметно – латинкою: «Hey! Nu ty zh ne Volt Vitmen, малыi», «odnazhinkaskazalameni...» відповідно. Отже, таким чином, здавалося б, звичайний референс до особистості / героя включає його до системи персонажів поетичної збірки «Хороші хлопці фінішують першими».

Із вище зазначеного можна констатувати, що всесвіт поетичної збірки Любомира Серняка «Хороші хлопці фінішують першими» насичено різноманітними інтертекстуальними та інтермедіальними рисами, які перетинаються між собою та творять певний культурний контекст збірки. Варто зазначити, що мистецтво архітектури безпосередньо впливає на архітектоніку збірки (залучення міського простору, топосу метро, інкрустування дорожніх знаків та позначок, тощо). На рівні вербального та графічного втілення поетичної збірки широко використовуються референси на популярну культуру (плакатне мистецтво, ігри, перформанс), американське та західноєвропейське мистецтво як основний контекст збірки, більшою мірою літературу та мистецтво ХХ та ХХІ століть (серед особистостей: Гемінгуей, Кафка, Семенко, Магрітт, Пікассо, Фройд та інші).

Література

1. Серняк, Л. (2018). *Хороші хлопці фінішують першими*. Львів: Видавництво Старого Лева.
2. Hale, Jr. E.E. (1902). *Longer Narrative Poems* [electronic version]. Retrieved from <https://cutt.ly/4wyReB7W>
3. Rajewsky, I. (2011). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* [electronic version]. Retrieved from <https://cutt.ly/2wyRysFx>

References

1. Sernyak L. (2018). *Horoshi Hloptsi Finishuyut Pershymy*. [The Good Guys Finish First]. Lviv: The Old Lion Publishing House. [in Ukrainian].
2. Hale Jr. E.E. (1902). *Longer Narrative Poems* [electronic version]. Retrieved from <https://cutt.ly/4wyReB7W> [in English].
3. Rajewsky I. (2011). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* [electronic version]. Retrieved from <https://cutt.ly/2wyRysFx> [in English].

Iraida TOMBULATOVA

**“HOROSHI HLOPTSI FINISHUYUT PERSHYMY”:
INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL PECULIARITIES
OF NARRATIVE POETRY OF LYUBOMYR SERNYAK**

The article – in fact – is an attempt to analyze intertextual and intermedial peculiarities of the edition “Horoshi Hloptsi Finishuyut Pershymy” by Lyubomyr Sernyak (2018). The edition is considered to be a unique example of contemporary artistic artefact, which consists of narrative poetry (verbal component) and illustrations / cover (graphic component) by means of which the textual field is extended, as graphic decoration of the edition, obviously, repeats, strengthens and broadens the margins of senses and artistic world of the poems. By the way, the research focuses on the fact that the urban space plays an important role (especially – subway topos) as it deals not only with the setting of the book but it influences its architectonics, even more profoundly – it creates a cultural context of the edition as a whole artistic artefact. It is stressed that the study deals with a contemporary narrative poetry, plainly, story as a “trip” with its own system of characters and plot on the pages of a fore-mentioned poetry edition. It is highlighted that intertextual and intermedial dimensions of the edition are so closely connected that it can be stated that it may be called the diffusion of intertextual and intermedial features and connections of the edition. The intertext is represented both in verbal and graphical layers of the texts: personality-references or graphic artefacts sometimes become quasi-characters levels of the text with their unique “voice” and features in imaginary and expressive levels of the text. As for literary intertext, it is broad: mostly it deals with Ukrainian futurism, the writers of the period of the Lost Generation, Franz Kafka and the others. In spite of just literary references the poems of the edition “Horoshi Hloptsi Finishuyut Pershymy” are filled with the allusions to fine art (“Lovers” Rene Magritt, “Guernica” Pablo Picasso), poster art (American poster art of the mid-XXth century), music (jazz and John Cage), games (Super Mario), performances (sport shows, John Cage) etc. Actually, all of these peculiarities create a cultural context of the narrative poetry of Lyubomyr Sernyak, that is the mixture of mass and elite culture, blurring their borders. It is remarkable that frequently the references are duplicated, or the allusion is double, not only referring to an exact text or to the author, but both of them. Some of the artistic artefacts are stressed and pointed out several times in the texts of different poems throughout the book. The specific of these intertextual-intermedial connections is the central problem of this short research.

Key words: *intertext, intermediality, narrative poetry, contemporary art, topos, architectonics, reference.*

УДК 821.82.09

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299785](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299785)

Світлана ФОКІНА

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури та компаративістики,
svetlana_fokina@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-2406-0978>

ДО ПИТАННЯ ЩОДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ ЛЕСЛАВОЮ КОРЕНОВСЬКОЮ СУЧАСНОГО ЛЬВІВСЬКОГО ТЕКСТУ

***Анотація.** У цій статті зроблено спробу осмислення монографії польської дослідниці-славістки Леслави Кореновської «Грані таланту семи. Сучасні письменники та поети». Безсумнівна актуальність вивчення сьогодні сучасного літературного процесу в Україні. Така націленість гуманітаристики дозволяє поглянути на художні пошуки авторів як на пріоритетний матеріал вивчення. Не менш значущим видається те, що крім пошуків української філологічної думки в галузі вишукування сучасної україністики багато зроблено в цій галузі західною славістикою, зокрема польською. Фактор звернення монографічного матеріалу до ретельного вивчення шляху сучасних українських поетів і письменників відкриває кілька варіантів наукової рецепції. Можливість простежити розвиток україністики з позиції зарубіжної славістики сприяє активізації діалогу в гуманітарному полі. Важливість уваги до проявів львівського тексту, специфіку якого польська дослідниця аналізує на сторінках своєї монографії, націлює на семіотичний потенціал вивчення українських культурних та географічних локусів. Перспектива виявити різні стратегії західної аналітики, реалізовані при науковому зверненні до сучасної україністики, стимулює обмін досвідом. Виявлення духовної спадкоємності української кордоцентричності самої польської дослідниці задає смислові горизонти у пізнанні проявів різних ментальних та емоційних спектрів. Аналіз всієї парадигми стратегій пізнання, яка реалізована в монографії «Грані таланту семи. Сучасні письменники та поети», сприяє осмисленню специфіки національного канону інтелектуальної спадщини та сенситивності в сучасній україністиці. Вибір польською дослідницею персоналії, до чийої творчості звернені полівалентні аналітичні підходи, стимулює затвердження в українській літературі сучасності знакових імен.*

Ключові слова: Леслава Кореновська, львівський текст, українська кордоцентричність, рецепція, художня свідомість.

Актуальність теми даного дослідження обумовлена увагою філологічної думки до вивчення сучасної україністики. Особливий зріз даного напрямку сьогодні в літературознавчому дискурсі задає лінія вивчення україністики за кордоном. Важливою нішею зарубіжного досвіду наукової інтерпретації сучасної української літератури стають західно-слов'янські країни, в першу чергу

Польща. Перспективно проаналізувати ті вибори та рішення, які представлені в сучасному осмисленні польськими дослідниками української літератури сьогодення. Вдалим зразком не тільки глибокого аналізу, а й прочитання коду української сучасної свідомості стає монографія Леслави Кореновської – польської дослідниці-славістки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На даний час монографія «Грані таланту семи. Сучасні письменники та поети» не отримала достатнього осмислення в критиці та у колі філологічних досліджень. Проте наукова праця Леслави Кореновської, безсумнівно, є вартою уваги, як важливий внесок у розвиток сучасної україністики.

Методологія цієї статті була визначена безпосередньо специфікою літературознавчих пошуків Л. Кореновської в галузі сучасної україністики, а також тією методологічною базою, яка заявлена в монографії «Грані таланту семи. Сучасні письменники та поети».

Мета статті – різнобічно осмислити своєрідність підходів та стратегій Л. Кореновської до феномену сучасної української літератури у контексті вивчення спроби творення сьогодні майбутньої духовної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Леслава Кореновська доктор філологічних наук, професор Краківського педагогічного університету імені Комісії Національної освіти, цікавий різнобічний дослідник, який активно вивчає художні стратегії, творчі пошуки та своєрідність літературного процесу сучасної україністики. У 2022 році вийшла монографія Л. Кореновської «Грані таланту семи. Сучасні письменники та поети», яка стала важливою віхою у вивченні сучасної української літератури. Підхід реалізований дослідницею поєднує два взаємодоповнюючих вектори. В осмисленні творчих інтенцій сучасних українських поетів та прозаїків дослідниця проявляє глибинне розуміння української культури. Коріння Л. Кореновської прив'язують її до рідного для неї Львова, що дає особливу оптику інтерпретації тексту. З іншого боку, як краківський літературознавець Л. Кореновська занурена в традиції європейської філологічної аналітики, що викликає не тільки перегуки з сучасною українською аналітичною думкою, але й доповнює її низкою аспектів, що дозволяють поглянути на матеріал з позицій не тільки тотожності, але й спостереження тих відмінностей, які формують сучасну українську художню свідомість. У монографії Л. Кореновської реалізовано взаємодоповнення внутрішньої зануреності в українську ментальність та вміння реалізувати сторонній погляд при вивченні. Таке свого роду природне очуднення наділяє науковий пошук Л. Кореновської особливою дослідницькою оптикою, що поєднує актуальний філологічний інструментарій, літературознавчий та культурологічний дискурс з елементами літературно-критичного та філософського есею. Органічність такого сплаву стратегій наукового пошуку дозволяє дослідниці не тільки аналізувати ідеостиль авторів, чия творчість потрапила в його орбіту, але й відчутти внутрішню задушевність і навіть сповідальність поетичного слова.

Л. Кореновська створює свого роду аналітичну модель літературної топології сучасного Львова. У монографії вивчаються автори так чи інакше пов'язані з львівським географічним та культурним простором. Таким чином активізується фактор того, що «етнографічне і справді виступає <...> маркером національного ландшафту, ментального мапування, яке позначається на емоційній сфері» [4, с. 35]. Розробка львівського тексту стає для Л. Кореновської свого роду пошуком власної ідентичності не тільки як західного вченого, а й людини вкоріненої у львівський ментальний простір. Дослідниця декларативно не пов'язує свої наукові пошуки з феноменом львівського тексту. Мабуть, не бажаючи обмежувати свій пошук рамками, щоб не втратити почуття слова, інтонації сучасної української літератури. Водночас саме віхи львівського тексту багато в чому координують авторське дослідження, не сковуючи необхідністю відповідати виключно семіотичній оптиці в аналізованих творах.

При тому, що Л. Кореновська, безсумнівно, активно використовує тип семіотичного прочитання, незмінно доповнює його феноменологічно орієнтованими осягненнями чужого слова та чужої душі, які багато в чому виявляються співзвучними душі самої дослідниці. Авторська стратегія, що виражена у вищезазначеній монографії, націлена не тільки на розкриття сенсового потенціалу аналізованих творів, а й на прочитання та інтерпретацію різних проявів художньої свідомості, глибинних інтенцій, розуміння ментальності кожного митця як складової поліфонічної картини української ментальності.

Монографію відриває короткий, але вельми ретельний та концептуальний аналіз стану сучасної літературної та літературознавчої україністики та віх їх розвитку. Розглядаючи траєкторію шляху від класичної дискурсивної формації української літератури, продовжуючи вдалими проявами українського літературного досвіду 1960–1980-х років, зачіпаючи літературні експерименти періоду Незалежності, Л. Кореновська, перш за все, прагне зрозуміти передумови та внутрішні закономірності безпосередньо українського літературного процесу сьогодення.

За спостереженнями дослідниці при сучасній картині українського літературного процесу особливо важливе збереження тієї гуманістичності в поетичному слові та прозовій нарації, які завжди відрізняли кордіоцентричну українську ментальність. Відповідність такої кордіоцентричності та гуманістичності визначило багато в чому вибір матеріалу для дослідження.

При цілісності літературної топографії львівського світу, монографія Л. Кореновської відрізняється архітектонікою, що спирається на практично дихотомічну основу. Такими архетипічними протиставленнями у науковій оптиці монографії постають: лірика / проза, гендерна ідентичність, медитативна урбаністичність / екодискурс лісу та інші пасторальні топоси, фокусування філософського настрою / активація, насамперед, оповідних структур. Не менш примітно простежування орієнтації авторів на неореалістичні, неомодерніст-

ські та постмодерністські нарративні моделі як відгук на літературні пошуки сучасності.

Глибину осягнення авторського світу кожного з художників слова, чий творчий шлях Л. Кореновська вивчає, визначає ситуація особистого знайомства. Дослідниця виражає своє ставлення не тільки до їх текстів, але й непосредньо до тієї людяності, яка йде від цих письменників. У кожному з розділів, присвячених творчості одного з семи обраних авторів, Л. Кореновська відзначає важливість осягнення автора як людини та як мікрокосму, чому саме сприяло особисте спілкування. Стасовно Ольги Яворської дослідниця зауважує, що саме «у приватних розмовах письменниця зізнавалась, що найбільше її хвилюють теми, що сприяють духовному становленню особистості» [3, с. 20]. Володимир Бондаренко в монографії визначається «передусім як ліричний лицар лісу» [3, с. 33]. За зауваженням Л. Кореновської, «у приватних розмовах Світлана Антонішин привідкрила таємницю» [3, с. 60] свого життєвого кредо «не завдавати болю іншим» [3, с. 60]. Міркуючи про особистість Петра Сороки, Л. Кореновська зізнається: «Зберігаю у пам'яті наші розмови, в яких поет тепло, по-домашньому відкривав таємниці своєї творчої лабораторії» [3, с. 84]. Не менш показово й зауваження дослідниці, що вона «розмовляючи з Юрієм Ковалем, <... > з неприхованою гордістю відчувала наскільки це шляхетна людина, правдивий лицар і мудрий чоловік» [3, с. 106]. Постать Надії Ковалик в монографії охарактеризована через особливості її нарації: «у творах Надія Ковалик майстерно відтворює життєві драми героїв» [3, с. 119]. За визнанням Л. Кореновської, «розмови з Євгенією Божик були начебто дарунок, який належало переосмислити і поділитись з іншими» [3, с. 132]. Подібний досвід особистого спілкування з кожним з аналізованих авторів також допоміг створити дослідниці поліфонічну картину їх людяності. Так інтенції гуманістичності відображаються як у звичайному слові, зверненому до співрозмовника, так й у художньому світі, реалізованому у творчості.

Методологічну базу монографії визначив синтез семіотичних, психоаналітичних, постструктуралістських, антропологічних підходів, які визначили звернення авторки монографії до такого різноманітного інструментарію як мотивний аналіз, архетипічні коннотації дискурсу лісу, мерехтливі смисли оніричної реальності, парадигма візуального мислення, постмодерний бриколаж, техніка сповідального слова.

Рецепція поетичного світу Ольги Яворської апелює не тільки до заявленого у підзаголовку мотивного аналізу, а й акцентує кредо поетеси: «... муза з опечаленим чолом / Шукає в баговинні позолоту» [7, с. 70]. Принципова дослідницька фіксація, насамперед, на мотиві «відірваного листка». Осмислення поетичного ідеостіля Ольги Яворської реалізується завдяки виявленню гінези, інтертекстуальних зв'язків, трансформації в культурі та авторській свідомості даного мотиву. Виникає знакова для прочитання поезії О. Яворської інтерпретація динаміки сільвічної образної системи, де художньо генерується «ліс,

який просить у людини допомоги» [3, с. 24]. Під час дослідження осягнення авторського поетичного мислення розширюється від вивчення мотивики, а також маркованих нею інтецій авторської свідомості до констатації екологічного пафосу, аналізу його потенційного взаємозв'язку з міфопоетикою, етичними максимами, різними підтекстами та контекстами.

У розділі, присвяченому поезії Володимира Бондаренка, Л. Кореновська продовжує лінію осмислення екологічної поетики в одному з найбільш архетипічно орієнтованому варіанті – сильвічному. В даному плані показова орієнтованість поетичної свідомості В. Бондаренка на подібну сильвічність: «*Я поезію / Справжню і дивну / Піддивлюся, підслухаю / У дерев...*» [2, с. 21]. Цього разу дослідниця протиставляє жіночій поетичній свідомості принципово маскуліну ментальність, що сама й підкреслює. Дослідницьке питання, «чи можна до поезії Володимира Бондаренка застосувати гендерний підхід і назвати її чоловіковою?» [3, с. 57], знаходить не тільки підтвердження, але й сприяє розкриттю взаємозв'язку між мужністю та світом лісу. Характеристики, що виявляються: лапідарність, лаконічність, могутня енергія, традиційно орієнтовані, насамперед, на прояв духу. Вивчаючи поетичну сильвічну фантазію Володимира Бондаренка з відповідною маскулінністю та навіть лицарськими конотаціями, Л. Кореновська резюмує духовну спрямованість поета: «*не виросте ліс, не народяться щасливі діти, не будуть міцними сім'ї, зникне радість і сонце без любові до себе, людей, природи*» [3, с. 57]. В осмисленні Л. Кореновської, оспівуваний В. Бондаренком ліс, наділяє його як людину кордеоцентричністю, натхненням та проможністю слова. Ліс ніби передає поетові своєю хтонічною лісову міцність, таємничістю, напівність, створюючи ідеал єдності природи, роду і людини.

Поетичний світ Світлани Антонішин Л. Кореновська представляє урбаністичним, але при цьому зчитує оніричні та фантазійні коннотації. Розглядаючи антонішинівський світ мрій, орієнтованих на культуру, Л. Кореновська фіксує ті поверхні та образи, які для поетеси стають свого роду маяками в зануренні в різні варіанти оніричності та ностальгічного світосприйняття. Антонішинський лиричний настрій володіє тим особливим світлим сумом, тугою за тим, що минає, мистецтвом говорити натяками, щоб «*Жити в пам'яті тих, / Хто уміє мовчати*» [1, с. 24]. Така спрямованість поетичної свідомості активізує у авторки монографії увагу до аполлонічно орієнтованої символіки. Л. Кореновська акцентує антонішинські образи: сміх, «спогаді-рай», пам'ять, кінь, мовчання / тиша, Феб, арфа, сон, барон Мюнхгаузен та його легендарний виконавець, візія «восьмого неба». Дослідниця знаходить через семіотичні та символічні показники ключ до якоїсь таємниці поетичного світу С. Антонішин, не дарма йдеться про «криптопоезію». Л. Кореновська визначає координати антонішинського ментального універсуму, який концентрується на тому, що визначається «простором співглядання, тобто <...> категорією змісту свідомості» [3,

с. 57]. Вибудовувана парадигма ностальгічності та орієнтованості на відзеркалювання потаємного, сприяє розкриттю поетичної магії Світлани Антонішин.

Специфіку «денників» Петра Сороки Л. Кореновська визначає як «віражену “нутряним” вербальним водоспадом захоплень лісовим локусом» [3, с. 84]. Трьохчастна структура денників П. Сороки обумовлює позицію дослідниці, акцентуючи увагу на новелістиці, критичних есеїв і ліриці автора. Л. Кореновська характеризує широку смислову призму міні-новел П. Сороки як сучасне продовження лінії класичної української новели ХІХ століття. Проте у монографії відзначено також модифікацією оповідних стратегій П. Сороки та модерністські тенденції щоденниковості та сповідальності художнього слова, про що сигналізує вже авторське позначення жанру «денники». За словами Л. Кореновської, «поєднання прозаїка і критика, і поета – це свого роду трикратний талант» [3, с. 97]. Міні-новели П. Сороки вписуються у зовні архетипічну дуальність своє / чуже, але, як зазначає дослідниця, явна новація автора. При внутрішньому розмежуванні свого, особистого, інтимного та іншого, незнайомого для П. Сороки немає традиційного протиставлення з відповідним неприйняттям чужого. Навпроти авторський шлях прокладається від самосприйняття, розкриття таємниць свого серця до освоєння та глибинного відчуття історій інших людей, або ж подій, що трапилися з ними. Парадигма новелістики П. Сороки, що виявлена дослідницею, постає досить об'ємною, включаючи особисті спогади автора «денників», роздуми над сутністю буття і людського життя, осмислення через особистий екзистенційний досвід чужих історій. Корпус лірики П. Сороки відрізняється інтенціями осягнення своєї душі, душі світу, минулого, майбутнього, сьогодні: «*Читай, моя душе, / Оцю пташину гармонійну сагу. Читай. Гори! З минулим говори*» [5, с. 128]. Значущу частину денників П. Сороки складає його літературно-критичні есеї. Л. Кореновська відслідкувала, як П. Сорока використовує свій досвід та ерудицію літературознавця, включаючи до свого есеїстського дискурсу сучасних українських і зарубіжних письменників: Петра Мідянки, Василя Шкурмана, Франко Армінію, Герберта Розендорфера та ін. Згідно зі спостереженнями дослідниці, поетичне кредо П. Сороки, «бути сином своєї землі», що для поета означає «народитися із того» праматеріалу «з якого Творець покликав до життя і світла темноту небуття» [3, с. 102]. Даний ракурс акцентує не тільки тяжіння П. Сороки до архетипічних основ, але й сприяє виявленню екзистенційних потенціалів художнього слова.

Ще одним зберьгачем традицій української класичної літературної свідомості, протиставленої постмодерністським стратегіям сучасності, постає в осмисленні Л. Кореновської Юрій Коваль. За спостереженнями дослідниці, «досить велика за обсягом книга львівського письменника нагадує калейдоскоп різних за жанром невеликих форм прози, поемопрози (оповідання, новели, етюди, образки, шкіци, триптихи, пастелі) і фрагменти роману, написаних у різні періоди творчості» [3, с. 107]. Саме в новелістиці Ю. Ковалю найбільш послідовно реалізується літературна топографія Львова. Ключем до прочитан-

ня авторського світу Ю. Ковалю для Л. Кореновської стає аполлонічно орієнтований мотив «очей» і зору персонажів в цілому. Не випадково дослідниця звертає увагу як на цілком аполлонічно гармонійну особистість автора, так й на поетичну лаконічність його стилю. Л. Кореновська, крім послідовного аналізу зорових мотивів і образів в прозі Ю. Ковалю, не меншу увагу приділяє синонімічним їм за своєю символікою солярним. Дослідниця відзначає важливість мотиву «очей» для ковалівської прози, що в свою чергу є фактором, який «тракується значною мірою візуально та візіонерськи» [8, с. 119] та може означати прояви аполлонічності. Л. Кореновська виявляє парадигму «жіночих та чоловічих, закоханих і дитячих очей» [3, с. 117]. Але крім символічних потенціалів авторського слова в пошук дослідниці включається наратив класичної психологічної прози в ковалівській інтерпретації, що також є одним з варіантів прояву аполлонічності. Увага до очей персонажів експлікує більш близькі класичному психологічному роману рухи душі з фокусуванням на емблематичних деталях. З точки зору Л. Кореновської, творча особистість Ю. Ковалю проявляється через особливості наративу його прози, яка відрізняється лаконічністю, відсутністю багатослівності, коли погляд персонажа розкриває читачеві глибину тексту, його підтексти та більш широке коло інтерпретацій.

Дослідницькою стратегією Л. Кореновської при зверненні до прози Надії Ковалик стає співвіднесення коваліківської прози і техніки бриколажу. За думкою К. Леві-Стросса, «подібно до бриколажу в технічному плані, міфологічна рефлексія може досягати в плані інтелектуальному блискучих і непередбачених результатів» [9, с. 126]. Польська дослідниця продовжуючи лінію К. Леві-Стросса зазначає бриколаж як «діяльність інтелектуальну та міфопоетичну» [3, с. 120]. У центрі прози Н. Ковалик перебуває жінка, письменниця створює галерею жіночих образів у книзі «Любаска мого чоловіка». За спостереженнями Л. Кореновської, вищезгаданий збірник новел, представляє цикл, що створює «барвну мозаїку, калейдоскоп, або ж бриколаж, направлений на розкриття головної, консолідує всі твори, архетипічної теми щастя...» [3, с. 120]. Постмодерні техніки свідчать про діалог у творчості Н. Ковалик масової культури та інтелектуальної гри. Таку орієнтованість коваліківської нарації на масмедіа і тонку психологічну прозу пояснюється саме технікою бриколажу. Дослідниця акцентує, що письменниця шукає шляхи пізнання сучасної жінки в різних втіленнях. Для пізнання жінки сьогодення Н. Ковалик залучає як обрамлення артефакти сучасності, якими, за спостереженнями Л. Кореновської, стають «неймовірна кількість фрагментів із кінофільмів, інтертекстуальність, яка представлена у вигляді витягів із газетних статей, телевізійну інформацію кримінального, науково-популярного або ж політичного характеру, численні цитати» [3, с. 120]. Дослідниця, аналізуючи тексти Н. Ковалик, прагне виявити принципи сучасної жіночої прози, осмислити прояв у різних жіночих характерах книги «Любаска мого чоловіка» архетип Вічної жіночності. Дослідницька стратегія Л. Кореновської у данному випадку зрозуміти слідом за автором

з якими проблемами сьогодні стикаються жінки та як література вписується в сучасну соціальну і масмедійну реальність. Та за проявами соціального, масмедійного, фрагментарного будтя та реалізацією феномену бриколажу в сучасній жіночій прозі важливим для дослідниці є виявити «шляхи Психеї-душі в сучасному химерному та навіть кітчевому світі» [6, с. 235].

Л. Кореновська осмисляє сповідальний характер прози Євгенії Божник, архетиповість, що проявляється в розкритті характерів героїв та розвитку сюжету. За думкою дослідниці, «особливості сповідальності жіночої прози Божник» дозволяє осягнути звернення «до генези жанру сповіді, яка творить основний фон та домашній клімат книги львівської письменниці» [3, с. 132]. Крім сповідальних інтенцій, Л. Кореновська, виявляє в малій прозі Є. Божник високий інтермедіальний потенціал. Безпосередніми прикладами проявів інтермедіальності в божниковій прозі стає звернення письменниці до улюбленого нею чарівного голосу одного з найвідоміших тенерів ХХ століття – Лучано Паваротті. Показова й ременісцентна природа відсилань до фільму з Вів'єн Лі «Міст Ватерлоо». Прикладів використання інтермедіальності в структурі божниковської нарації дуже багато, що свідчить про особливості художнього мислення письменниці. За спостереженнями Л. Кореновської, оповідні стратегії прози Є. Божник визначаються тим, що «подієва домінанта повісті замінюється на морально-психологічну» [3, с. 139], що розширює наративний потенціал та посилює ліризацію авторського дискурсу.

Висновки. Л. Кореновська в монографії знаходить смислову призму для осягнення кожного з авторів, експлікуючи символічний, феноменологічний, наративний та особистісний потенціали аналізованих ідеостилів.

Назвавши монографію «Грані таланту семи», Л. Кореновська на метаінтенціональному рівні задає символічну конфігурацію семигранника або так званої Зірки магів, – знака духовності, перемоги мудрості, таємниць буття, чарівництва слова, всього того, пошуки чого здійснює у своїй творчості так чи інакше кожен з аналізованих авторів. Водночас Л. Кореновська вибудовує своє дослідження як осмислення саме граней авторського голосу в модельованій та детально аналізованій літературній топографії сучасного Львова.

Література

1. Антонішин, С. (2014). *Поезія. Бар'єр*. Львів: Каменяр.
2. Бондаренко, В. (2009). *Тепло дерев: Вибрана поезія*. Львів: Сполом.
3. Кореновська, Л. (2022). *Грані таланту семи. Сучасні українські письменники та поети*. Kraków: WNUP.
4. Малиновський, А. Т. (2022). *Антропологія української прози першої половини ХІХ століття. Культурні трансфери*: монографія. Київ: Талком.
5. Сорока, П. (2013). Жезл і посох. *Кур'єр Кривбасу*. С. 76–132.
6. Фокіна, С. О. (2023). Сучасна українська література у філологічному дискурсі Л. Кореновської. *Наукові записки*. Сер.: Філол. науки. Вип. 2 (205). С. 230–236.
7. Яворська, О. (2011). *Зранене стебло*. Львів: Сполом.
8. Hansen-Löve, A. (1991). Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne. *Poetika*. Bd. 23. Heft 1–2.
9. Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.

References

1. Antonyshyn, S. (2014). *Poeziia. Barrier* [Poetry. Barrier] Lviv: Kameniar. [in Ukrainian].
2. Bondarenko, V. (2009). *Teplo derev: Vybrana poeziia* [The Warmth of Trees: Selected Poetry]. Lviv: Spolom. [in Ukrainian].
3. Korenovska, L. (2022). *Hrani talantu semy. Suchasni ukrainski pysmennyky ta poety* [Facets of the Talents of Sema. Contemporary Ukrainian writers and poets]. Kraków: WNUP. [in Ukrainian].
4. Malynovskii A. T. (2022). *Antropohiia ukrainskoi prozy pershoi polovyny XIX stolittia. Kulturni transfery* [Anthropology of Ukrainian prose of the first half of the nineteenth century. Cultural transfers]: monohrafiia. Kyiv: Talkom. [in Ukrainian].
5. Soroka, P. (2013). *Zhezl i posokh* [A wand and a staff]. *Kurier Kryvbasu*. P. 76–132. [in Ukrainian].
6. Fokina, S. O. (2023). Suchasna ukrainska literatura u filolohichnomu dyskursi L. Korenovskoi [Contemporary Ukrainian Literature in the Philological Discourse of L. Korenovska]. *Naukovi zapysky*. Ser.: Filol. nauky. Vyp. 2 (205). P. 230–236. [in Ukrainian].
7. Iavorska, O. (2011). *Zranene steblo* [A wounded stem]. Lviv: Spolom. [in Ukrainian].
8. Hansen-Löve, A. (1991). *Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne* [On the tipology of the sublime in Russian modernism]. *Poetika*. Bd. 23. Heft 1–2. [in German].
9. Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage* [Wild Thought]. Paris: Plon. [in French].

Svitlana FOKINA

TO THE QUESTION OF THE LITERARY RECEPTION BY LESLAVA KORENOVSKAYA OF THE MODERN LVIV TEXT

Abstract. *This article attempted to comprehend the monograph of the Polish Slavic researcher Leslava Korenovskaya «The Face of Talent of Seven. Modern writers and poets». Today is undoubted the relevance of studying the modern literary process in Ukraine. This focus of humanitarianism allows you to look at the artistic searches of authors as a priority material of study. No less significant is the fact that in addition to the search for Ukrainian philological thought in the field of exhaustion of modern Ukrainian studies, much has been done in this area by Western Slavic studies, in particular Polish. This focus of humanitarianism allows us to consider the artistic searches of authors as a priority material of study. No less significant is the fact that in addition to the search for Ukrainian philological thought in the field of studying modern Ukrainian studies, much has been done in this area by Western Slavic studies, in particular Polish. The factor of the monographic material appeal to a thorough study of the path of modern Ukrainian poets and writers. The ability to trace the development of Ukrainian studies from the standpoint of foreign Slavic studies contributes to the intensification of dialogue in the humanitarian field. The semiotic potential of studying Ukrainian cultural and geographical loci emphasizes the importance of attention to the manifestations of the Lviv text, the specifics of which the Polish researcher recreates on the pages of her monograph. The exchange of experience stimulates the identification of various Western analytics strategies implemented during a scientific appeal to modern Ukrainian studies. The opportunity to comprehend the spiritual continuity of the Polish researcher to Ukrainian cordocentrism sets semantic horizons in the knowledge of the manifestations of various mental and emotional spectra. The analysis of the monograph contributes to the identification of the entire paradigm of cognition strategies implemented by the Polish researcher, setting the basis for understanding the specifics of the national canon of intellectual heritage and sensibility in modern Ukrainian studies.*

Key words: *Leslava Korenovska, Lviv text, Ukrainian cordocentricity, reception, artistic consciousness.*

УДК 821.111–82–32

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299786](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299786)

Гліб ФОМІН

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
аспірант кафедри української літератури та компаративістики
glebf@ukr.net

АВТОРСЬКИЙ СВІТ В ОПОВІДАННІ ТОМАСА ЛІГОТТІ «ЛУННА СОНАТА» («THE MUSIC OF THE MOON»)

Анотація. Мета статті – дослідження характеру авторського світу, вираженого в оповіданні Томаса Ліготті «Місячна музика». Відправною точкою у статті є розуміння авторського світу як відповіді письменника на основний для нього комплекс проблем дійсності, яку він відтворює у творі за допомогою художніх прийомів і засобів. Авторський світ завжди ґрунтується на певних художніх засадах і зумовлений будовою душі письменника, а також специфічними для цього письменника особливостями художнього мислення.

Основний метод дослідження у статті – типологічний. Оповідання Т. Ліготті вивчено шляхом зіставлення його з твором іншого автора, Едогави Рампо, «Чарівні чари місяця». Твори схожі суб'єктивною формою оповіді, збігами в образах оповідачів, часом і місцем дії. В обох творах схожі сюжетні мотиви. І водночас між цими творами існує принципова різниця: один із них є фантастичним, у ньому містична фантастика, а інший – детективним оповіданням, у якому все таємниче мотивується діями злочинця.

На основі виокремлення головної відмінності між оповіданнями Т. Ліготті та Е. Рампо у статті пропонується **висновок** про продуктивність типологічного вивчення літератури як шляху до дослідження авторського світу.

Ключові слова: містична фантастика, детективне оповідання, топос, автор, авторський світ, нарративні стратегії, оповідач, домінанта, мотив, Т. Ліготті, Е. Рампо

Постановка проблеми і аналіз останніх досліджень. Категорія «авторський світ», як і «світ автора», доволі нова, і літературознавці продовжують її розробку. Частіше вони оперують категоріями «автор», «художнє мислення автора» і тому подібними. Хоча вони визнають, що наукова дефініція і цих понять потребує подальшого опрацювання. Г. Клочек застосовує категорію «авторський художній світ». «Своєрідність художнього світу, – пише учений, – визначається своєрідністю світобачення (світорозуміння, світосприймання) митця. Звідси й один із найважливіших методологічних постулатів: аналіз художнього світу письменника – це дослідження його бачення, його художнього мислення, це «з'ясування характеру відношення пізнаючого до пізнаваної дійсності, наявної в нього загальної концепції дійсності і її специфічного відтінку» [3, с. 14]. Спираючись на цю тезу, Г. Клочек підкреслює, що «кращі дослідження, присвячені проблемам індивідуальної поетики того чи іншого письменника, обов'язково вловлюють ... прямиий зв'язок: особливості художнього мислення

письменника, його світобачення (світосприймання, світорозуміння) – система «технічних» прийомів, якими він користується» [3, с. 14]. Виходячи з того, що «своєрідність авторського художнього світу в системі жанрово-структурних форм – це епіцентр онтологічних цінностей, естетичного аспекту творчості, зокрема суб'єктивної позиції письменника у виборі зображально-виражальних засобів для моделювання конкретно-буттєвих та універсально-екзистенційних реалій людського життя», О. В. Горбонос стверджує, що «створення автором власної поетичної реальності як узагальненої об'єктивно-суб'єктивної структури ґрунтується на усвідомленій особистісній художній рефлексії, використанні химерних, містичних, фантазмагоричних, фантастичних, ірраціональних образних засобів, які активізують рецептивний потенціал художнього твору» [1, с. 139]. Методику аналізу художнього тексту з точки зору авторської діяльності для мотивації процесу перетворення розрізненого, хаотичного матеріалу реального світу у художній світ твору обґрунтовує та застосовує Ю. Ільчук (Радіонова) [2].

Ми в нашій статті використовуємо категорію «авторський світ» у такому значенні: відповідь письменника на основний для нього комплекс проблем дійсності, яку він втілює в літературному творі за допомогою художніх засобів і яка заснована на певних художніх принципах і обумовлена строем душі, а також специфічними для цього митця особливостями художньої свідомості. Авторський світ знаходить вираження у всьому корпусі творів конкретного письменника. Тому його дослідження передбачає звернення до декількох (краще – всіх) творів цього автора. Але не менш значним, на нашу думку, є зіставний аналіз літературних творів різних митців слова, оскільки він також допомагає продемонструвати своєрідність світу кожного з письменників. Комплекс проблем, що цікавлять письменника у першу чергу, постановка і вирішення яких обумовлені характером його світосприйняття, концепцією дійсності, знаходить вираження, зокрема, у комплексі тем, мотивів, образів, що зустрічаються найчастіше у його творах. Тому виявлення та вивчення семантики, функції традиційних для цього письменника мотивів – один з шляхів дослідження його авторського світу. Зіставлення творів різних письменників, які звертаються до того ж самого матеріалу, використовують ті ж саме мотиви, образи може сформувати уявлення про фактори, що сприяли як схожості так і своєрідності авторських світів двох або більше письменників.

Мета статті – дослідити оповідання Томаса Ліготті «Лунна соната» і шляхом зіставлення художніх образів, сюжетних мотивів в ньому з образами та мотивами в оповіданні Едогави Рампо (Таро Хіраї) «Чарівні чари місяця» виявити риси, специфічні для авторського світу цього письменника.

Виклад основного матеріалу. Почнемо з того, що, крім наявності в назві кожного з оповідань вказівки на місяць, обидва твори об'єднує характер їхньої суб'єктної організації. М. В. Пащенко пише, що, «враховуючи опосередкованість авторського представлення в тексті, слід розрізняти аспекти вияву

його активності в суб'єктах мовлення, тобто власне особливості співвіднесеності тексту із мовцями». І продовжує: «Змістовно-суб'єктна організація тексту постає із співвіднесеності носіїв мовлення з текстом в його елементах / компонентах для виявлення їх світовідчуження й стилю, тобто змістовності» [4, с. 211]. Т. Ліготті, як і Е. Рампо використали схожу форму розказування оповідачу незнайомцем загадкової історії і подальшого обговорення її, точніше, мотивації ними загадкового. Таким чином, ситуація розказування формує рамку творів: спочатку оповідач тільки слухає, а потім, повідомляє про своє враження від почутого, і навіть про те, що відчуває якесь тяжіння до того, що викликає руйнацію людини (загадкове одночасно і лякає, і притягує до себе).

В оповіданні Томаса Ліготті розповідач – блідий чоловік на ім'я Трессор, людина, яка, як здається оповідачу, дуже рідко спить, а частіше блукає вулицями нічного міста у пошуках розваг. В оповіданні Едогави Рампо це юнак з довгим волоссям, також з дуже блідим обличчям, і також любитель розваг (він потішається біля кліток із мавпами у зоологічному саду). Зустріч оповідача з розповідачем в кожному з оповідань трапляється увечері. Трессор розповідає про свій досвід у кімнаті, яка заповнена місячним сяйвом. Дивний юнак з'являється біля кліток з мавпами коли наближався час закриття музею у зоологічному саду і коли на небі можна було починати стежити за повнею.

Слід також звернути увагу на таку риторичну стратегію кожного з авторів: вони готують читача до того, що далі буде повідомлено про загадкові обставини (події) і поступово посилюють напругу. У Т. Ліготті ця настанова на загадковість задається вже першими словами: оповідач повідомляє, що слухав Трессора із значним зацікавленням і стурбованістю. А далі безпосередньо називає ознаки нічного міста, які, за його словами, надають буденному фантастичний підтекст: незвична фігура, яка перескакує з одного даху на інший, зловісне шепотіння, яке притягує увагу. І нарешті, висновок, до якого доводить оповідач свого реципієнта перед тим як надати слово Трессору: він зіткнувся з чимось вкрай незвичайним. Саме у такому ракурсі читачеві пропонується ставитися до історії, що розповів той. Оповідач у Е. Рампо поступово змінює своє ставлення до дивного юнака біля кліток з мавпами – спочатку сміється, дивлячись на його викривлення, потім називає його філософом, потім відчуває до нього зацікавленість і, нарешті, чує, що у нього мурашки повзуть по спині від страху: він бачить щось нелюдське в обличчі юнака. Повідомлення про те, що і у самого юнака інстинкт імітації викликає майже містичний жах, безумовно, має вплинути на стан душі читача, який також починає відчувати страхіття від того, що за історію той збирається розповісти. Оповідач повідомляє, що навіть охолонув від жаху – настільки зловісним йому здалося обличчя юнака у світлі луни в ту ніч.

Твори також об'єднує характер топосу, тобто місця, де відбуваються настільки загадкові події, що їхнє мотивування припускає визнання дійсності зустрічі героїв з надприродним. В обох оповіданнях загадкове пов'язане з та-

ємничим будинком. Це звичайні і в той же час зловісні топоси. Тресор так описує «*rotten old building*», біля якого він помітив чоловіка, який, як здавалося, на когось чекав «*with a look of profound patience*», і який запросив Тресора на «вечоринку»: «*The building outside of which he stood was itself a rather plain structure*». Незвичним є повтор порівняння вікон, які було схожі на людські очі. Фасад будинку, про якого розповідає дивний юнак в оповіданні Е. Рампо також здавався ошатним і яскравим, але поза домом був мертвий простір. Щілина між голих неживих стін робила його схожим на ущелину в «долині жаху». З кожної з цих будівель пов'язаний мотив загадкової смерті декількох людей (самовбивств в оповіданні Рампо і суто містичної загибелі усіх слухачів місячної сонати в оповіданні Ліготті).

Все це наштовхує читача на припущення, що обидва твори належать до такого напрямку сучасної літератури, як неоготика. Дослідниця української неоготичної прози М. Федосова визначає її головні ознаки і наступним чином пояснює, чим викликана її поява, точніше, збереження традицій англійського готичного роману Г. Волпола, А. Редкліф в сучасній літературі: «Художній світ неоготики межі ХХ–ХХІ ст., трансформований під впливом концепцій постмодернізму, перетворюється на всеосяжну сумнівну реальність, наповнену невідомими загрозами й страхітливими сутностями. Постмодерні колективні страхи руйнувань, насилля, злочинності, тероризму, поширювані численними медіа, перетворюють людську цивілізацію на страхітливий («не-домашній») простір, настільки глобальний, що не залишає безпечного місця-сховку для суб'єкта. Таким чином, неоготика залишається внутрішньо тотожна сама собі, але зовнішньо відмінна в кожному конкретному втіленні в різні періоди, оскільки теми розумової, тілесної, етнічної дезінтеграції тісно пов'язані зі специфічними ідеологічними, історичними й політичними обставинами» [5, с. 44]. Над питанням факторів «живучості» готики замислюється багато сучасних науковців. У передмові до збірника статей, в яких досліджуються твори цього жанру, Дениел Олсон запитує: а чому читачі продовжують звертатися до картин жахливого, іноді садистського, того, що засновано на пануванні забобнів, які нема чим подолати, того, що тримає їх у напрузі («*the terror, untamable superstition, occasional sadism, and constant suspense of these books...*») протягом усього процесу читання. І відповідає, що не тільки інтелектуальна привабливість цих творів, які, хоча і в уяві допомагають подолати хаос («*...mostly intellectual puzzles or some chaos to put to order*»), але й бажання краще уявити собі сутність світу навколо, а тим самим – і ресурсів, загадок власного «я» («*The point is that the ever-watchful Gothic keeps asking us, who or what is out there? And do I recognize myself in it?*») [7, с.ХХІ–ХХІ; ХХІV]. Мотиви руйнації, панування хаосу як у зовнішньому, так і внутрішньому світі є головними в обох оповіданнях, що ми дослідили.

Як ми вже відмітили, обидва оповідання об'єднує мотив злочину. От що побачив Тресор після того, як прокинувся після «вечоринки» у таємничому

будинку і наблизився до тих, хто вночі слухав місячну сонату у залі для гостей: «*The spectators were all dressed in white hooded robes woven of some gauzy material, almost like ragged shrouds wrapped tightly around them. (...) "They were webs, thick layer softwebs which I first thought covered everyone's entire body" "...the expressions on these faces were very similar. They might almost have been described as serene, Tressor told me, if only those faces had been whole. But none of them seemed to have any eyes. The crowd was faced in the same direction to witness a spectacle it could no longer see, gazing at nothing with bleeding sockets*» [6]. Це у третє в оповіданні повідомляється про очі. Перший раз – з очима порівнюються вікна таємничого будинку. У друге трійка виконавців музики і, скоріше за все, господарів таємничого будинку, питає його, чи добре він бачить, коли радить йому піднятися поверхом вище не головними сходами, а тими, що майже непомітні:

– You should be able to see it. Are your eyes good?"

– "Yes."

– "Good as they look?" asked one of the othermen.

– "I can see very well, if that's what you mean"

"Yes, that's exactly what we mean," said the woman» [6].

На нашу думку, мотив очей і наявності зору грає ключову роль в оповіданні Томаса Ліготті. Очі – це двері до душі, про внутрішній стан людини можна дізнатися, подивившись в її очі. Таким чином, таємничі виконавці сонати витягують із своїх слухачів їхні душі, тому й «вихід» душ із тіл і є закривавленим (пусті закривавлені очниці). І тільки той, у кого поганий зір (старий, з яким спілкується вранці Трессор), як і сам Трессор, який не потрапив до зали і залишався вночі поряд із нею, не загинули. Але обидва, як і загиблі слухачі, були обранцями – саме їм дали запрошення на «вечірку», скоріше за все тому, що їм вдалося зберегти свої душі чистими, не «затертими» буденністю.

Сутність скоєного злочину є підґрунтям для висновку про принципову різницю між такими схожими оповіданнями. Едогава Рампо пропонує цілком раціональну мотивацію загибелі декількох мешканців злощасної квартири: доктор Мера враховував тяжіння людини до копіювання, одягав манекен у такий же костюм, імітував таким чином тотожність людини з манекеном, потім підвішував манекен і провокував на самогубство того, хто дивився ніби то «на самого себе». Тобто йдеться про сплановане вбивство. Хоча частково таємниця і залишається. Справа в тому враженні, яке призводить на людину дзеркало. А його дія посилюється місячним сяйвом. Так природне для людини тяжіння до мімесісу приводить її до загибелі. Звідси – висновок про те, що таємниче – у самій людині, її намагання імітувати когось, і у впливі на її стан «чарівних чар місяця». Читач оповідання Т. Ліготті не отримує ніякого мотивування крім визнання втручання містичного. Оповідання Е. Рампо – детективне. Є злочинець якого нарешті було покарано і злочини припинилися. Оповідання Т. Ліготті містичне – йдеться про містичну силу місячної музики, тяжіння до якої лю-

дина не може подолати. Тому Тресор, хоча і знає про таємничу владу музики, про те, що соната вбиває, не може протидіяти потягу і нарешті знову йде до таємничого будинку, з якого вже не повертається. Соната продовжує затягувати все нові і нові душі і перемогти її неможливо, якщо людина свідомо рухається назустріч смерті, не може не рухатися. Тобто зупинити цей процес руйнації не так легко, як в детективі.

Звідси – можливість зіставлення авторських світів у цих оповіданнях. Едогава Рампо – засновник жанру детективу в японській літературі. У нього є «таємничі оповідання». Але в будь-якому разі він прагне знайти раціональне пояснення загадковому, навіть якщо йдеться про магію дзеркал. Письменник шукає шлях до раціонального мотивування таємниць.

Томас Ліготті наближає читача не тільки до визнання наявності ірраціонального у світі, але й до уявлення про привабливість хаосу, чим і мотивується тяжіння людини до смерті. Таємниче в його оповіданнях – шлях до подолання кордонів між «тут» (світ буденності) і «там» (за межами життя). Згадаємо інше оповідання цього ж автора, «Дзвоники дзвонитимуть вічно» («The bells will sound forever»), вже одна назва якого містить думку про позачасовий характер того таємничого, що затягує людину, відмежовує її від звичайного життя, і до чого вона, хоча і знає про загрозу, тягнеться. Обом творам про містичну силу музичного звучання надано форму «історії в історії», в обох творах міститься повідомлення про нову зустріч героя-оповідача з розповідачем, який тяжіє до повернення у загадкове місце і нарешті зникає, їх також об'єднує зізнання героя-оповідача в тому, що і він сам знаходиться під владою загадкового. Звідси – можливість **висновку** про те, що визнання наявності жахливого і одночасно принадного ірраціонального у звичайному буденному просторі – одна з провідних рис авторського світу Томаса Ліготті, герої творів якого часто починають вважати себе маріонетками чогось позачасового, надприродного. Порівняння з детективним оповіданням ще яскравіше виявляє цей бік авторського світу цього письменника.

Література

1. Горбонос, О. В. (2013). Образно-художня концептосфера авторського світообразу літературно-казкової творчості О. Бодяньського (на текстовому матеріалі «Казки про царів сад та живу сопілочку»). *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». № 1 (5). С. 139–144.
2. Ільчук (Радіонова), Ю. (1998). Теорія автора і структурно-суб'єктний аналіз тексту. *Наукові записки НАУКМА*. Т. 4. Філологія. С. 12–17.
3. Клочек, Г. (2007). Художній світ як категоріальне поняття. *Слово і час*. № 9. С. 3–14.
4. Пашенко, М. В. (2007). Автор і герой у новелістичній прозі (структурно-суб'єктний, типологічний, прагматично-жанровий аспекти). *Автор і авторство у словесній творчості: Зб. наук. праць*. Одеса: Поліграф. С. 203–235.
5. Федосова, М. (2015). *Темні наративи українського постмодерну. Сучасна неготична проза*: Монографія. Дніпропетровськ: Журфонд.
6. Ligotti, T. (2015). *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. Penguin Classics: Penguin Publishing Group. Pp. 119–120.
7. *21st – century Gothic: great Gothic novels since 2000*. (2011). Edited by Daniel Olson. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

References

1. Horbonos, O.V. (2013) Obrazno-khudozhnia kontseptosfera avtorskoho svitooobrazu literaturno-kazkovoï tvorchosti O. Bodianskoho (na tekstovomu materialî «Kazky pro tsariv sad ta zhyvu sopilochku») [The figurative and artistic conceptosphere of the author's world-image of literary and fairy-tale creativity of O. Bodiansky (on the textual material of "The Tale of the Tsars' Garden and the Living Flute")]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelâ. Seriiâ «Filolohichni nauky»*, № 1 (5). S.139–144. [in Ukrainian].
2. Ilchuk, (Radionova) Yu. (1998) Teoriia avtora i strukturno-subiektivnyi analiz tekstu [Theory of author and structural-subject analysis of text]. *Naukovi zapysky NaUKMA*. Vol.4. Filolohiia. P. 12–17. [in Ukrainian].
3. Klochek H. (2007). Khudozhnii svit yak katehorialne poniattia [The artistic world as a categorical concept]. *Slovo i chas*, № 9. P. 3–14. [in Ukrainian].
4. Pashchenko, M.V. (2007) Avtor i heroi u novelistychnii prozi (strukturno-subiektivnyi, typolohichni, prahmatychno-zhanrovyi aspekty) [The Author and the Hero in Novelistic Prose (structural-subjective, typological, pragmatic-genre aspects)]. *Avtor i avtorstvo u slovesnii tvorchosti: Zb. nauk. prats*. Odesa: Polihraf. Pp. 203–235. [in Ukrainian].
5. Fedosova, M. (2015) Temni naratyvy ukrainskoho postmodernu. Suchasna nehotychna proza: Monohrafiia [Dark Narratives of Ukrainian Postmodernism. Contemporary non-gothic prose]. Dnipropetrovsk: Zhurfond, 166 s. [in Ukrainian].
6. Ligotti, T. (2015). *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. Penguin Classics: Penguin Publishing Group, 119–120 p. [in English]
7. *21st – century Gothic: great Gothic novels since 2000*. (2011). Edited by Daniel Olson. Lanham, Md.: Scarecrow Press. [in English]

Hlib FOMIN

AUTHOR'S WORLD IN THOMAS LIGOTTI'S SHORT STORY "THE MUSIC OF THE MOON"

Abstract. *The purpose of the article is to study the nature of the author's world as expressed in Thomas Ligotti's short story «Moonlight Music». The starting point of the article is the understanding of the author's world as the writer's response to the main set of problems of reality, which he reproduces in the work with the help of artistic techniques and means. The author's world is always based on certain artistic principles and is conditioned by the structure of the writer's soul, as well as by the peculiarities of artistic thinking specific to this writer.*

The main method of research in the article is typological. The story by T. Ligotti is studied by comparing it with the work of another author; Edogawa Rampo, «The Magic Spell of the Moon». The works are similar in the subjective form of narration, coincidences in the characters of the narrators, time and place of action. Both works have similar plot motifs. At the same time, there is a fundamental difference between these works: one of them is a fantasy, mystical fiction, and the other is a detective story in which every thing mysterious is motivated by the actions of the criminal.

On the basis of highlighting the main difference between the stories of T. Ligotti and E. Rampo, the article offers a conclusion about the productivity of the typological study of literature as a way to study the author's world.

Key words: *mystical fiction, detective story, topos, author, author's world, narrative strategies, narrator, dominant, motif, T. Ligotti, E. Rampo*

УДК 007: 304:070

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299787](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299787)

Тетяна ШЕВЧЕНКО

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української літератури та компаративістики
shtn75@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-8118-9663>

ОЦІННЕ Й АНАЛІТИЧНЕ НАЧАЛА В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ К. МОСКАЛЬЦЯ

Анотація. У статті проаналізовано можливості рецензійного дискурсу К. Москальця на прикладі його відомої збірки «Людина на крижині». Безпосереднім предметом осмислення стали аспекти взаємодії оцінного та емоційного начал в есеях книги. Літературно-критичні твори К. Москальця поєднують ознаки відгуку, рецензії, статті. У них раціональне та емоційне начала обопільно співіснують, відтак тексти демонструють баланс оцінного та аналітичного начал. Зроблено висновки, що в межах одного тексту К. Москальця як критика і письменника можна спостерігати як розгорнуті висловлювання емоційно-оцінного характеру, так і ґрунтовні критичні міркування, в основі яких – прискіпливий, скрупульозний, деталізований аналіз художнього твору в єдності його змісту і форми, що базується на методі коментаря твору.

Ключові слова: есей, критика, збірка, аналіз, рецензійний дискурс, оцінка.

Постановка проблеми. Питання взаємодії літератури і критики неодноразово були предметом наукових дискусій. Один із можливих напрямів такої дискусії – можливість використання літератури як fiction в якості персональної самопрезентації. У цьому сенсі доволі показовою є літературно-критична есеїстика, у якій автор, часто сам будучи письменником, шукає нові можливості реалізації. У цьому сенсі нам імпонує літературна критика / есеїстика К. Москальця. Його збірки літературно-критичних есеїв давно посіли нішу інтелектуальної есеїстики, якісної критики, створеної митцем, тобто творчою особистістю, безпосередньо зануреною в літературний процес сучасності. Книги автора, що складаються з есеїв різних видів – «Людина на крижині», «Гра триває», «Стежачи за текстом», «Сполохи», «Спорудження мосту» – яскраве тому свідчення.

Мета чинного дослідження – аналіз взаємодії оцінного й аналітичного начал в літературно-критичній есеїстиці К. Москальця. В якості **об’єкта** вивчення обрано збірку цього автора «Людина на крижині», а **предметом** осмислення постали його есеї, присвячені аналізу того чи того художнього твору сучасності й минулого (у збірці, окрім критики, має місце й філософська есеїстика). Найвідоміша книга К. Москальця «Людина на крижині» об’єднує різного роду

відгуки: автор у своєрідний спосіб аналізує і художні твори (наприклад, роман «Московіада» Юрія Андруховича в есеї «Незадоволення твором»), і збірки поезій (приміром, Михайла Григоровича в есеї «Різноманітні форма мовчання»), і антології (у творі «Запитання без відповіді» предметом обсервації стають одразу три книги «Квіти в темній кімнаті», «Опудало» і «Вечерю на дванадцять персон»), і наукові монографії (Тамари Гундорової «ПроЯвлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» та Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі»).

Виклад основного матеріалу. Неозброєним оком видно, що автор перебуває у пошуку «свого» твору й «свого» автора, тож жанр есею в цих «пошуках» підходить якнайкраще, адже, як наголошує Б. Матіяш, сучасна есеїстика розширює творчі горизонти, відкриває можливості для різних експериментів, робить літературу інтимнішою, опертою на приватне переживання, у ній розкриваються ті питання, про які автор хотів би розповісти друзям або запитати самого себе [2, с. 27].

І зовсім неважливо, як автор сам назве обрану форму втілення думки – «Листом до Мандрівника на Схід» («Страсті по Вітчизні») чи розвідкою «Замість дослідження». Головне в них – критична оцінка побаченого в тексті й навіть поза ним та передача ні з чим незрівнянної радості автора від прочитаного й осмисленого.

Критичне око Костянтина Москальця оцінює все, до чого торкається, – це слово з виявленою аксіологічністю. Оціночним началом пронизані важливі в поезії і прозі естетичні категорії – високого і низького, поетичного і прозаїчного, проминального і нескінченного. До кожної аналізованої книги автор підходить одноосібно, проте не можна сказати, що критичний відгук про збірку / твір виглядає наче ізольованим від великої літератури, від контексту і надтексту. Автор віднаходить інтертекстуальні зв'язки у віршах, новелах, монографіях, аналізує перші і наступні їх редакції, якщо вони виявляються доступними для нього, шукає природу мотивів творів у листах чи спогадах авторів і навіть окреслює перспективи подальшого аналізу творів. Приміром, аналізуючи збірник статей Вадима Скуратівського, він пише про нього так: «Ця “не вина, а біда” потребує своєї герменевтики, позаяк вона є текстом, написаним у нелюдських умовах, котрий слід прочитати не тим способом, який ці діти біди вважають самозрозумілим, а шляхом інтерполяції, філософської дивінації і психоаналітичної кон'єктури, пам'ятаючи при цьому, що й установлений таким чином текст залишатиметься гіпотетичним, тобто відкритим для подальших, інакших прочитань і процедур, впускаючи в себе завдяки цим осмисленням традицією своєчасності, від якої він так довго й драматично був ізольований, стаючи конкретним задля історичності придатного буття» [3, с. 208].

Розширення смислової палітри за рахунок активного введення та обігрування певної думки чи образу – прикметна властивість поетики есеїв К. Москальця, котрий часто цитує, мудро спираючись на багатоповіркову культуру, закріплену не лише в національній традиції, але й світовій.

Однак науковий аналіз творів і збірок – не єдина самоціль автора (для цього можна було обмежитися власне рецензією). Прискіпливе проникнення в поетику творів стає для автора приводом для більших міркувань, підґрунтям виходу на ширші контексти. Так, аналіз багатотомного видання Василя Стуса, виданого завдяки зусиллям Михайлини Коцюбинської та Дмитра Стуса, прискіпливий аналіз Стусових поезій, представлений у творі, що складається аж з семи розділів, наприкінці підштовхують К. Москальця до філософських узагальнень про те, як важко бути людиною в цьому жорсткому світі: «Людина не усвідомлює того, що за її посередництвом прабуття починає пізнавати, розуміти й рятувати себе, здійснення Бога в людині не дозволяє їй залишатися буттям у спочинку; людина може бути лише можливим напрямком цього процесу і водночас вічним завданням. У цьому плані людина не існує як стала річ, а є лише вічно можливою гуманізацією і процесом олюднення, який часто супроводжується регресією до озвіріння. Ці явища регресу кожної миті життя борються з процесом гуманізації як в окремій особі, так і в цілих націях. Бути людиною надзвичайно тяжко» [3, с. 250–251].

Грунтовне прочитання монографії Соломії Павличко спонукає критика до висновків культурологічного та історіософського характеру: «Вивільнення дискурсу могло відбутися – і відбулося – не через пізнавальний, раціональний підходи до нього, а завдяки безпосередній еротичній причетності. Сьогодні художня література не зможе протистояти ні Інтернетові, ні магічному впливові fiction, продукованої незчисленими, устократ ефективнішими й модернішими засобами масмедій з від TV до відео й далі; це реалії нашого часу, протест або уникання й витіснення яких були б неадекватними, анахронічними поставами» [3, с. 175].

Отже, у творах К. Москальця зі збірки «Людина на крижині» можна віднайти як оцінне, так і аналітичне начала, які у своєрідний спосіб збалансовані. Іншими словами, його критичні рефлексії – це синтез відгуку, рецензії, автокоментаря, середньовічного слова, портретного нарису, що, власне, і складає суть такого поліморфного жанру, як літературно-критичний есей. В одних творах відчутнішими є аналітичні ноти (наприклад, «Роман із дискурсом», «Історія літератури не є історією хвороби»), в інших – особистісні враження (приміром, «Незадоволення твором»), у третіх – портретне начало («Різноманітні форми мовчання», «Страсті по Вітчизні»; останній есей є чи не найповнішою оцінкою чотиритомного видання творів Василя Стуса). Проте в жодному з п'ятнадцяти творів збірки не можна окреслити домінування того чи того начала, відтак маємо цілком органічний стилістичний симбіоз обраної автором форми відтворення смислу – літературно-критичне есей.

Так, у межах одного тексту можна спостерігати як розгорнуті висловлювання емоційно-оцінного характеру з особистою думкою автора, так і ґрунтовні критичні міркування, в основі яких – прискіпливий, скрупульозний, деталізований аналіз художнього твору в єдності його змісту і форми, що базується на

ледь не призабутому сьогодні методі філологічного коментаря тексту. Есей демонструє як бурхливі емоційні враження про прочитане, котрі покликані привернути увагу до творів, що явно сподобалися, так і надає їм аргументоване тлумачення й оцінку ідейно-художньої своєрідності. Автор твору, як у відгуку, пояснює свій інтерес до твору особистісними пристрастями, аргументує на власному читацькому досвіді, смаку і перевагах. Він же, як у рецензії, прагне бути по можливості об'єктивним, адже зосереджується насамперед на його змістовно-формальних якостях, аналіз яких диктує насамперед поетика, себто художні особливості.

Особливості композиції есеїв зі збірки «Людина на крижині» також засвідчили, що твори – це своєрідний симбіоз відгуку та рецензії з вкрапленням інших жанрових утворень. Так, твір може розпочатися з переліку особистих пристрастей автора як читача, історії його знайомства з даним автором чи його книгою, тези-короткого переліку оцінки прочитаного («Різні способи бути українцем»). Як відомо, так розпочинається критичний відгук [див.: 4]. А може розпочатися з детального обґрунтування приводу для рецензування, як-от «повернене» ім'я («Страсті по Вітчизні»), новий твір автора («Різні способи бути українцем»), творчість автора – помітне явище в літературі («Незадоволення твором»), полеміка довкола автора («Замість дослідження»), актуальність проблематики творів («Історія літератури не є історією хвороби»). Це може бути і зовсім відсторонений від подальшого предмета обговорення вступ, в якому у своєрідний спосіб оголено процес зародження думки, котра поки що не розвинулась у якесь завершене ціле, проте принаймні вказаний напрямок цього дійства. Потім у решті частин ми матимемо розгорнутіші і вагоміші міркування з того чи іншого приводу.

Після вступу в есеї – основна частина, яка може бути наближеною до відгуку, а може й до рецензії. У першому варіанті мають місце міркування, у яких обґрунтовується висловлена оцінка (важливість й актуальність порушених автором проблем, огляд, проте не переказ, провідних мотивів з акцентуацією на найбільш важливих, думки й почуття автора у зв'язку з прочитаним). На нашу думку, «канони» відгуку найбільше простежуються в творі «Роман із дискурсом». Однак домінує й інший варіант основної частини, який найчастіше можна зустріти в рецензіях: тлумачення й оцінка ідейно-художньої своєрідності текстів (аналіз назви – семантики, алюзії, асоціації), спосіб їх організації (як на рівні мікро-, так і макропоетики, насамперед, віднайдення поетичної перебудови семантики слів, їх ознак, народжень нових асоціацій, одним словом, способів утвердження нового через загальнозначиме; особлива прикмета саме Москальцевого стилю в епізодах основної частини есею – пошук того, як необроблений матеріал долучається до поетичності, як утворюється, за словом академіка О. Веселовського, новий «нервовий вузол», провідник поетичних асоціацій. Саме такий принцип організації основної частини більшості літературно-критичних есеїв книги.

Завершується твір, як і має бути, висновками, які об'єднують риси відгуку й рецензії. Це можуть бути як короткі узагальнення зі зверненням до потенційного читача чи ідеєю продовжити знайомство з його творчістю («Різноманітні форми навчання»), а можуть бути і ґрунтовні висновки про художні переваги досліджуваного тексту і його ваги для сьогочасного літературного процесу («Різні способи бути українцем»). Однак автор полюбляє завершувати свій твір або цитатою з проаналізованого твору («Різні способи бути українцем»), або (і це найчастіше!) особистими сентенціями різного штибу, що головним чином виводить твір з форми відгуку чи рецензії і наближує до есею. Прикладом такого завершення може бути твір «Бахмач-Пасажирський», котрий завершується неординарним освідченням в коханні до читача й істини: «Істина може бути насмішкуватою. Часом вона зринає в пахошах цитрини, у трояндовому відтінку снігів під призахідним сонцем. Дещо перефразовуючи святого Сильвестра, можна порівняти істину із цибулею, – оскільки вона добра й примушує людей плакати. Або всміхатися. Істина ховається, а потім виглядає, в образі, скажімо «ідеї», заховуючись, таким чином, геть чисто як той я, котрий пише, що він – Костянтин Москалець» [3, с. 84].

Не можна не відзначити особливу позицію автора, явлену в літературно-критичних студіях автора. Як відомо, «образ автора рецензії, зазвичай, «ховається» за займенником МИ і дієсловами спільної дії, однак цей автор індивідуальний. Він являє собою особу, що має право на оцінку чужої праці, оскільки володіє високим рівнем професійної компетенції» [3, с. 206]. Автор творів зі збірки «Людина на крижині» є зримим, наочним; він – активний рушій думки, особа, що виправдовує комунікативні наміри адресатів (і читачів, й автора), і просто естет, який отримує насолоду від прочитаного. Він аж ніяк не претендує на те, щоб мовити від імені «ми», навпаки, обрана ним есеїстична форма дозволяє розкуто почуватися в ролі поціновувача досягнень якісної чужої праці, як каже сам автор, бути «причетним» до них. Можливо, оці особисті одкровення – і найцінніше в збірці «Людина на крижині», адже за ними ховається особлива енергетика – духовна й наукова, що постала на багатьох джерелах творчості, індивідуальних й універсальних імпульсах, наділена неперебутнім характером і силою сугестивного впливу, як-от у наступному фрагменті: «Своєрідне мовчання віршів Михайла Григоріва спонукає читача прислухатися до того, що саме чують вони разом із їхнім автором. Не виключено, що в тому евентуально спільно почутому відбудеться зустріч. А кожна справжня зустріч розпочинається бесідою, так само, як кожний сон закінчується пробудженням, і в кожному очевидному забутті терпляче проростає сполох пам'яті про себе» [3, с. 114].

Простежимо жанрові прикмети твору на конкретному прикладі. Найпоказовішим, на нашу думку, є есей «Різноманітні форми мовчання», присвячений аналізу добірці віршів Михайла Григоріва. Початок твору – оголені особисті одкровення про «непокрите плем'я слів» молодого поета. У вступі есе містить-

ся чимало риторичних питань, що свідчить про те, що поезія не залишила байдужим критика, однак ще не поставлено останню крапку в її оцінці і здійснено лише першу спробу в цій справі: «Чи справді це хотів сказати поет, кажучи те, що сказав, і говорячи далі? Чи, може, це просто невротична потреба письма, потреба створити ілюзію бодай якого-небудь сенсу й ладу в абсурдному, мало-придатному світі? Різновид самозахисту, таке собі духовне карате абсурдної людини? ... Цей невроз, – якщо це він, – до біса нав'язливий. Стережеш його, бережеш, кутаєш і доглядаєш, ніби справжню рану. Або дитину. Втім, він і є раною і дитиною також» [3, с. 108].

Оцей «вступ» посівмайже дві сторінки, що навряд чи припустимо в класичній рецензії, яку відносять до аналітичних жанрів. Потім автор зосередив увагу на змісті віршів, проте це зроблено нестандартно, неповторно; такі визначення побудови книги можна зустріти тільки в есе: «Поет не пригадує, якою мірою прихід в “сюди” залежав від його волі. Можливо, цей прихід став одним із найдостовірніших виявів свободи. Єдине, чого навчився поети у «тут» – це усвідомлювати час заснованим і записувати його плин» [3, с. 110].

Велику увагу К. Москалець приділив тому, як він особисто утвердився в значимості віршів М. Григоріва і тому, як він прагне переконати у цьому читача. Твір засвідчив, що автор – неабиякий знавець і світової літератури, і творчості самого М. Григоріва, адже шукає витоки його творів і прагне вписати його поезії у сучасний літературний контекст. Проте основне джерело аналітичної рецепції К. Москальця – мотиви й образи віршів, які у своєрідний спосіб розкривають внутрішній світ поета і є близькими критику, і тут важить не так їх кількість, як якість, які влучно, майстерно, незвичайно, колоритно створив автор і помітив есеїст. Проте він не зацікавлюється виключно на художніх особливостях віршів, а часто вдається до медитацій, спершу не пов'язаних з предметом обговорення на кшталт: «Бог відсутній – але поет буде для Нього храм, знаючи про повернення Бога. Бог – Слово, людина перед Ним є мовчанням, у найрізноманітніших формах: від захвату й страху – до любові. Слово народжується не з мовчання, а з Того, Хто є Батьком Слова. Але народжене Слово приходить і втілюється в мовчанні, тобто в людині» [3, с. 112].

Оцінне ж начало в есеї «Різноманітні форми навчання» потребує окремого зауваження. «Оцінність як термін лінгвістики охоплює різноманітні мовні одиниці з оцінною семантикою та передає позитивне або негативне ставлення мовця до названого предмета, явища, поняття. Позитивна або негативна змістова шкала оцінності формується відповідно до визначених у суспільстві соціальних, національно-культурних, моральних цінностей. Логічна (раціональна) і емоційна (ірраціональна) оцінка в тексті часто взаємодіють. Логічну оцінність мотивують об'єктивні думки, а емоційну – почуття суб'єкта до об'єкта (особи, предмета, явища, події тощо)» [5, с. 213]. Виражаючи суб'єктивне ставлення суб'єкта до об'єкта, оцінка встає поруч з такими категоріями мови, як модальність, емоційність і експресивність. Звісно, оцінка сама по собі не може бути

об'єктивною. Щоб її максимально об'єктивізувати, автор використовує різні види цитат – пряме цитування, власне і невласне-пряме мовлення, а також передає чуже мовлення за допомогою деліберативного об'єкта, однак робить це економно, не переобтяжуючи твір віршами, ніби залишаючи двері перед читачем напіввідчиненими, аби він сам оцінив сказане критиком у процесі особистої «причетності» до твору. Натомість критик перелічив чи не всі назви віршів М. Григоріва, додавши до них особисті коментарі на кшталт: «Поет опиняється ближче до буття (відомо ж бо, що «останні стануть першими»), залишаючи феномен герметизму «ніяким людям» – мабуть надовго. Адже ще Хосе Ортега-і-Гассет зазначав..., що пересічній людині наших днів не спадає на думку сумніватися у своїй довершеності. Природжений герметизм її душі перешкоджає «еврименові» порівняти себе з іншими людьми, що було би передумовою для пізнання власної недостатності» [3, с. 114].

Отже, це не рецензія (тут, принаймні, відсутній обов'язковий структурний елемент цього жанру – повідомлення про автора, назву, місце і час створення й публікації книги, котрі обов'язково передують основному тексту) і не відгук (за обсягом деякі твори – до тридцяти сторінок, що аж ніяк не може відповідати вимогам цього жанру). Ознаки інших жанрів критики – проблемної статті, оглядової статті, літературного портрету, листа-звернення до письменника – тут, звичайно, мають місце, проте проявляються частково і фрагментарно, а виглядають виразніше на тлі насамперед рецензії.

Варто також відзначити, що твір «Різноманітні форми навчання» скомпоновано за принципом есеїстичної (довільної) композиції. В такому тексті рух думки поєднується з картинкою чи епізодом, ліричні та філософські роздуми з елементами гострої фабули. Це вільний ланцюжок асоціацій зі схожістю і близькістю думок, образів, мотивів, близькістю з часом і простором [див.: 4].

Висновки. Таким чином, обрана в книзі форма літературно-критичного есе є найадекватнішою для обраної автором «гри», учасниками якої є твори, автори, критики і сам автор зі своїми поглядами на мистецтво слова та сучасний літературний процес у всьому його розмаїтті. Правила «гри», що передбачають насамперед відхід від конкретного твору до ширших реалій і контекстів, не дозволяють обмежитися власне рецензією: Москальцеві явно не імпонує сучасна тенденція в цьому жанрі, в якому переважає інформативність над естетичною оцінкою твору, тому він і не звертається до нього. Можливості відгуку як твору, де наявні виключно враження про прочитаний твір, теж не дозволяють авторові на повну проявити свій талант критика. Відтак вибір жанру літературно-критичного есею є цілком закономірним, адже це твір, де органічно співіснують ці найпоширеніші форми оцінки художнього твору, над якими до того ж домінують індивідуальність сприйняття й оцінки факту, явища, особи.

Література

1. Коць, Т. (2021). Оцінність як лінгвістична категорія: вербальна реалізація і стилістична диференціація. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. № 1(29). С. 18–20.
2. Матіяш, Б. (2005). Щось на кшталт есеїстики... *Критика*. № 91. С. 25–29.
3. Москалець, К. (1999). *Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика*. Київ: Критика.
4. Левчук, І. *Комунікативні ознаки рецензійного дискурсу*. Retrieved from: <https://goo.su/YKX7Wa>
5. Яценко, Н. (2017). Жанрово-стильова специфіка наукової рецензії. *Українська мова*. № 1. С. 92–101.

References

1. Kots, T. (2021). Otsinnist yak lnhvistychna katehoriia: verbalna realizatsiia i stylistychna dyferentsiatsiia [Evaluations a linguistic category: verbal realisation and stylistic differentiation]. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Literary studies. Linguistics. Folklore studies*. № 1(29). Pp. 18–20.
2. Matiyash, B. (2005). Shchos na kshtalt eseistyky... [A kind of essay...]. *Criticism*. № 91. Pp. 25–29.
3. Moskalets, K. (1999). *Liudyna na kryzhyni. Literaturna krytyka ta eseistyka*. [Man on an Ice-Floe. Literary criticism and essays]. Kyiv: Krytyka.
4. Levchuk, I. *Komunikatyvni oznaky retsenziinoho dyskursu* [Communicative features of the review discourse]. Retrieved from <https://goo.su/YKX7Wa>
5. Yatsenko, N. (2017). Zhanrovo-stylova spetsyfika naukovoї retsenzii [Genre and style specificity of scientific review]. *Ukrainian language*. № 1. Pp. 92–101.

Tetiana SHEVCHENKO

VALUATIVE AND ANALITICAL FEATURES IN THE LITERARY CRITICISM OF K. MOSKALETS

Abstract. *The article analyses the possibilities of K. Moskalets's review discourse based on the example of his famous collection of essays «ManonanIce-Floe». The direct subject of comprehension is the aspects of interaction between the evaluative and emotional principles in the book's essays. K. Moskalets's literary and critical works combine the features of a feedback, a review, and an article. In them, the rational and emotional principles coexist mutually, so the texts demonstrate a balance of evaluative and analytical principles. It is concluded that within one text by K. Moskalets as a critic and writer, one can observe both detailed statement so fanemotional and evaluative nature and thorough critical considerations based on a meticulous, scrupulous, detailed analysis of a work of art in the unity of its content and form, with the foundation in the method of commenting on a literary work.*

Key words: *essay, criticism, collection, analysis, review discourse, evaluation.*

УДК 007: 304:070

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299788](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299788)

Тетяна ШЕВЧЕНКО

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української літератури та компаративістики
shhn75@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-8118-9663>

Лілія ЧИКУР

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури та компаративістики
liliachikur@onu.edu.ua

ОБРАЗ КРИМУ В ЕСЕЇСТИЦІ Л. ДЕРЕША

***Анотація.** У статті проаналізовано образ Криму в есеїстиці Любка Дереша. об'єктом дослідження став цикл есеїв «Колоніальні записки із Криму», написаний автором у 2007 році. Основу циклу складають подорожні есеї, написані під враженням Бахчисараю та Євпаторії. Твір рясніє тюркізмами, описами кримських краєвидів, розповідями про екзотичні кримські традиції, обряди, страви і відстоює таку думку: ніхто з можновладців не розуміє кримські проблеми по-справжньому, найкраще ці проблеми відчувають лише татари. Аналізована есеїстика, з одного боку, поєднує ландшафт із семіотикою обраного локусу, а, з іншого, постачає в галузь творчої свідомості цілі тематичні комплекси геопоетичного бачення автора. Незважаючи на оригінальність дерешівського бачення в описах євпаторійських ландшафтів та культурних пам'яток, очевидна реалізація в тексті певних літературних кліше про радянський слід на цій території. Історія та географія Криму стала для Любка Дереша темою геопоетичного осмислення цього благословенного місця, а також порівняння його зі своїм, західним краєм. Для Любка Дереша Крим – не місце російської слави, яке віками навіювалося у свідомості багатьох читачів, а передусім обитель кримських татар, їх рідна земля, їхня домівка. Своєю творчою свідомістю письменник перетворює реальну географію Криму, оформлює новий ментальний об'єкт на основі приватного досвіду перебування в ньому та встановлення духовних зв'язків у вигляді есеїстичного бачення та спорідненої уваги. Любка Дереш створює свій міф про Крим як автентичну територію кримських татар, відштовхуючись від реалій географічного простору, що йому відкрився, репрезентує читачеві геопоетичний образ цієї території у своєму індивідуально-авторському баченні винятково як кримськотатарську землю.*

***Ключові слова:** Крим, есеїстика, цикл, образ, геопоетика, простір, збірка.*

Постановка проблеми. Активна увага сучасних українських письменників до есеїстики спонукає дослідників усе прискіпливіше придивлятися до їх творчості, у якій є місце і для експериментів, і для традиції. Митці сучасності, які пробують себе в цьому виді словесності, продовжують традиції такого письма, презентовані, зокрема, Я. Галаном, О. Гончаром, О. Довженком, О. Досвітнім, Ю. Смоличем, П. Тичиною, Ю. Яновським тощо. Пробує себе в ролі есеїста і Любка Дереш, творчості якого і присвячено дану статтю.

Есеїстика не стала пріоритетним напрямом діяльності митця. 2007 року у видавництві «Фоліо» побачила світ книга «Трициліндровий двигун любові», яка об'єднала під однією обкладинкою трьох відомих сучасних авторів – Юрія Андруховича, Любка Дереша та Сергія Жадана. Твори, що було представлено в цій книзі, не друкувалися раніше в окремих виданнях. Зібравши трьох митців, видавництво прагнуло показати широкій читацькій аудиторії цих письменників дещо під незвичним ракурсом. Юрій Андрухович умістив у збірку свої ранні «армійські» оповідання, Любка Дереш та Сергій Жадан – есеїстичні твори різної тематики. Відтоді Любка Дерешколи-не-коли друкувався в різних виданнях, проте не вполював есеїстику як постійний вид діяльності. Це не завадило, однак авторові взяти участь у колективних збірках прози, поезії та есеїстики «Мій Шевченко», «Війна 2022: есеї, щоденники, поезія» та «Ода до України».

Нечасте звернення автора до жанру есею змушує прискіпливо вдивлятися в його спадщину, котра стає продовженням його прозової творчості. Тож **об'єктом** дослідження в цій статті є цикл «Есеї» Любка Дереша, зокрема цикл «Колоніальні записки з Криму», **предметом** – образ Криму в есеїстиці митця.

Виклад основного матеріалу. Зміст публікацій Любка Дереша, зокрема у збірці «Трициліндровий двигун любові», не можна вписати в якесь одне проблемно-тематичне поле, адже предметом його опису є надто різні питання: митець однаково небайдужий до питань європейського майбутнього України чи її нещодавньої історії, та, скажімо, так само активно цікавиться проблемами психоактивної музики чи паризькими принадами різного ґатунку. Відчувається, що есеї писалися несистемно, вряди-годи, під настрій, призначалися для різних видань і були адресовані різній аудиторії. Імовірно, саме з цієї причини добірка творів Любка Дереша не має спеціальної назви (на відміну, скажімо, від есеїстичних текстів Сергія Жадана, розміщених у цій же книжці під назвою «Блок НАТО»), а отримала довлілаконічний заголовок «Есеї», який лише спрямовує читача у відповідному жанровому напрямку і ніяк не орієнтує його з тематичного погляду.

Вловити принцип об'єднання творів Любка Дереша під одним дахом у збірці «Трициліндровий двигун любові» також надто складно, натомість кидається у вічі, що автор неабияку роль відвів системі погрупування творів, розташовавши їх за принципом від «глобального» до «приватного». Відтак твори про проблеми європейської культури та української ідентичності автор розташував на початку власної добірки, а власні міркування про роль психоделікічи теле-

патії в сучасному суспільстві чи розповідь про мандрівки Парижем та Тернополем розташував згодом. Своєрідним об'єднуючим твором цих текстів став останній есей «Притча про дроздофілів», у якому в алегоричній формі окреслено картину сучасного світу та місце людини в ньому, зокрема, про природне прагнення особистості до світла й прогресу.

Окремим блоком есеїв є подорожні твори, які варто спробувати проаналізувати в контексті геопоетики. На думку О. Шаблія, «геопоетика – науковий напрям, що формується на межі географії, літературознавства і психології, завданням якого є розкриття особливостей і закономірностей зв'язків геотопосів (хронотопосів) з художніми рисами поетичного твору» [3, с.11]. Іншими словами, це міждисциплінарне ментальне поле на межі культурної чи образної географії та літератури, котре розуміється локально, регіонально, інакше кажучи – просторово. Аналіз таких творів виходить з ідеї про те, що простір суб'єктивується, стає рівним учасником діалогу «Я» і «Не-Я», деє спрямовує текст, а деє формується під його впливом. Тож геопоетика як репрезентація не просто простору, а інтимної, вкрай приватної зустрічі автора або героя з цим простором може користуватися парадигматичними ресурсами локальних текстів культури, а може бути абсолютно індивідуально авторською.

В есеях Любка Дереш як мандрівник і мислитель ділиться враженнями від побаченого Парижа, Тернополя і Євпаторії, описує враження від перетину німецько-швейцарського кордону, причому не можна сказати, що він віддає перевагу якомусь одному топосу. Не менш цікавими є й есеї, написані після відвідування тої чи іншої місцевості, це є своєрідним відкриттям тої чи іншої території для автора. Причому ці «відкриття» автор робить як закордоном, так і в Україні. В основі описів тої чи іншої місцевості – щоразу нова концепція, щоразу нові авторські міркування, неповторюваний раз по раз погляд на світ. Це й не дивно: однакових міст, як і однакових вражень після перебування в них, не буває.

Нашу увагу привернув цикл есеїв про Крим, тож саме на ньому ми зупинимося в цьому дослідженні. Твори стали складником такого собі «кримського тексту», який створювався багатьома українськими авторами ще від часів Агатангела Кримського чи Лесі Українки. Есеї стали можливими на підставі побаченого власноруч, а ще частіше на підставі спогадів. «Крим у поетичних травелогах зламу ХХ та ХХІ сторіч переважно відображено ковзким поглядом прибульця. Водночас він стає особливим простором для тих авторів, які зосереджені на вирішенні власних проблем, позаяк сприяє медитаціям, абстрагуванню від суєти повсякдення» [2, с.46].

Оскільки образ є способом і формою засвоєння дійсності в літературі та мистецтві, образ Криму також базується на сприйнятті та засвоєнні Криму автором, а потім і читачем (глядачем, слухачем), який отримує, з одного боку, якийсь набір відомостей та, з іншого – своєрідний інформаційний ключ до них, за допомогою якого відбувається розкодування інформації, але лише з певного

погляду, який був заданий автором. Коли цей інформаційний код сприймається багатьма (як письменниками, і читачами), одразу починає відбуватися не однакове, але близьке до авторського задуму розуміння образу. Образне уявлення письменника завдяки художньому образу стає надбанням читача та закріплюється в його свідомості.

Основу есеїстичного циклу «Колоніальні записки із Криму» складають подорожні есеї, написані під враженням Бахчисараю та Євпаторії. Твір рясніє тюркізмами, описами кримських краєвидів, розповідями про екзотичні кримські традиції, обряди, страви і відстоює таку думку: ніхто з можновладців не розуміє кримські проблеми по-справжньому, найкраще ці проблеми відчувають лише татари, які «мають власну opinio щодо того, як їм краще торувати свій шлях, що і стає предметом гострих дискусій між інтелігенцією» [1, с.60].

Цикл Любка Дереша складається з 11 невеличких есеїв, у яких автор згадує свій виступ як письменника на українських читаннях у Криму. Самі читання проходили в Бахчисараї та Євпаторії, тож опису східного Криму автор здебільшого приділив увагу. Есеїст акцентує увагу на привітній атмосфері тодішнього спілкування, сама поїздка залишила в його спогадах приємні відчуття: «Поїздка на Крим враз перетворилася на яскравий, з легким колоніальним присмаком, хадж у культуру кримського Сходу. Двері містично відчинилися нам, а серця людей були завше налаштовані винятково дружньо. Курс лежав на древній Бахчисарай» [1, с.59].

Жанр дорожніх творів сам собою передбачає домінування просторового коду над усіма іншими. Деякі сучасні дослідники навіть саме поняття «геопоетика» пов'язують з народженням «довгоочікуваної науки про подорожі». Тож образ Криму, представлений на сторінках есеїв, складається з крайнощів двох полюсів: яскраво вираженого індивідуально-авторського геопоетичного підходу до території та відвертої експлікації спільних місць кримського тексту.

Презентація Криму в есеях Любка Дереша здійснюється за певними правилами, яким автор неухильно слідує: збереження первинного емоційного напруження описуваної події, враження, факту, «клішування» їх з метою вторинного використання, виключення Криму з конкретного «жорсткого» історичного простору та часу. За кожним із відтворених відчуттів чи образів, отриманих ним у Криму, автор закріплює чіткий зміст, який письменник нерідко витягує з одного фрагменту, щоб зробити частиною іншого, практично не наражаючись на переробку. Цим пояснюється певна частина повторів у його текстах, що так чи інакше стосується кримського простору.

Прикметно, що для письменника Крим – це передусім не природа, а люди. Митець створює низку колоритних образів-персонажів: Костянтина Дорошенка, директора з розвитку «Телекритики», «щирого симпатика кримських татар» [1, с.58], Ільмі Умерова, голови райради в Бахчисараї, любителя книжок, Айдера-аги, ювеліра-філігранника, Мустафи і Бахитгуль, у яких він зупинявся в Бахчисараї, Олекси Гайворонського, несамовитого знавця кримської історії

і культури тощо. Митець щиро захоплюється їх любов'ю до власної культури, оспівує їх дбайливе ставлення до власних витоків. Усіх персонажів єднає увага до власної ідентичності, несамовите бажання відстоювати власні національні інтереси, сумні спогади про радянське минуле і небажання повертатися до нього. Ось як автор відгукується про Аліфе Яшлавську – стару дервішку, хранительку музею Текіє-Дервіш: «Сім років тому вона прийняла обітницю дервішів – відмовилася від майна, покинула родину, поселилася на території музею і всі свої сили направила на збереження і примноження історичної пам'яті кримсько-татарських суфіїв. Звати стару дервішку Аліфе Яшласька. Щоб вказати повагу, гості додають до її імені шанобливе звертання – Аліфе-ханум. Попри те, що дехто з кримчан вважає Аліфе-ханум надміру екстраординарною як на свій вік, ця пані видається бути в ясному розумі. Вона вільно читає давньоперською, прекрасно розбирається в історії та генеалогії дервішів давнини (наприклад, Джалал-ад-дінар Румі) й серфить по веб-сайтах, де обговорюються теми, що торкаються її спеціальності» [1, с. 62].

Створюючи образ закоханого до нестями в Крим Сергія Гайворонського, автор порівнює його з маленьким принцем Екзюпері. Аналогія виникла через те, що Сергій Гайворонський надто добре орієнтується в кримських тонкощах буття, як і герой французького письменника теж добре знав власну планету і щоранку перевіряв стан своїх вулканів і стежив, чи не ростуть баобаби. Сергій Гайворонський також жваво реагує на всі зміни на півострові, знає до найменших дрібниць усі кримськотатарські новації. Оповідь про цього знавця кримської культури, який усе життя присвятив вивченню історії кримських татар, і якого вважають одним із найкращих знавців історії Кримського ханства та Золотої Орди, може стати своєрідним реквіємом досліднику: 2023 року його не стало.

В есеях Любка Дереша ми знайдемо чимало кримських топонімів, старанно описаних у контексті його спогадів про виступи у Криму. Серед них – Сімферополь, Бахчисарай, Джанкой, Євпаторія (Гезлеве), Текіє-Дервіш тощо. Митець загадує не тільки татар, а й караїмів, описує світогляд суфіїв і дервішів. Він щиро захоплюється передусім кримською архітектурою, детально описує «Текіє-Дервіш»: «Єдиний і неповторний шедевр епохи “відродження” кримського мусульманського зодчества. На території цього архітектурного музею збереглися текіє (обитель), медресе і мечеть. Текіє-Дервіш – храм суфійської общини, збудована в XV ст. орденом Мевлеві. Впродовж кількох століть блукаючи святі-дервіші мандрували у Текіє-Дервіш для проведення своїх містичних ритуалів, серед яких – знаменитий танок дервішів зікр» [1, с.62]. Тож можемо сказати, що есеї Любка Дереша – це не просто фіксація побаченого ним. Це твори, які переслідують і просвітницьку мету: читач, знайомлячись із ними, дізнається для себе багато чого нового.

Оповідач навмисно перемішує конфесійні та етнічні складові, щоб яскравіше висвітлити онтологічність місця, його сакральну природу. Але це не клішо-

ваний емблематичний локус, а територія особистого задоволення, нових знайомств, свіжих асоціацій і навіть у дечому – нових відкриттів: «Самі татари мають власну опінію щодо того, як їм краще торувати свій шлях, що і стає предметом гострих дискусій між інтелігенцією» [1, с.60].

Дерешівський Крим абсолютно позбавлений звичного для багатьох «кримського тексту»: тут немає описів краєвидів, практично не згадується природа, тим паче море. Для автора Крим – це передусім не природа, а люди, які є частиною тої природи, того гірського ландшафту, який формує їх менталітет.

Окремий предмет описів і міркувань автора – його кулінарні вподобання, спричинені Кримом. Митець щиро захоплюється кримськотатарською кухнею, не шкодує епітетів, описуючи окремі страви. Так, на сторінках циклу створено окрему оду чебурекові: «Хоча чебурек – е слово, якого ми навчені боятись, при в'їзді до Бахчисарая про ці страхи потрібно забути. Татарський чебурек – пресмачніше їдло. Впродовж побуту в Криму він явився мені в кількох різних, але завше апетитних іпостасях. Першим явився мені той різновид чебуреків, котрий тут називають “янтих”. Від звичайного чебурека (який був другою іпостассю чебуреків у Криму) його відрізняло те, що смажитья чебурек не на киплячій олії, а на сухій розпеченій пательні, після чого змазується вершковим маслом і подається до столу. У Євпаторії історик Олекса Гайворонський відвів нас у караїмський квартал, де, за його словами, готують найсмачніші чебуреки на цілому півострові. Караїмські чебуреки були соковитими, мов стиглі фрукти, але набагато жирнішими за “янтих”, бо смажаться по-звичному – в олії» [1, 63].

Висновки. Аналізована есеїстика Любка Дереша, з одного боку, поєднує ландшафт із семіотикою обраного локусу, а, з іншого, постачає в галузь творчої свідомості цілі тематичні комплекси геопоетичного бачення автора. Незважаючи на оригінальність дерешівського бачення в описах євпаторійських ландшафтів та культурних пам'яток, очевидна реалізація в тексті певних літературних кліше про радянський слід на цій території. Історія та географія Криму стала для Любка Дереша темою геопоетичного осмислення цього благословенного місця, а також порівняння його зі своїм, західним краєм. Для Любка Дереша Крим – не місце російської слави, як віками навіювалося у свідомості багатьох читачів, а передусім обитель кримських татар, їх рідна земля, їхня домівка. Своєю творчою свідомістю письменник перетворює реальну географію Криму, оформлює по-своєму осмислений ментальний об'єкт на основі приватного досвіду перебування в ньому та встановлення духовних зв'язків у вигляді есеїстичного бачення та спорідненої уваги. Любко Дереш створює свій міф про Крим як автентичну територію кримських татар, відштовхуючись від реалій географічного простору, що йому відкрився, репрезентує читачеві геопоетичний образ цієї території у своєму індивідуально-авторському баченні винятково як кримськотатарську землю.

Література

1. Дереш, Л. (2007). Колоніальні записки із Криму. *Трициліндровий двигун любові*. Харків: Фоліо. С. 59–63.
2. Марчук, С. М. (2019). Кримський текст у сучасній українській ліриці. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. № 43, Т. 1. С. 44–47.
3. Шаблій, О. (2014). До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка). *Часопис соціально-економічної географії*. Вип. 17. С. 10–17.

References

1. Deresh, L. (2007). Kolonialni zapysky iz Krymu. *Trytsylindrovyyi dvyhun liubovi* [Colonial notes from the Crimea. In: Three-cylinder engine of love]. Kharkiv: Folio. Pp. 59–63. [In Ukrainian].
2. Marchuk, S. M. (2019). Krymskyi tekst u suchasniï ukrainiskii lirytsi. [Crimean text in modern Ukrainian lyrics]. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Ser.: Philology*. № 43, Vol. 1. Pp. 44–47. [In Ukrainian].
3. Shablii, O. (2014). Do osnov neopoetyky (na osnovi tekstiv Tarasa Shevchenka) [To the basics of geopoetics (based on the texts of Taras Shevchenko)]. *Journal of Socio-Economic Geography*. Issue 17. Pp. 10–17. [In Ukrainian].

Tetiana SHEVCHENKO, Liliia CHYKUR

THE IMAGE OF CRIMEA IN THE ESSAYS BY L. DERESCH

Abstract. *The article analyses the image of Crimea in the essays of Lubko Deresh. The object of the study is the cycle of essays “Colonial Notes from Crimea” written by the author in 2007. The cycle is based on travel essays written under the impression of Bakhchisarai and Yevpatoria. The work is replete with Turkisms, descriptions of Crimean landscapes, stories about exotic Crimean traditions, rituals, dishes, and advocates the following idea: none of the authorities truly understand the Crimean problems, and only the Tatars feel these problems best. The analysed essay, on the one hand, combines the landscape with these motifs of the chosen locus, and, on the other hand, supplies the field of creative consciousness with entire the matic complexes of the author’s geopoetic vision. Despite the originality of Dereshiv’s vision in his descriptions of Yevpatorian landscapes and cultural monuments, it is obvious that the text uses certain literary clichés about the Soviet footprint on this territory. The history and geography of Crimea became for Lubko Deresz the topic of geopoetic comprehension of this blessed place, as well as its comparison with his own, western land. For Lyubko Deresh, Crimea is not a place of Russian glory, which has been inspired in them insof many readers for centuries, but first of all the abode of the Crimean Tatars, their native land, their home. With his creative consciousness, the writer transforms the real geography of Crimea, creates a new mental object based on his private experience of staying there and establishing spiritual ties in the form of an essayistic vision and kinship. Lyubko Deresh creates his myth of Crimea as an authentic territory of the Crimean Tatars, starting from the realities of the geographical space that opened up to him, and presents the reader with a geopoetic image of this territory in his individual authorial vision exclusively as the Crimean Tatarland.*

Keywords: *Crimea, essay, cycle, image, geopoetics, space, collection of works.*

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'322.4:001.4

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299789](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299789)

Даніл БУШУЄВ

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Магістрант кафедри прикладної лінгвістики

м. Одеса

danilbgm20@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-0373-5414>

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ МАШИННОГО ПЕРЕКЛАДУ

Анотація. *Стаття присвячена дослідженню термінів, які використовуються для позначення машинного перекладу. Усі подані в статті терміни використовуються у наукових та публіцистичних працях залежно від процесу творення перекладу. Головний чинник – це участь людини-перекладача в процесі. В XXI столітті відбувся потужний розвиток комп'ютерних технологій, зокрема й поширення мережі Інтернет, що призвело до появи нових міждисциплінарних та прикладних галузей науки, таких як комп'ютерна лінгвістика, і нового етапу в галузі перекладознавства, який стосується машинного перекладу – з'явилися такі застосунки машинного перекладу як Google Translate, SYSTRAN, DeepL Translate, які зараз доступні кожній людині – як перекладачеві, так і людині будь-якої іншої спеціалізації та професії. Незважаючи на такий потужний розвиток перекладознавства та комп'ютерних технологій, проблема термінологічного апарату теорії машинного перекладу досі триває з середини минулого століття. В термінології сучасної комп'ютерної та лінгвістичної наук немає загального терміну для позначення машинного перекладу як явища, частково ця проблема стосується систем, які його здійснюють. Використання будь-якого зазначеного в статті терміну не є помилкою, особливо якщо безпосередньо зазначається участь людини-перекладача в процесі. В статті звернено увагу на усі терміни, як україномовні, так і англійські, і подано факти з історії розвитку термінології машинного перекладу, що свідчить про застосування того чи іншого терміну в наші дні. Головною метою статті є проаналізувати кожен з використаних термінів і запропонувати загальний в українській мові, який буде позначати власне машинний переклад як явище.*

Ключові слова: *термін, термінологія, машинний переклад, автоматизований переклад, механічний переклад, системи машинного перекладу, програми.*

Постановка проблеми. Машинний переклад – це молода галузь перекладознавства, яка виникла у шестидесяті роки ХХ ст. З моменту виникнення дотепер є проблема загального визначення термінологічного апарату. В наукових

та публіцистичних джерелах зустрічаються різні терміни для позначення одного й того ж явища – машинного перекладу. Та сама проблема частково стосується і систем машинного перекладу.

Актуальність дослідження полягає, по-перше, у відсутності в лінгвістиці загального терміну, який би позначував переклад зроблений за допомогою машини, а, по-друге, у розвитку комп'ютерних технологій, що призводить до виникнення прикладних дисциплін на стику лінгвістики та інформатики.

Дослідженню проблем машинного перекладу присвячені праці таких науковців як В. Волошин, Е. Еттінгер, Є. Карпіловська, В. Вівер та багато інших.

Мета дослідження – з'ясувати загальні уявлення про термінологічний апарат машинного перекладу як одного з ключових розділів сучасної прикладної лінгвістики, проаналізувати терміни, які використовуються в наукових і публіцистичних працях, визначити, який з них є більш доречним та оптимальним для позначення перекладу, зробленого машиною.

Для досягнення мети треба описати сучасний термінологічний апарат машинного перекладу та проаналізувати терміни, які часто використовуються паралельно для позначення самого машинного перекладу та систем, які його здійснюють.

Дослідження машинного перекладу знаходяться на стику лінгвістики та інформатики.

Машинний переклад (далі – МП) – це наукова і технологічна дисципліна, пов'язана з наукою про переклад, з комп'ютерною лінгвістикою [3, с. 35]. Комп'ютерна лінгвістика насамперед пов'язана з різними галузями теоретичного і прикладного мовознавства [1, с. 14].

Українська вчена Олена Селіванова у своїй праці «Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія» зазначає, що МП є потужним напрямом прикладної лінгвістики, головними завданнями якого є:

1. Формування теоретичної й експериментально-статистичної бази перекладу.
2. Створення практичних моделей бінарного перекладу, орієнтованих на дві мови, або інваріантних, які працюють незалежно від типу мов.
3. Забезпечення релевантності вибору еквівалентів на базі багатоваріантних рішень і їхньої лексикосинтаксичної фільтрації.
4. Розробка діючих автоматичних або автоматизованих систем МП.
5. Удосконалення діючих моделей за рахунок інтелектуалізації МП на підставі введення когнітивних компонентів декларативних і процедурних запитів [5, с. 495].

Найбільшу популярність серед технічних додатків лінгвістики має *машинний переклад* як один з напрямів прикладної лінгвістики. Експерименти по застосуванню комп'ютера для перекладу з однієї мови на іншу має фундаментальне значення для мовознавства. Вони надають можливість для моделю-

вання процесу перекладу, який зазвичай відбувається в прихованому вигляді і не може бути описаний детально [1, с. 14].

Передання функції перекладача автоматичному пристрою виявляється можливою тільки за умови упорядкування точних правил перекладу, тобто існує необхідність упорядкування особливих словників і граматики для перекладацької машини [1, с. 14].

Одним з конкретних завдань у комп'ютерній термінології є визначення лінгвістичних та когнітивних принципів укладання нового лексикона. Технологічні проблеми все помітніше пересуваються на передній план актуальності, що пов'язано насамперед зі значним стисненням термінів, які відводяться на модернізацію лексикона, і необхідністю подання кінцевого результату виконаної роботи у різних формах: традиційній книжковій, сайту в Інтернеті, резидентного словника в комп'ютерних системах опрацювання текстів, електронного семантичного аналізатора тощо [6, с. 5].

За «Термінологічною енциклопедією» Олени Селіванової, *термін* – це слово чи сполука, що позначає поняття спеціальної сфери спілкування в науці, виробництві, техніці, мистецтві, у конкретній галузі знань чи людської діяльності; є складником системи мовних знаків, яка обслуговує сферу спілкування в цій галузі разом із загальноживаним лексиконом. Головними вимогами до терміну є системність, наявність класифікаційної дефініції, прагнення до моносемічності й конкретизації в межах терміносистеми, відповідність нормам мови, інваріантність, висока інформативність. До *термінології* подається наступне тлумачення: «система слів і сполук, що позначають коло понять спеціальної сфери спілкування у науці, виробництві, техніці, мистецтві тощо» [5, с. 618].

На думку науковців, у наш час існують термінологічні проблеми в науково-технічних галузях, особливо тих, що стосуються комп'ютерної лінгвістики та комп'ютерної лексикографії [6, с. 295].

З моменту виникнення комп'ютера, вчені думали про застосування тодішніх електронно-обчислювальних машин (далі – ЕОМ) для перекладу письмових текстів з однієї мови на іншу. Так 1946 року у американських фахівців В. Вівера і А. Буга з'явилася ідея про можливість технічного здійснення перекладу, але вони використовували термін *механічний переклад*, а через рік вже була розроблена перша програма послівного перекладу. 15 липня 1949 Воррен Вівер опублікував свою статтю «Переклад», яка згодом серед лінгвістів стала більш відома як «Меморандум Вівера», в якій без усяких претензій на науковий твір викладені суть завдання, шляхи вирішення, визначені методологічні аспекти меж застосування *механічних систем перекладу* [1, с. 287].

З наведених фактів встановлено, що першим терміном був *механічний переклад*, який був запропонований фундаторами МП Вівером та Бугом. Крім того, Вівер згодом запропонує називати програми, які здійснюють МП, *механічними системами перекладу*.

У 1952 році відбулася перша міжнародна конференція з *машинного перекладу* [1, с. 287]. Інакше кажучи, термін, який нині нам всім відомий і використовується частіше за інших, уперше був використаний 1952 року.

Після написання у 1954 році першої *програми перекладу* у Джорджтаунському університеті, наступного десятиліття починається потужне дослідження вченими-лінгвістами явищ МП.

Українська дослідниця Євгенія Карпіловська в своєму підручнику «Вступ до прикладної лінгвістики: комп'ютерна лінгвістика» дає таке визначення терміну *машинний переклад*: «процес перетворення комп'ютером тексту, створеного засобами однієї природної мови, в текст, оформлений засобами іншої природної мови» [4, с. 164].

«Словник сучасної лінгвістики» у 4 томах Анатолія Загнітка подає визначення терміну *опрацювання природної мови* так: «у прикладній лінгвістиці – опрацювання методик, технологій, конкретних систем і процедур, що забезпечують спілкування людини з комп'ютером природною або обмеженою природною мовою. Один із загальноновизнаних напрямів штучного інтелекту і математичної лінгвістики, спрямований на вивчення проблеми комп'ютерного аналізу і синтезу природних мов» [2, с. 334].

Слово *computer* утворено від дієслова *to compute* [11], що перекладається як *обчислювати*, тому носіями англійської мови перші комп'ютери сприймалися як механізми, обчислювальні машини. Це пояснює те, чому першими термінами були саме *механічний* і *машинний переклад*.

Термін *машинний переклад* зберігся і вживається дотепер з середини минулого століття, бо тоді його робили перші комп'ютери, які називалися електронно-обчислювальні машини (ЕОМ). В англійській мові тодішні ЕОМ позначалися терміном *computer*, який дотепер зберігся в англійській мові і зафіксувався в українську мову.

У 60-х роках минулого століття у вжитку з'являється термін *автоматичний переклад*, про що свідчить публікація у 1960 році праці «Автоматичний переклад мови» («Automatic Language Translation») американського дослідника Ентоні Еттінгера [9]. Він також використовував цей термін у своїй статті «Сучасний стан мистецтва автоматичної мови», в якій він зазначає, що чотирнадцять років минуло після «Меморандуму Вівера», тобто статті «Переклад» (1949), який вважають відповідальним за поширення серед науковців інтересу до вивчення автоматичного перекладу і пов'язаних з ним галузей [10, с. 1].

У наш час в англійській мові наукових та публіцистичних працях часто використовується термін *computer-aided translation* або *computer-assisted translation* і абревіатура CAT. Проте поданий термін не є єдиним в сучасній англійській мові науковій термінології. Паралельно використовується *computer-aided human translation* (CAHT) та *machine translation* (MT) [8, с. 1].

«Словник сучасної лінгвістики» у 4 томах Анатолія Загнітка подає таке окреме визначення терміну *машинний переклад*: «те саме, що автоматизований

переклад» [2, с. 170]. Власне визначення перекладу, створеного машиною, подається терміном *переклад автоматичний (машинний)* з наступним визначенням: «переклад текстів з однієї мови на іншу за допомогою ЕОМ; процес перетворення комп'ютером тексту, створеного засобами однієї природної мови в текст, оформлений засобами іншої природної мови» [3, с. 34].

Ентоні Еттінгер у своїй статті «Сучасний стан мистецтва автоматичної мови» зазначає, що науковцями було приділено багато уваги до такого явища як FАHQMT (*fully automatic high quality mechanical translation*; укр. *повністю автоматичний високоякісний механічний переклад*), що завадило серйозному вивченню того, що слід було називати *machine-aided translation* (МАТ; укр. *машинний переклад*). На думку вченого, МАТ мав би бути: «процесом, в якому люди та машини співпрацювали у будь-який спосіб, який би дозволяв неприкрашений стан комп'ютерних технологій та математичної лінгвістики» [10, с. 4].

В англomовній науковій термінології головна різниця між МТ та САТ полягає у здійсненні перекладацької роботи самим комп'ютером. «За *машинним перекладом* комп'ютер повністю перекладає текст, хоча й може бути пізніше відредагований людиною-перекладачем, тоді як за *автоматизованим перекладом* саме людина-перекладач відповідає за переклад, але може використовувати різноманітні комп'ютеризовані інструменти, які допоможуть виконати це завдання та підвищити свою продуктивність» [8, с. 1].

З наведених вище фактів встановлено, що в українській термінології частіше використовується термін *машинний переклад* як загальний, тобто той переклад, який робиться повністю машиною або частково (з подальшим редагуванням тексту людиною). В англomовній – залежно від процесу перекладу, але частіше *computer-aided translation* (САТ). Також з моменту виникнення МП дотепер використовуються різні терміни: *механічний переклад*, *машинний переклад*, *автоматизований переклад тощо*. Для позначення власне МП як явища, використання будь-якого з зазначених термінів не є помилкою, тобто суть наукових праць присвячених данній тематиці, де в назвах та змістах використовуються один з поданих термінів, не змінюється.

Термінологія систем, які здійснюють МП, містить в собі такі два терміни як *системи* та *програми МП*.

Словникове визначення терміну *програма*, за «Комп'ютерним глосарієм» Брюса І. Блума, таке: «сукупність інструкцій, яка визначає як має бути виконане завдання. Програма має бути перекладена на машинні інструкції, які виконують потрібне завдання» [7, с. 6].

Термін *система* має декілька значень, які залежать від контексту.

Наприклад, «Комп'ютерний глосарій» подає термін *системне програмне забезпечення*, що означає програмне забезпечення, призначене в першу чергу для використання апаратним забезпеченням та розробниками додатків. Термін

комп'ютерна система може означати складові компоненти комп'ютера, як основні так і допоміжні [7, с. 6].

Обидва терміни доречні, але більш актуально використовувати саме термін *система МП*.

Для доведення переваги терміну *система МП*, можна навести факти з історії становлення термінології МП. У 1954 році в Джорджтаунському університеті була розроблена перша програма МП для системи IBM-701 [1, с. 287]. Це була саме система МП, бо тоді для здійснення МП використовували ЕОМ, які не були багатофункціональними, як сучасні комп'ютери, а були обмежені завданнями або спеціалізувалися лише на виконанні конкретного завдання. Також для цієї системи була розроблена програма МП. Враховуючи становище ЕОМ того часу, про яке зазначено вище, ця програма функціонувала як *програмне забезпечення*.

Термін *система МП* зберігся і залишається в активному вжитку дотепер. Системи МП, які були написані для перших ЕОМ, є прототипами сучасних додатків МП, таких як Google Translate, SYSTRAN, DeepL Translate тощо.

Термін *автоматизований переклад* та *система автоматизованого перекладу* використовуються стосовно сучасних систем МП. Цей термін доречно використовувати для позначення перекладу, який завжди після машини редагує людина-перекладач або перекладається людиною з допоміжним використанням машини.

У сучасних інформаційних системах до засобів комп'ютерної обробки даних та знань часто долучаються засоби лінгвістичних сервісів. Це зумовлює необхідність проведення досліджень у напрямку розвитку й удосконалення інтелектуальних *систем* обробки інформації природної мови, зокрема, зростає актуальність двомовних лексикографічних *систем*. Основними тенденціями розвитку двомовних систем є збільшення кількості напрямів перекладу, покращення якості формату представлення інформації користувачеві, інтеграції лексикографічної інформації з різних ресурсів [6, с. 283].

Відсутність загального терміну для позначення власне явища машинного перекладу має пояснення. Український дослідник Володимир Широков в своїй праці «Комп'ютерна лексикографія» пояснює відсутність деяких термінів таким чином: «Нові інформаційні технології ще не стали універсальним інструментом мовознавства, а лінгвістичні дані (тексти, лексикографічні структури тощо) побудують паралельно в обох формах – як традиційній, так і цифровій» [6, с. 4].

Висновки. Аналізуючи термінологічний апарат сучасної теорії машинного перекладу, встановлено, що проблема становлення термінологічного апарату існує з першого дня виникнення машинного перекладу і досі триває.

Головна відмінність терміну *машинний переклад* від терміну *автоматизований переклад* це участь людини-перекладача в процесі.

Термін *машинний переклад* є доречним і оптимальним для наукового стилю: по-перше, він закріпився в українській термінології як загальний, а по-друге, він зазначає, що переклад робиться за допомогою машини. Для позначення програми, яка здійснює машинний переклад, термін *система машинного перекладу* є доречним і оптимальним для наукового стилю, бо, по-перше, він також закріпився в українській термінології як загальний, а по-друге, цей термін є первинним і означає як програми, так і власне системи машинного перекладу.

Перспективи подальших досліджень. Термінологічний апарат сучасної теорії машинного перекладу, який стосується як лінгвістики так і інформатики, і двох дисциплін в межах лінгвістики – перекладознавства та комп'ютерної лінгвістики, безумовно повинен мати один загальний термін для позначення машинного перекладу як явища, не беручи до уваги участь людини в процесі, отже, вважається за потрібне проведення низьки досліджень задля оптимізації термінології машинного перекладу.

Література

1. Волошин, В. Г. (2004). *Комп'ютерна лінгвістика*: навч. посіб. Суми: Університетська книга.
2. Загнітко, А. П. (2012). *Словник сучасної лінгвістики: поняття і терміни*: у 4 т. Донецьк: ДонНУ. Т. 2.
3. Загнітко, А. П. (2012). *Словник сучасної лінгвістики: поняття і терміни*: у 4 т. Донецьк: ДонНУ, 2012. Т. 3.
4. Карпіловська, Є. А. (2006). *Вступ до прикладної лінгвістики: комп'ютерна лінгвістика*: підручник. Донецьк: Юго-Восток.
5. Селіванова, О. О. (2006). *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава: Довкілля.
6. Широков, В. А. (2011). *Комп'ютерна лексикографія*: посібник. Київ: Наукова Думка.
7. Blum, Bruce I. (1986). *A Computer Glossary*. P. 7.
8. Kugai, K. (2016). *Computer-assisted translation. Its advantages and disadvantages*: Kyiv National University of Technologies and Design. P. 3.
9. Oettinger, A. (1960). *Automatic Language Translation*: Harvard Univ.
10. Oettinger, A. (1963). *The State of the Art of Automatic Language*: Harvard University. P. 13.
11. Computer. *Online etymology dictionary*. Retrieved from: <https://www.etymonline.com/search?q=computer>

References

1. Voloshyn, V. G. (2004). *Kompiuterna linhvistyka: navch. posib.* [Computer linguistic: workbook]. Sumy: Universytetska knyha. [In Ukrainian].
2. Zahnitko, A. P. (2012). *Slovnnyk suchasnoi linhvistyky: poniattia i terminy: u 4 t.* [Dictionary of modern linguistics: concepts and terms]. Donetsk: DonNU. T. 2. [In Ukrainian].
3. Zahnitko, A. P. (2012). *Slovnnyk suchasnoi linhvistyky: poniattia i terminy: u 4 t.* [Dictionary of modern linguistics: concepts and terms]. Donetsk: DonNU. T. 3. [In Ukrainian].
4. Karpilovska, Ye. A. (2006). *Vstup do prykladnoi linhvistyky: kompiuterna linhvistyka: pidruchnyk.* [Introduction to Applied Linguistics: Computer Linguistics: workbook] Donetsk: Yuho-Vostok. [In Ukrainian].
5. Selivanova, O. O. (2006). *Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia.* [Modern linguistics: a terminological encyclopaedia]. Poltava: Dovkillia. [In Ukrainian].
6. Shyrovkov, V. A. (2011). *Kompiuterna leksykohrafiia: posibnyk* [Computer lexicography: a manual]. Kyiv: Naukova Dumka. [In Ukrainian].
7. Blum, Bruce I. (1986). *A Computer Glossary*. P. 7.
8. Kugai, K. (2016). *Computer-assisted translation. Its advantages and disadvantages*: Kyiv National University of Technologies and Design. P. 3.
9. Oettinger, A. (1960). *Automatic Language Translation*: Harvard Univ.
10. Oettinger, A. (1963). *The State of the Art of Automatic Language*: Harvard University. P. 13.
11. Computer. *Online etymology dictionary*. Retrieved from: <https://www.etymonline.com/search?q=computer>

Danil BUSHUIEV

TERMINOLOGY OF MODERN MACHINE TRANSLATION THEORY

***Abstract.** The article examines the terms that are most commonly used to describe machine translation. All the terms presented in this article are used in scientific and journalistic works depending on the process of producing a translation. The main factor is the participation of a human translator in the process. The article is focused on the terms used in Ukrainian and English terminology. Modern computer and linguistic terminology have no general term to describe machine translation as a phenomenon and this problem is partly related to the systems that generate it. The twenty-first century has witnessed a rapid development of computer technologies, including the spread of the Internet, which has led to the emergence of new interdisciplinary and applied fields of science, such as computer linguistics and a new field in translation studies which is related to machine translation. Machine translation was firstly done on computers that were not so multifunctional as modern computers. Nowadays machine translation applications such as Google Translate, SYSTRAN, DeepL Translate have been developed and are now available to everyone – to translators and to people of any other specialization and profession. Despite the rapid development of translation studies and computer technology, the terminological problem of machine translation theory has been ongoing since the beginning. Both Ukrainian and English terminology use one of the presented in this article terms as a general term. For example, Ukrainian terminology most commonly uses the term machine translation while English terminology uses the term computer-aided translation as a general term. The problem is that it depends on the researcher and on the century or decade when a specific term was used. No term mentioned in this article is regarded as wrong or unusable, specifically if it describes human translator involvement in the process. The developing process of translation studies and computer technologies is ongoing so is the terminology. The article pays attention to all the terms, both in Ukrainian and English, and gives information about the establishing process of machine translation terminology, which shows the use of a particular term nowadays, and establishes the links between modern terminology of machine translation and the development process of the terms since the beginning. The **aim** of this article is to analyze all possible options and propose a general term to be used in Ukrainian language for machine translation as a phenomenon. Analyzing terms that are commonly used in parallel to refer to machine translation itself and the systems that generate it will help to determine which one is best to use in scientific research.*

Key words: term, terminology, machine translation, automatic translation, computer-assisted translation, computer-aided translation, mechanical translation, machine translation system, program.

УДК 811.111'42

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299790](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299790)

Наталія КОНДРАТЕНКО

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

доктор філол. наук, професор,

професорка кафедри прикладної лінгвістики

м. Одеса

kondr_nat@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-9589-7716>

Гліб КУЧМА

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

магістрант кафедри прикладної лінгвістики

м. Одеса

kuchma.gleb@gmail.com

КОМУНІКАТИВНИЙ ПОРТРЕТ АНГЛОМОВНОГО ВОДІЯ: ОСОБЛИВОСТІ ДІАЛОГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ З ДИСПЕТЧЕРОМ

Анотація. У статті схарактеризовано питання кореляції та розмежування термінологічних понять «сленг», «жаргон» і «соціолект» та наголошено на необхідності визначення термінів «професійна мова», «підмова», «субмова». Визначено поняття і структуру комунікативного портрету та визначено основні риси комунікативних портретів водія і диспетчера. Надано характеристики мовлення водіїв з виокремленням сленгових елементів в їхньому мовленні та поясненнями щодо можливих варіантів розуміння і перекладу професіоналізмів у мовленні водіїв. Мета дослідження – проаналізувати професійне мовлення англомовних перевізників у США та розробити визначити основні риси комунікативного портрету англомовного водія. Об'єктом дослідження є професійне мовлення англомовних перевізників (диспетчера і водіїв), а предметом – сленгізм в професійному мовленні англомовних водіїв і принципи створення електронного словнику їхнього сленгу. Джерельна база охоплює записи розмов диспетчера з англомовними водіями (загалом проаналізовано понад 30 годин аудіозапису), текстові повідомлення в корпоративному чаті (понад 500 повідомлень). Комунікантами обрано водіїв вантажних перевезень з США, логістика пересувань і роботи яких регулюється диспетчером онлайн. Загалом схарактеризовано мовлення п'яти водіїв на підставі особистісного професійного досвіду автора дослідження за 2023 рік. Ілюстративний матеріал подано з авторським перекладом українською мовою і відповідними коментарями. Доведено, що комунікативний портрет англомовного водія охоплює такі риси: мовленнєва поведінка (стиль, лексичне наповнення і тон голосу, індивідуальні особливості мовлення, вимова звуків, темп, чіткість, гучність тощо); вміння висловлювати думки, вміння слухати і розуміти інших; дотримання прийнятих норм спілкування, традицій, навичок взаємодії в певній культурі чи середовищі; реагування на різні комунікативні ситуації; психологічний тип комуніканта.

Ключові слова: комунікант, комунікативний портрет, комунікативна взаємодія, соціолект, англійська мова.

Актуальність дослідження. Спілкування у професійній сфері потребує володіння як літературною мовою з її нормами і правилами, так і особливим різновидом професійного мовлення, що передбачає знання термінології, сталих виразів, професіоналізмів, а також мовних елементів, що не входять до системи літературної мови. Якщо професійна діяльність пов'язана з навичками комунікації, то рівень комунікантів є дуже високим, оскільки володіння мовою входить до базових професійних вимог, наприклад, це мовлення журналістів, юристів, учителів. Утім, якщо професійна компетенція не передбачає як обов'язковий компонент вміння спілкуватися, мовлення представників цих професій насичене професіоналізмом і жаргонізмами. На позначення таких типів професійного мовлення вживають термін «соціолект», що характеризує мовлення різних соціальних груп, зокрема і професійних.

Ми зосередили увагу на професійній комунікації в галузі транспортних перевезень, а саме на спілкуванні водіїв з логістом-диспетчером. Для дослідження було обрано англійськомовних водіїв різних етнічних груп і національностей, які працюють у США. Логістика таких перевезень може здійснюватися з будь-якої точки земної кулі за допомогою дистанційних технологій, тому часто диспетчери знаходяться в Європі, а водії – в США. Транспортні перевезення такого типу є не пасажирськими, а вантажними, тому водієві немає потреби спілкування з кимось, окрім диспетчера. Це зумовлює спонтанність і ненормованість комунікації, при цьому водії є носіями соціолекту транспортних перевізників. Для багатьох англійська мова не є рідною, тому це також накладає певні риси на комунікативну взаємодію між водіями і диспетчером.

Ступінь дослідження проблеми в лінгвістиці. Соціальні діалекти потрактовують як варіанти національної мови, а їхні відмінності зумовлені приналежністю мовців до тієї чи тієї соціальної групи, наприклад, до певного соціального класу, етносу, вікової групи чи професії. Загалом терміном «діалект» послуговуються здебільшого щодо територіальних особливостей мовлення, проте і на позначення мовлення соціальної групи поширене використання саме цього поняття (О. Бугера, М. Вінтонів, С. Гіряк, О. Данилевська, С. Дмитрієв, Л. Масенко, Л. Ставицька та ін.). Лінгвісти послуговуються терміном «діалект» як родовим поняттям, що поєднує діалекти та соціолекти як мовні варіанти, що характеризуються особливим словниковим складом, специфікою використання граматики та вимовою. Особливий інтерес до проблеми соціальних діалектів (соціолектів) демонструє соціолінгвістика, одним із завдань якої є вивчення специфіки мовлення представників різних, зокрема і професійних, соціальних груп (В. Зірка, Т. Ілик, С. Матос, Г. Мацюк, Є. Редько, О. Соколова, О. Таран та ін.).

Мета дослідження – проаналізувати професійне мовлення англійськомовних перевізників у США та розробити визначити основні риси комунікативного портрету англійськомовного водія.

Об'єктом дослідження є професійне мовлення англomовних перевізників (диспетчера і водіїв), а **предметом** – сленгізми в професійному мовленні англomовних водіїв і принципи створення електронного словнику їхнього сленгу.

Джерельна база охоплює записи розмов диспетчера з англomовними водіями (загалом проаналізовано понад 30 годин аудіозапису), текстові повідомлення в корпоративному чаті (понад 500 повідомлень). Комуникантами обрано водіїв вантажних перевезень з США, логістика пересувань і роботи яких регулюється диспетчером онлайн. Загалом схарактеризовано мовлення п'яти водіїв на підставі особистісного професійного досвіду автора дослідження за 2023 рік.

Професійне мовлення перевізників і водіїв охоплює специфічні терміни, фрази та жаргон, які вони використовують у щоденній комунікації під час роботи. З погляду лінгвіста, професійний сленг – «з одного боку – це стиль мови, що посідає місце, антитетичне занадто формальній, офіційній мові; а з іншого – це особливий периферійний шар нелітературної лексики та фразеології, який лежить за межею літературної „стандартної” розмовної мови, закордонних діалектів загальнонародної англійської мови» [1, с. 28]. Це особливий спосіб спілкування, що виникає внаслідок унікальних ситуацій, технічних аспектів професії та особливостей оточення, в якому працюють водії та перевізники. Фахова мова транспорту як спеціальний мовний феномен, притаманний транспортній сфері, розрізняється від загальноновживаної перш за все за рахунок власної системи термінології. Фахова мова ґрунтується на загальноновживаній мові та знаходиться в стані постійного взаємодії з нею. Її характерною особливістю є наявність спеціалізованої лексики та іноземних слів (фахового словника), які рідко вживаються поза межами цієї сфери чи використовуються з іншими чи специфічними значеннями. Крім того, на граматичному, синтаксичному та прагматичному рівнях можуть існувати певні розбіжності між фаховою та загальноновживаною мовою. Т. Лебедева та А. Рябова зазначають: «Особливий інтерес нами приділяється сфері професійної „автомобільної” лексики, сленгу, яким користуються автомобілісти, тому що ця лексика, незважаючи на те, що з'явилася відносно недавно, набуває великої соціальної значущості завдяки такого екстралінгвального чинника як швидкий розвиток автомобілебудування (і як наслідок цього – неможливість уявити життя сучасного суспільства без транспортних засобів) [1, с. 28].

Фахове мовлення та комунікативний портрет мають важливі зв'язки між собою. Комунікативний портрет містить характеристику мовленнєвих особливостей певної соціальної групи, спільноти чи професійної групи. Оскільки фахове мовлення є одним з аспектів мовленнєвої поведінки людей, воно є компонента комунікативного портрета в контексті певної професійної групи або галузі знань. Фахове мовлення, характерне для певної професійної групи чи галузі, співвідноситься з мовним портретом цієї групи, оскільки воно відо-

бражає мовні особливості та характеристики цієї специфічної соціальної чи професійної спільноти.

Потрібно розмежовувати поняття мовного і комунікативного портрету. Мовний портрет – це «відображення мовної компетенції людини, тобто сукупності знань, навичок та вмінь в галузі мови» [2, с. 321]. Це опис того, як саме особа володіє мовою, її лексикою, граматикою, фонетикою, мовними структурами та правилами. Мовний портрет може містити інформацію про рівень володіння мовою (початковий, середній, високий), діалектичні особливості, рівень освіти тощо. Натомість комунікативний портрет – це опис здатності особи до ефективного спілкування та використання мови у практичних ситуаціях. Це не лише знання мови, але й вміння використовувати її для досягнення конкретних цілей у спілкуванні. Комунікативний портрет відображає здатність людини до ефективного взаємодії з іншими, здатність до адаптації мови до різних ситуацій спілкування, вміння слухати, реагувати та сприймати інформацію. Зважаючи на це, мовний портрет стосується знань та вмінь у мовній сфері, тоді як комунікативний портрет описує здатність використовувати ці знання та вміння у практичному спілкуванні.

Комунікативний портрет – це концепція, яка «описує та узагальнює спосіб комунікації особистості, охарактеризованої її специфічними здібностями, властивостями та поведінкою у взаємодії з іншими людьми» [2, с. 202]. Фактично це відображення структури та характеристик мовленнєвого та комунікативного стилю конкретної особистості або групи людей. Комунікативний портрет водія, який бере участь у транспортних перевезеннях, охоплює фахове мовлення, комунікативні навички та професійний сленг [5, с. 294]. Використання фахового мовлення передбачає розуміння та використання термінології, що стосується транспортних засобів, дорожньо-транспортних приладів, технічних характеристик вантажівок, систем безпеки, ремонту та обслуговування. Комунікативні навички вказують на здатність ефективно спілкуватися з колегами, диспетчерами, клієнтами та іншими учасниками дорожнього руху. Це передбачає здатність чітко передавати інструкції, розуміти та відповідно реагувати на комунікаційні сигнали під час маневрів на дорозі, а також взаємодію з персоналом на вантажних терміналах чи складах. Наявність у фаховому мовленні сленгізмів зумовлено тим, що водії вантажівок можуть мати свої специфічні вирази, скорочення та фразеологізми, які вони використовують у власній спілкуванні між собою та іншими учасниками галузі. Отже, комунікативний портрет водія описує його мовну компетенцію та спосіб використання мови в контексті професійної діяльності, що передбачає різноманітні аспекти мовленнєвої поведінки та спілкування.

Ми проаналізували мовлення п'яти водіїв, відомості про яких представлено в таблиці (див. Табл. 1). Усі водії чоловічої статі віком старше 35 років, проте мають різні мовні навички та компетентності, хоч вільно володіють розмовною англійською мовою.

Таблиця 1

Відомості про інформантів

№ п	Інформанти	Рідна мова	Вік	Використання сленгу
1.	Водій 1	англійська	49	ні
2.	Водій 2	англійська	37	ні
3.	Водій 3	англійська	55	так
4.	Водій 4	іспанська	38	ні
5.	Водій 5	англійська	65	так

Серед водіїв майже всі використовують розмовно-побутову лексику і володіють англійською мовою на високому рівні. Комунікативний портрет англійськомовного водія вантажівки може бути різноманітним через різні культурні, соціальні та індивідуальні контексти. Опис охоплює такі аспекти.

Основна комунікативна взаємодія відбувається між водіями вантажного транспорту і диспетчерами. Водії можуть використовувати мобільні телефони для прямого зв'язку з диспетчерами, що також дозволяє швидко обмінюватися інформацією та отримувати необхідні інструкції. Насамперед ідеться про інтернет-зв'язок за допомогою різних месенджерів, що дають змогу аудіоспілкування. У деяких випадках системи GPS та телематика використовуються для відстеження та передачі інформації про місцезнаходження вантажівок та їхній стан, що може бути доступно диспетчерам через спеціальні платформи або програми. Також використовуються спеціалізовані мобільні додатки або портативні пристрої, які дозволяють водіям та диспетчерам взаємодіяти через спеціальні платформи для управління логістикою та перевезеннями. Ці методи спілкування дозволяють водіям вантажних транспортних засобів та диспетчерам ефективно координувати рух, планувати маршрути та забезпечувати безперебійну доставку вантажу.

Комунікативний портрет англійськомовного водія вантажівки може бути складним та різноманітним, залежно від конкретного водія, його досвіду, культурного контексту та специфіки його роботи.

Наведемо реальні розмови диспетчера з водіями. Ми записували окремі розмови та зберігали тексти повідомлень, що мали місце між диспетчером і водіями в 2023 році. Текст наведений англійською мовою та авторський переклад українською мовою.

Діалог є стенограмою аудіозапису розмови з водієм, ініційованою диспетчером. Диспетчер побачив, що водій телефонував, тому вирішив зв'язатися з водієм, щоб з'ясувати причину дзвінка. Виявилось, що комунікативним наміром водія у цій розмові стало висловлення обурення та незадоволення тим фактом, що після виконання завдання з перевезення вантажу водій не має змоги його вивантажити. Відповідні за розвантаження не працюють і нічого не роблять. Розмова має побутово-розмовну стилістику, проте демонструє вживання соціо-

лекту транспортних перевізників. Так, напр., слова *вантаж*, *вантажити*, *док* свідчать про використання професійної термінології.

Діалог 1

Англійський текст	Переклад
<p>– Yes, sir, have a missed called from you. – I am here at the place, man, when they gonna..? I mean, <i>I backed</i> here and everything, anybody loads nothing. – But are you in a dock? – I am at the dock! The guy told me just go and wait until the load will start. – Let me ask the broker. – He tells my load won't be.., load gonna be about 4 o'clock, man, it's already 2 o'clock and ain't nobody did nothing, I can't even get in the building.</p>	<p>– Так, сер, маю пропущений від Вас. – Я тут, на місці, чоловіче, коли вони..? Тобто, я вже став у док і все таке, але ніхто нічого не грузить – Але Ви вже встали в док? – Я в доку! Хлопець сказав мені, просто ставай і чекай поки загрузка почнеться. – Давайте спитаю в брокера. – Він каже, мій вантаж, він не буде.., вантаж буде готовий о четвертій, чоловіче, вже друга година і ніхто нічого не зробив, я навіть не можу потрапити до будівлі.</p>

У цьому текстовому фрагменті наявні сленгізми, оскільки водій використовує у фразі *I mean, I backed here and everything, anybody loads nothing* вираз ***backed here***, що означає «стати в док» і походить від «їхати назад», «здавати назад». Цей вираз вживають, коли йдеться про маневр вантажівки, наслідком якого є заїзд до місця розвантаження. У тлумачному словнику це дієслово є багатозначним, проте найбільше корелює за змістом з такою дефініцією: «to (cause to) move backwards» [6] – «рухатися назад», але воно не є тотожним тому значенню, що використовується в наведеному тексті.

Наступний діалог ілюструє письмову комунікацію, це обмін повідомленнями у месенджері між водієм і диспетчером. Розмову ініціює водій, який питає, як справи у диспетчера, тобто налаштований на розмовно-побутове спілкування з найменшим офіціозом.

За змістом цей діалог містить обговорення водієм і диспетчером можливого замовлення. Щоб отримати замовлення, потрібно проїхати певну відстань порожнім, тобто без вантажу. У водійському сленгу на позначення цієї відстані використовують лексему «*deadhead*», що буквально означає «мертва голова». Тлумачний словник англійської мови фіксує таке значення виразу: «a person who is boring or stupid» [6] на позначення не дуже розумної людини, але в бізнес-словнику натрапляємо на такий опис цього виразу як професіоналізму: «used to describe a plane, truck, or other vehicle that is travelling, or a journey that is made, without passengers or goods, or with fewer passengers or goods than usual» [6], тобто актуалізовано вживання пересування транспортного засобу без пасажирів та вантажу. Проте ця лексема має і сленгове значення «відстань до вантажу», що є дуже важливим з огляду на обмеження відстані, яку може

за нормами подолати водій за добу. Якщо відстань до вантажу дуже велика, то водій не вкладається в графік і не встигає доставити вантаж, оскільки йому потрібно дотриматися максимуму можливих годин у дорозі: *if not for two and a half hours deadhead to get to the pick up*. Одним із завдань диспетчера і є пошук таких вантажних перевезень, щоб водієві було зручно і недалеко діставатися до місця завантаження, тобто мінімізувати час у дорозі на добу. Такий період «порожньої» їзди не випадково асоціюється з «мертвою головою», оскільки лише забирає корисний час у водія.

Діалог 2

Англійський текст	Переклад
<p>– Hey, this is “driver 1” how are you doing? – I am fine, I am fine, how about you? – Oh, all pretty good, I saw “owner” asked you to check on a load to Massachusetts and you said it delivers Friday morning. – Right. – I was just, I can’t really text, cause I am driving, so, but probably, especially since, you know, if not for two and a half hours <i>deadhead to get to the pick up</i> I probably would have time to, you know. Had it actually been coming from Gastonia, instead of hundred miles away from Gastonia, I probably could have made it down there with one drive session, but uh... But I have to take a break before I get all the way down there, so. You know, the earliest we gonna be able to pick up tomorrow is probably early afternoon and with <i>picking up</i> then if we can find something to <i>pick up</i> then if we wanna be able to deliver by Thursday morning, we would probably need to keep it under the 1000 to 1100 miles range. – Right. – Especially, since I gonna have to use a little bit of drive time in the morning finishing this trip. We probably don’t need to find something that’s gonna, you know be like that one to Massachusetts, be like something about 1300–1400 miles. – Yeah.</p>	<p>– Хей, це «водій 1», як ти там? – Добре, добре, як Ви? – О, все досить добре, я бачив, власник просив тебе перевірити вантаж, що іде в Массачусетс, і ти сказав, він доставляється вранці у п’ятницю. – Так. – Я просто, я не дуже можу писати, тому що за кермом, але можливо, особливо, зважаючи на, знаєш сам, якщо не дві з половиною години дедхеда, щоб дістатися до вантажу... Я можливо мав би час на це, ти знаєш... Якби вантаж дійсно був у Гастонії, а не у 100 милях від Гастонії, я можливо міг би дістатися туди за одну зміну, але... Але мені треба зробити перерву перед тим, як я почну туди їхати. Знаєш, найраніше, коли ми зможемо взяти наступний вантаж, це буде рано по обіді і з чимось, що ми візьмемо тоді, якщо ми зможемо знайти таке, якщо ми хочемо мати змогу доставити вранці у четвер, то нам скоріше треба шукати щось не довше 1000–1100 миль. – Так. – Особливо, враховуючи те, що я маю використати трохи часу завтра вранці, закінчуючи наш теперішню поїздку. Нам, можливо, не треба шукати щось схоже на поїздку до Массачусетса, що становить 1300–1400 миль. – Добре.</p>

Крім того, в цьому діалозі фіксуємо ще один приклад професійного соціолекту: дієслово *to pick up*. Глумачний словник англійської мови подає дієслово з прийменником як полісемічний вираз: «pick someone/something up – 1. to lift someone or something using your hands; 2. to collect, or to go and get, someone or something; 3. to learn a new skill or language by practising it rather than being taught it; 4. to buy something cheaply; 5. to win or get a prize or something that gives you an advantage, such as votes or support» [6], тобто в прямому значенні вираз перекладається як «підняти щось (руками)», а в переносному значенні – колекціонувати, збирати, вчитися, купляти дешевше, ставати переможцем. Утім, цей вираз часто вживають у професійному мовленні транспортних перевізників у значенні «взяти замовлення», тобто в переносному метафоричному значенні дієслова «підняти»: *You know, the earliest we gonna be able to pick up tomorrow is probably early afternoon and with **picking up** then if we can find something **to pick up** then if we wanna be able to deliver by Thursday morning, we would probably need to keep it under the 1000 to 1100 miles range.* У цьому висловлюванні дієслово *to pick up* вжито саме на позначення отримання й доставки замовлення, тобто тут метафора значення «підняти» використана як сленгізм у професійному мовленні водіїв.

У наступному діалозі ініціатором розмови є диспетчер, який знайшов вигідне замовлення для водія.

Діалог 3

Англійський текст	Переклад
<p>– Hey “driver 2”.</p> <p>– hey, how are you doing.</p> <p>– I am fine, I am fine, I see an option for you, I see you just got back from Houston, but there is a load going to Houston, that’s actually picking up in Clinton, like close to Jackson, till 3 pm. It has Houston delivery tomorrow 8 am, load of soft drinks, 44–45 thousand pounds. It’s about 450 miles loaded and they have rate at 1000\$.</p> <p>– Yeah, go ahead and book it, that’s good, when do I pick this one up?</p> <p>– Picks up till 3 pm today and delivers tomorrow 8 am.</p> <p>– Got you, appreciate it.</p> <p>– Let me take it and I will send you all the info.</p> <p>– Alright, thanks, bye.</p>	<p>– Привіт, «водій 2».</p> <p>– Привіт, як справи?</p> <p>– Все добре, все добре, я бачу опцію для Вас, знаю, Ви щойно повернулись з Х’юстона, але тут є вантаж, що туди їде, його можна доставити в Клінтоні, це недалеко від Джексона, до третьої години. Доставка в Х’юстоні завтра о восьмій ранку, вантаж безалкогольних напоїв, 44–45 тисяч фунтів. Це приблизно 450 миль, вони платять 1000\$.</p> <p>– Так, не вагайся, забирай вантаж, він хороший, до якої години я маю його доставити?</p> <p>– До третьої години сьогодні, доставка завтра о 8й ранку.</p> <p>– Зрозумів, дякую.</p> <p>– Давайте, забираю його і відправляю Вам, всю інформацію.</p> <p>– Добре, дякую, бувай.</p>

У цьому прикладі також фіксуємо вживання дієслова *to pick up* у значенні «доставляти вантаж». І диспетчер, і водій активно послуговуються цим сленгізмом на позначенні операцій з вантажем. Також відзначимо в цьому текстовому фрагменті етикетну комунікацію: розмова починається і закінчується етикетними фразами, що налаштовує на розмовно-побутове спілкування. Також до сленгової лексики уналежнюємо вживання слова *load* не як дієслова, а як іменника, тобто не в значенні «завантажити», а саме вантажу, напр.: *I see you just got back from Houston, but there is a load going to Houston*. Таке значення не представлене в тлумачних словниках, воно актуалізовано саме в соціолекті водіїв. Тлумачний словник англійської мови подає таку дефініцію іменника «load – the amount of weight carried, especially by a vehicle, a structure such as a bridge, or an animal» [6], тобто мається на увазі загальне навантаження під час транспортування або перевезення, а не вантаж загалом. У складі сталого виразу «carry a load of» іменник вживають у значенні вантаж, проте в нашому матеріалі такого вживання не зафіксовано. У сленгу водіїв іменник «load» розширив значення до вантажу загалом.

Вважаємо, що зміна значення слова, тобто семантична деривація є продуктивним способом творення сленгізмів: так, наприклад, дієслово *to book* – «to arrange to have a seat, room, performer, etc. at a particular time in the future» [6], що має пряме значення «зарезервувати, замовити», у професійному мовленні перевізників вживається на позначення вибору вантажу: *Yeah, go ahead and book it, that's good, when do I pick this one up?* У такий спосіб диспетчер обирає вантаж після узгодження з водієм, проте йдеться не про резервування, а саме про отримання вантажу за попередньою згодою, а фактичне отримання вже здійснює водій на місці.

У наступному діалозі водій телефонує до диспетчера з метою уточнити умови прибуття вантажу та ціну за його перевезення.

За змістом водій уточнює у диспетчера питання, що його цікавлять: час прибуття вантажу та його ціна, оскільки водій не розчув або не запам'ятав правильну ціну товару. Розмова здійснюється через аудіозв'язок, тому можливі технічні перешкоди, що вплинули на розуміння змісту повідомлень диспетчера. У наведеному текстовому фрагменті вжито аббревіатуру, що активно вживається у водійському професійному сленгу – *ETA*. Ця аббревіатура розшифровується як «*Estimated time arrival*» (укр. «приблизний час прибуття»). Цю аббревіатуру не фіксує тлумачний словник, вона часто використовується під час спілкування з водіями, оскільки вказує на розрахунковий час доставки вантажу.

Крім того, в цьому фрагменті тексту наявна лексема *shipper* – «a person or company whose job is to organize the sending of goods from one place to another» [6], тобто «вантажовідправник». У професійному мовленні транспортних перевізників це слово вживають не на позначення особи, яка є відправником вантажу, а в значенні узагальненого суб'єкта або навіть місця, пов'язаного з відправленням вантажу. Коди йдеться про «*shipper*», то це не стільки суб'єкт, скільки

Діалог 4

Англійський текст	Переклад
- Hello!	- Алло!
- Yeah, driver 3, this is dispatcher.	- Алло, так, водію 3, це диспетчер.
Yes, sir?	- Так, сер.
- I am just checking what's gonna be your <i>ETA</i> to the <i>shipper</i> ?	- Дзвоню перевірити, який буде приблизний час прибуття на завантаження?
- I am getting ready to leave right now.	- Я збираюся виїжджати зараз.
- Got, you, okay, okay, no problem.	- Добре, добре.
- I thought you said 1400\$, it says 1331 on it.	- Я думав, ти сказав 1400 за цей вантаж, а тут пише, що 1331.
- No, I said 1300\$ and I got extra 30\$ in it.	- Ні, я сказав 1300, і я вибив ще 30 зверху.
- Okay.	- Добре.
- Yeah, I said 1300\$.	- Я сказав 1300 точно!
- Alright.	- Добре.
- No problem.	- Чудово.

місце, де водій завантажується: *I am just checking what's gonna be your ETA to the shipper?* Не випадково ми переклали це висловлювання, використавши лексему «завантаження» як еквівалент «shipper». У цьому випадку антонімом до «shipper» стає «receiver», що також використовується як узагальнена назва отримувача: коли водій доставляє вантаж за призначенням, розвантажується й отримує за роботи гроші, то місце призначення та умовний отримувач називається саме лексевою «receiver».

Наступний діалог відбувається між диспетчером і водієм щодо обговорення можливого вигідного перевезення.

Цей діалог містить уже описану вище сленгову номінацію вантажу «load», при цьому вжито прикметник оцінної семантики для характеристики вантажу, потрібного водієві: *I want a good load, because, you know what, I only made 2000\$ this week, I want something good, I need a really good load.* «Реально хороший вантаж» – це такий вантаж, за який можна отримати високу грошову винагороду. Водій скаржиться диспетчеру на те, що заробив минулого тижня дуже мало, тому готовий взятися не за будь-яку роботу, а за високо оплачувану.

У цьому ж текстовому фрагменті наявне висловлювання *I am trying to get something fat.* У ньому вжито лексему «fat», яку тлумачний словник фіксує як іменник у таких значеннях: «fat – 1. the substance under the skin of humans and animals that stores energy and keeps them warm; 2. a solid or liquid substance from animals or plants and used especially in cooking» [6]. Це значення можна буквально перекласти українською як «жир». Як прикметник лексема «fat» має такі значення: «1. having a lot of flesh on the body; 2. thick or large; 3. used in some phrases to mean very little or none» [6]. Крім власне значення «товстий, жирний», наявна і семантика кількості, проте на позначення вантажу цю лексему

Діалог 5

Англійський текст	Переклад
<p>– Hello!</p> <p>– Hey, driver 4, this is dispatcher, sorry to miss your call.</p> <p>– Yeah, good morning.</p> <p>– Yeah, good morning, I am working for a load for you now, looking for something to deliver Thursday morning, like for 2500\$, you know.</p> <p>– Yeah, I want a good load, because, you know what, I only made 2000\$ this week, I want something good, I need a really good load.</p> <p>– I got you, okay, yeah, I am working on it now. There are just couple things for 2\$ per mile, so I am trying to get something fat.</p> <p>– Alright, okay, I am ready.</p> <p>– Okay, will let you know.</p> <p>– Alright, goodbye.</p>	<p>– Алло!</p> <p>– Алло, водій 4, це диспетчер, перепрошую, що пропустив дзвінок.</p> <p>– Так, добрий ранок.</p> <p>– Я вже шукаю наступний вантаж, щось, що доставляється в четвер зранку, десь за 2500\$.</p> <p>– Так, я хочу хороший вантаж, тому що знаєш, я заробив тільки 2000\$ цього тижня, мені треба дуже, дуже хороший вантаж.</p> <p>– Я зрозумів, вже шукаю. Поки бачу тільки декілька вантажів за 2 долари за милю, тому я шукаю дійсно найкращий вантаж.</p> <p>– Добре, я готовий.</p> <p>– Супер, я дам знати.</p> <p>– Добре, бувай.</p>

в літературній мові не вживають. Натомість у професійному мовленні водіїв фіксуємо її саме із семантикою хорошого вантажу, це можна було б перекласти як «жирний вантаж», що підтверджує і тлумачення цього слова в тлумачному словнику української мови: жирний – «1. З великою кількістю жиру; // Замазаний, забруднений жиром; масний. 2. Товстий, гладкий, відгодований (про людей, тварин або частини їх тіла). // перен., розм., рідко. З великою кількістю соку (про рослини); соковитий. 3. перен. З великим вмістом якоїсь речовини. // З великим вмістом поживних речовин. 4. перен. З товстими лініями» [4, т. 2, с. 531]. В передостанньому значенні, що є метафоричним, актуалізовано кількісну характеристику як «великий вміст». А в словнику українського сленгу фіксуємо і значення «багатий, респектабельний, успішний» [3], майже ідентичне актуалізованій семантиці англійського слова «fat». Проте в українській мові це жаргонізм, що не належить до соціолектів, а в англійській – одиниця професійного сленгу.

Висновки і перспективи дослідження. Комунікативний портрет англomовного водія охоплює такі риси: мовленнєва поведінка (стиль, лексичне наповнення і тон голосу, індивідуальні особливості мовлення, вимова звуків, темп, чіткість, гучність тощо); вміння висловлювати думки, вміння слухати і розуміти інших; дотримання прийнятих норм спілкування, традицій, навичок взаємодії в певній культурі чи середовищі; реагування на різні комунікативні ситуації; психологічний тип комуніканта.

Література

1. Лебедева, Т. Б., Рябова, А. В. (2010). Професійний сленг як альтернатива термінології в автомобільній концептосфері (на матеріалі англійської мови). *Вісник Херсонського державного університету*. Вип. 928. С. 27–32.
2. Селіванова, О. О. (2008). *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Полтава: Довкілля-К.
3. *Словник сучасного українського сленгу*. (2006). Упор. Т. М. Кондратюк. Харків: Фоліо.
4. *Словник української мови в 11 томах*. (1970–1980). Київ: Наукова думка.
5. Смірнова, Т. В. (2015). Термінологічні проблеми перекладу на прикладі фахової мови транспорту. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна. Вип. 54. С. 293–295.
6. *Cambridge dictionary*. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary>.

References

1. Liebiedieva, T. B., Riabova, A. V. (2010). Profesiyniy slenkh yak alternatyva terminolohii v avtomobilnii kontseptosferi (na materialii anhliiskoi movy) [Professional slang as an alternative to terminology in the automotive concept sphere (based on English language material)]. *Visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu*. Vyp. 928. P. 27–32.
2. Selivanova, O. O. (2008). *Suchasna linhvistyka: napriamy ta problemy* [Modern linguistics: directions and problems]. Poltava: Dovkillia-K.
3. *Slovyk suchasnoho ukrainskoho slenhu* (2006). [Dictionary of modern Ukrainian slang]. Upor. T. M. Kondratiuk. Kharkiv: Folio.
4. *Slovyk ukrainskoi movy v 11 tomakh. (1970–1980)*. [Dictionary of the Ukrainian language in 11 volumes]. Kyiv: Naukova dumka.
5. Smirnova, T. V. (2015). Terminolohichni problemy perekladu na prykladi fakhovoi movy transportu [Terminological problems of translation on the example of the specialized language of transport.]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. Seria: Filolohichna. Vyp. 54. P. 293–295.
6. *Cambridge dictionary*. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary>.

Nataliia KONDRATENKO, Hlib KUCHMA

COMMUNICATIVE PORTRAIT OF AN ENGLISH-SPEAKING DRIVER: FEATURES OF DIALOGICAL INTERACTION WITH THE DISPATCHER

Abstract. *The article characterizes the issue of correlation and demarcation of the terminological concepts «slang», «jargon» and «sociolect» and emphasizes the need to define the terms «professional language», «sublanguage», «sublanguage». The concept and structure of the communicative portrait are defined and the main features of the communicative portraits of the driver and dispatcher are defined. The characteristics of drivers' speech are given, with the highlighting of slang elements in their speech and explanations of possible options for understanding and translating professionalism in drivers' speech. The purpose of the study is to analyze the professional speech of English-speaking drivers in the USA and to develop and identify the main features of the communicative portrait of an English-speaking driver. The object of the study is the professional speech of English-speaking carriers (dispatchers and drivers), and the subject is slangisms in the professional speech of English-speaking drivers and the principles of creating an electronic dictionary of their slang. The source base includes recordings of the dispatcher's conversations with English-speaking drivers (in total, more than 30 hours of audio recordings were analyzed), text messages in the corporate chat (more than 500 messages).*

Truck drivers from the USA were selected as communicators, whose logistics of movement and work are regulated by the online dispatcher. In general, the speech of five drivers is characterized based on the personal professional experience of the author of the study for the year 2023. Illustrative material is provided with the author's translation into Ukrainian and relevant comments. It has been proven that the communicative portrait of an English-speaking driver covers the following features: speech behavior (style, lexical content and tone of voice, individual features of speech, pronunciation of sounds, pace, clarity, volume, etc.); the ability to express thoughts, the ability to listen and understand others; compliance with the accepted norms of communication, traditions, interaction skills in a certain culture or environment; responding to various communicative situations; psychological type of communicator.

Key words: *communicator, communicative portrait, communicative interaction, sociolect, English language*

УДК 81'42

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299791](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299791)

Павло МАСАЛОВ

магістрант кафедри прикладної лінгвістики

Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

м. Одеса

masalov.advokat88@gmail.com

АНТИВОЄННІ ПЕРФОРМАНСИ: «МОВА ОБРАЗІВ» ТА ПРОЯВ СУСПІЛЬНОЇ РЕАКЦІЇ

Анотація. У статті розглянуто еволюцію антивоєнного акціонізму через призму антивоєнних перформансів минулого та сучасності – від розуміння акціонізму як «мистецтва дії та політичного акціонізму до антивоєнного акціонізму. Визначено поняття антивоєнного перформансу, як концептуальної форми донесення пацифістських ідей та технології антивоєнного акціонізму. Проаналізовано історію антивоєнних перформансів у зарубіжних країнах, як реакції на воєнні конфлікти 1960 і 1990 років, визначені їх основні цілі та ідеї. Досліджено українські антивоєнні перформанси, спровоковані широкомасштабним російським вторгненням, вказані їх ключові ідеї, які ставлять за мету викликати світову увагу до наслідків воєнних дій, демонструючи жорстокість російський солдат та страждання мирного населення. Порівняно антивоєнні перформанси минулого та сучасності, виявлено схожість та різницю у їх структурі і інтерпретації. Зроблено висновок, що антивоєнні перформанси є ефективним засобом впливу на громадську думку. Особлива увага приділена спробам перформерів донести сутність своїх дій через «мову образів». Висловлено думку про необхідність подальших досліджень антивоєнного акціонізму в контексті соціально-політичних змін та викликів сучасності.

Ключові слова: антивоєнний акціонізм, антивоєнний перформанс, «мистецтво дії», «мова образів», реакція.

Постановка й обґрунтування актуальності проблеми. Повномасштабне російське вторгнення в Україну суттєво вплинуло на соціальні, політичні, психологічні тощо процеси. Актуальною є проблема реагування суспільства на масштабну воєнну агресію, що проявляється в антивоєнному акціонізмі та різних його техніках: перформансах, артінсталяціях, флешмобах, гепенінгах, маршах та ін. Прояви суспільної реакції на події, що відбуваються в країні, породжує необхідність аналізу технік антивоєнного акціонізму, зокрема, на прикладі антивоєнних перформансів минулого та сучасності задля розуміння цих явищ.

Ступінь розроблення та виокремлення аспектів проблеми, які ще недостатньо вивчені. Значний внесок у дослідження акціонізму (артактивізму), як «мистецтва дії», завдяки експериментальним пошукам в напрямку розширення діапазону мистецького вияву, був здійснений такими вітчизняними вченими, як

Л. Білякович, який дослідив динаміку розвитку перформансу за асимілятивними та синтетичними ознаками [1, с. 33–39], О. Вознесенською, яка провела розвідку у науковій праці «Мир. Мистецтво» у контексті розвитку культури як підґрунтя миротворчості та зробила огляд відповідей мистецтва на виклики війни та миру [2, с. 34], Т. Грідяєва, яка розглядала акціонізм в контексті постмодернізму завдяки типологічному синтезу акціонізму ХХ–ХХІ сторіч, як засобу масової комунікації [3, с. 329–334] та ін.

Вивченням акціонізму в політичному ракурсі займалися такі вчені, як Г. Агафонова та О. Карчевська, які провели розвідку політичного перформансу як інструменту формування політичної культури українського суспільства [4, с. 16–23], О. Груєва, що у своїй дисертації досліджувала політичний акціонізм, його поняття, форми, досвід використання у політичному процесі [5, с. 242], О. Ямельницький, який досліджував політичну мобілізацію як чинник активізації політичної участі в Україні [6, с. 240] та ін.

У зв'язку з повномасштабним російським вторгненням в Україну змінюється вектор досліджень та поступово з'являються новітні наукові розвідки. Яскравим прикладом є праця Н. Хоми «Антивоєнний акціонізм (артактивізм): особливості, форми та оцінка можливостей» [7, с. 8–15], де було з'ясовано особливості постмодерного підходу до утвердження цінності миру за допомогою технік акціонізму, розглянуто антивоєнний акціонізм як елемент системи громадсько-політичного акціонізму, доведено, що на сьогодні антивоєнний акціонізм вийшов поза межі вузького мистецького середовища та увійшов у широкий громадський вимір, визначено структуру, переваги та недоліки антивоєнного акціонізму, як технології миротворення, виділено функції антивоєнного акціонізму.

Беззаперечною є необхідність дослідження такого явища як антивоєнний акціонізм на прикладі антивоєнних перформансів та, враховуючи соціально-політичні зміни у суспільстві, пов'язані з викликами війни, формування уявлення про антивоєнні перформанси, як реакції суспільства на ці виклики.

Об'єкт дослідження – антивоєнні перформанси 1960-х років, присвячені В'єтнамській війні, 1990-х років, як реакція на Югославські війни та сучасні антивоєнні перформанси, як відповідь на повномасштабне російське вторгнення в Україну.

Предмет дослідження – прояв суспільної реакції на прикладі вказаних вище антивоєнних перформансів.

Мета цієї статті – дослідження антивоєнних перформансів та окреслення основних ідей.

Завданнями є:

- визначити поняття антивоєнного перформансу;
- дослідити історію антивоєнного перформансу на прикладі антивоєнних перформансів зарубіжних країн (закордонний досвід);
- вказати основні ідеї досліджуваних антивоєнних перформансів;

- описати українські антивоєнні перформанси у сучасному середовищі;
- виокремити основні ідеї антивоєнних перформансів сучасності.

Методи дослідження: описовий – для більш повного уявлення такого явища, як антивоєнний перформанс; метод аналізу – пояснення сутності антивоєнних перформансів.

Крім того, використані спеціальні методи: порівняльно-історичний – для встановлення схожості та відмінностей антивоєнних перформансів минулого та сучасності; метод розуміння – окреслення основних ідей антивоєнного перформансу та сприйняття цього «мовного повідомлення» (інтерпретації явища).

Викладення основного матеріалу дослідження. Акціонізм (від лат. *actio* – дія, рух) – течія авангардного мистецтва – «мистецтво дії», в якому твором є жест, розіграна «вистава» або спровокована «подія» – акція [8]. Синонімічним є поняття артактивізму у контексті «мистецтва дії».

Крім того, поєднання різних елементів, таких як дадаїзм, поп-арт, абстрактний експресіонізм, кітч та зміщення акцентів з результату на процес створення художнього твору, яке перетворюється на театралізоване дійство, де усі присутні глядачі можуть стати акторами, робить акціонізм (артактивізм) поняттям, притаманним саме мистецтву.

Якщо казати про громадсько-політичний акціонізм, то О. Груєва, наприклад, підкреслює, що «...політичний акціонізм є сукупністю spektakлярних форм політичної участі, зазвичай, протестного та провокаційного характеру з викликом існуючому політичному ладу» [5, с. 2], наголошує на тому, що «...політичний акціонізм об'єднує низку ненасильницьких технологій протесту на перетині політичного активізму та артистизму, які спрямовані не стільки на масове охоплення аудиторії, скільки на увагу медіа й отримання подальшого публічного резонансу» [5, с. 2], він представлений «...як мистецько-видовищно-ігрова форма донесення політичного» [5, с. 2].

З вказаним вище погоджується і Н. Хома, визначаючи антивоєнний акціонізм, як елемент системи громадсько-політичного акціонізму та позиціонуючи його «...як систему видовищно-ігрових форм донесення пацифістських ідей» [7, с. 11] й визначає, що «Ці технології (перформанси, флешмоби та ін.) спрямовані не стільки на масове охоплення аудиторії, скільки на увагу медіа, публічний резонанс, а відтак впливають на громадську думку щодо проблем війни та миру» [7, с. 11].

Визначення перформансу було надано у Літературознавчій енциклопедії: «Перформанс (від англ. *performance* – вистава, спектакль, від *perform*) – одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу. Включає п'ять основних елементів: час, простір, тіло й присутність митця, а також відносини між творцем і публікою. Дії, які зазвичай розгортаються в художніх галереях і музеях, можуть відбуватися на вулиці, в будь-якому місці чи просторі та в будь-який період часу. Мета – викликати реакцію, іноді за підтримки імпровізації та почуття

естетики. Теми зазвичай пов'язані з життєвим досвідом самого митця або потребою викриття чи соціальної критики та з духом трансформації» [9, с. 208].

Л. Білякович досить влучно визначив поняття перформансу: «Перформанс (від англ. performance – виконання, виступ, гра, вистава) – концептуальна форма «мистецтва дії» або різновид акціонізму, який полягає у виконанні митцем певної, заздалегідь спланованої дії перед публікою, яка виступає реципієнтом» [1, с. 34]

Узагальнюючи поняття перформансу, наданому у Літературознавчій енциклопедії та Л. Біляковичем, а також ґрунтуючись на понятті антивоєнного акціонізму, наданому Н. Хомой, можна сформулювати поняття антивоєнного перформансу.

Антивоєнний перформанс є проявом антивоєнного акціонізму, його різновидом, видовишно-ігровою, концептуальною формою донесення пацифістських ідей та технологією антивоєнного акціонізму, що виражається у заздалегідь спланованих діях автора (авторів), за яким у режимі реального часу спостерігають глядачі (публіка, яка виступає реципієнтами) з метою викликати відповідну реакцію або громадську думку щодо проблем війни та миру.

Враховуючи зазначене, антивоєнний перформанс виступає реакцією на переломні моменти в історії, зокрема, такі як війна, і є своєрідною «мовою образів», яку автор (перформер) намагається донести до публіки, яка спостерігає за дійством, що розігрується. З метою розуміння таких явищ, як антивоєнні перформанси, є необхідність в дослідженні конкретних антивоєнних перформансів на прикладі антивоєнних громадських проявів другої половини ХХ сторіччя, які відбулися у відповідь на воєнні дії та окреслення їх основних ідей.

Антивоєнні громадські прояви другої половини ХХ сторіччя, які відбулися у відповідь на воєнні дії за кордоном. Так, у США діяв дуже потужний протестний антивоєнний рух, який з'явився у відповідь на активні воєнні дії уряду у В'єтнамі, починаючи з 1965 року і залишаючись потужним майже до кінця конфлікту (1975 року).

Найвідоміша та більш масштабна акція, як прояв (брали участь близько 100 тисяч людей) того часу є антивоєнний марш на Пентагон 1967 року, представниками якого були іппі, за описом О. Груєвою: «...містив елементи театралізації, коли будівлю намагалися підняти в повітря заклинаннями: попереду колони стояв індіанський шаман із племені шошонів із бубном, буддійські монахи з тріскачками, жерці невідомих культів із дзвіночками, сопілками і 133 брязкальцями, крикуни з мегафонами, самодіяльні маги, чаклуни, відьми та ін.; у загороджувальний кордон із національних гвардійців брызкали з водяних пістолетів засобом, який ніби мав викликати в силовиків любов до демонстрантів і т.д.» [5, с. 132].

Вказаний рух іппі не мав чіткої структури, був надмірно театралізованим та абсурдним, але достатньо публічним, щоб на нього звернув увагу уряд США, спецслужби та звичайні громадяни. Він мав на меті припинити воєнні

дії у В'єтнамі, подолавши жорстку загарбницьку політику уряду США, змінили ставлення можновладців до цієї війни та вектор сприйняття суспільством воєнної агресії, проте, судячи з масових затримань іппі у 60-ті роки минулого століття, а також довготривалість самої В'єтнамської війни (1959–1975) не був успішним та не досяг своїх цілей.

В історії антивоєнних перформансів були й більш скромні, але не менш значущі, акційні прояви, коли в перформансі брала участь одна людина.

Наприклад, відомий перформер К. Джонс, що воював у В'єтнамі 1967–1968 роках, також проводив антивоєнні перформанси, маршируючи у своєму образі, побудований на фігурі Мудмана (образ людини-перекотиполя), по бульвару Вілшир, Лос-Анджелес, протяжністю 25,48 км. Як описує Н. Хомма: «...К. Джонс неодноразово з'являвся в образі Мудмана у людних місцях Південної Каліфорнії. Це був грізний і огидний образ, який за задумом мав у випадкових глядачів-перехожих викликати проведення паралелей з американськими солдатами під час їх перебування у В'єтнамі. Образ бурлаки був породжений цією війною. У своїх інших перформансах К. Джонс конструював різні ситуації та образи, які мали звернути увагу американців на реальність війни у В'єтнамі» [7, с. 13].

Багато американських громадян, зокрема, серед молоді, підтримували ідею війни з В'єтнамом і записувались у ряди військових США задля участі у воєнних діях. Неабиякий вплив на них здійснювався завдяки пропаганді США. К. Джонс, який особисто брав участь у В'єтнамській війні, хотів показати помилковість такого вибору через грізність та огидність образу американського солдата під час перебування у В'єтнамі й те, що саме війна призводить до таких негативних наслідків для солдатів, породжуючи «образ бурлаки», в якого може перетворитися бравий американський солдат, якщо буде перебувати у В'єтнамі.

З вищенаведених прикладів вбачається певна театралізація подій, епатаж, саркастичність та критика владних рішень. Такі акційні випадки робились на широкий загаль. Кожна акція масово транслювалась по телебаченню, люди отримували інформацію через публікації у пресі або бачили це наочно: на вулицях, площах, в інших громадських місцях. Вказане повинно було сформулювати громадську думку про війну у В'єтнамі і ставлення до цього, як до чогось неправильного, безглузлого, негативного, огидного, але, як показує історія, це не спрацювало так, як того хотіли автори (перформери).

Прояви антивоєнного акціонізму відбувалися не тільки у США. Так низку перформансів, протестних інсталяцій проти воєнної агресії, зокрема, В'єтнамську війну, демонстрував один із лідерів європейського художнього авангарду Й. Бойс, як представник повоєнного покоління Німеччини, який особисто був знайомий із реаліями Другої світової війни та знав, як гостро реагувало повоєнне покоління Німеччини на наступні війни.

Частково антивоєнна акція Й. Бойса була відповіддю на війну у В'єтнамі, наприклад: «Як пояснити картини мертвому зайцю» (1965). Виглядало це так: «...митець з головою, вкритою медом та золотом бормотав незрозумілі звуки та пояснення розмішених на стінах картин у вухо мертвому зайцю... Пізніше перфомер пояснював, що іноді у мертвої тварини більше інтуїції, ніж у живої людини. Проте, перфоманс не тільки говорить про те, що мертвому зайцю буває легше пояснити смисл картини, ніж людині. Це – тема життя і смерті, включення в життя мертвої свідомості, її оживлення власною думкою [10].

На перший погляд, вказана вище глибока думка Й. Бойса може бути незрозумілою і навіть абсурдною, однак саме через таку «мову образів» повинно відбутися усвідомлення людьми жахів війни, вплив на їх підсвідоме, емоційне «я» і вироблення певної позиції щодо воєнної агресії.

Найпомітнішою антивоєнною акціоністкою є М. Абрамович, родом з Сербії, яка у своїх перформансах, як стверджує Н. Хомма: «...показувала руйнівний вплив воєн, етнічних чисток. Такі трагедії їй добре відомі, адже у 90-х рр. ХХ ст. вони відбувалися на теренах колишньої Югославії. “Очищення дзеркала № 1” (1995) та “Балканське бароко” (1997) стали головними її акціями на тему війни» [7, с. 13].

Для того, щоб зрозуміти перформанс, необхідно знати причини його створення і те, що саме хотів донести до публіки перформер, а у випадку антивоєнних перформансів ще й історичні та політичні процеси, які відбуваються в країні.

Наприклад, перформанс «Балканське бароко», в якому жінка сидить у підвалі на купі коров'ячих кісток і відчищає їх від плоті й крові, ридаючи й співаючи югославських пісень, про рідне місто Белград, а за її спиною на великих екранах миготять кадри інтерв'ю з її літніми батьками.

Цей перформанс М. Абрамович був знаковим, проведений у Венеції (1997) у відповідь на війну у Боснії. Співаючи про рідне місто Белград, М. Абрамович мала на увазі етнічні чистки, які відбулися на Балканах у 1990-х роках. В інтерв'ю вона згадувала: «...як із кісток виходили черви та жахливий запах, оскільки влітку у Венеції було надзвичайно жарко... Як пояснює мисткиня, ідея чистити кістки, намагаючись видалити кров, неможлива. Кров не можна змити з кісток і рук, як не можна очистити війну від сорому. Вона хотіла дозволити образам говорити не тільки про війну в Боснії, а й про будь-яку війну в будь-якій точці світу» [12].

Вказане свідчить про те, що мисткиня намагалася передати настрої воєнних жахів і вшанувати пам'ять жертв воєнних конфліктів на території Югославії.

Цікавим є те, що М. Абрамович не зупиняється на досягнутому. У 2022 році вона заявила, що відтворить один зі своїх найвідоміших перформансів у Галереї Ш. Келлі в Нью-Йорку, щоб підтримати постраждалих від війни Росії проти України – це перформанс 2010 року «Артист присутній»: впродовж майже трьох місяців майже кожного дня по вісім годин мовчки сиділа напроти

ню-йоркського Музею сучасного мистецтва, який нарахував понад 1500 відвідувачів [11].

Вказаний перформативний досвід зарубіжних країн засвідчує, що антивоєнний перформанс є відповіддю на такі виклики, як війна та засобом впливу на формування громадської думки, автор (перформер) якого має на меті викликати відповідну реакцію у глядачів. При цьому, досліджені антивоєнні перформанси поєднані з акціонізмом, як «мистецтвом дії» та мають деякий абстрактний характер і не завжди можуть спрацювати так, як того бажає автор (перформер).

Основну мету авторів (перформерів) цих антивоєнних перформансів можна зрозуміти через цитату О. Вознесенської: «Мова мистецтва може стати мовою миротворчості...» [2, с. 34], але може і не стати.

Саме автор (перформер), задля успішної реалізації перформансу, повинен донести до глядачів сутність перформансу, передумови його створення, з врахуванням історичних та політичних процесів, які відбуваються в країні.

«Мова образів» антивоєнних перформансів сучасності. Якщо розглядати «мову образів» антивоєнних перформансів сучасності, які проводились після повномасштабного російського вторгнення в Україну, то вона направлена на привертання уваги до війни, висловлення певної позиції, заклик до того, щоб про проблему війни дізнався увесь цивілізований світ.

Наприклад, відгук на ракетний обстріл залізничного вокзалу у Краматорську викликав світові протести проти російської агресії, коли російська ракета «Точка-У», яку окупанти випустили по великому скупченню цивільних, забрала життя понад 50 людей, ще майже 100 – отримали поранення [13].

Один з найбільш пронизливих перформансів відбулася в Стокгольмі, Швеція, у квітні 2022 року, коли учасники відтворили пози загиблих із фотографій, символізуючи спільний протест та виражаючи своє осудження російських дій [14]. У цьому перформансі взяли участь кілька десятків людей з українськими прапорами.

Також у Стокгольмі відбувся перформанс, який гучніше за будь-які слова доносить правду до всіх: «закривавлена» жінка у білій вишиванці та з жовто-блакитною стрічкою на голові тримала в руках «дитину». Це нагадує нам про те, що на серед загиблих на вокзалі у Краматорську **було приблизно 15 дітей**, наймолодший – всього кілька місяців [13].

На мою думку, такі антивоєнні перформанси покликані продемонструвати наслідки воєнних дій, через які гинуть люди, зокрема, діти, та дають поштовх європейській спільноті усвідомити жакіття війни та не залишатися байдужими до викликаних нею проблем і якомога скоріше надати допомогу Україні для відсічі російської агресії.

У Лондоні цього місяця біля російського посольства люди виражали свій протест, зв'язуючи собі руки та лягаючи на землю, обгорнуті українським прапором. Вони закликали припинити війну, а деякі принесли власні речі, які символізували «трофеї» російського окупанта. Лондонці відверто за-

судили вчинки російських варварів, які грабували мирних мешканців, катували та вбивали невинних [14].

Маю думку, що у вказаному вище антивоєнному перформансі, «зв'язуючи руки» та лягаючи на землю перформери хотіли показати, що мирні українці беззахисні і, як наслідок, обмежені у засобах протистояння російському загарбнику – кату та вбивці, а принесення власних речей, як «трофеїв» російського окупанта – мали на меті посилити сприйняття лондонцями варварської натури російських солдатів, як грабіжників. Крім того, не випадково місцем проведення антивоєнного перформансу було обране російське посольство. Вказане зроблено з метою донесення меседжу не тільки до лондонської або світової публіки, а й для російських громадян з метою негативації образу російського солдата в «очах» звичайного громадян.

Український музикант Богдан Конаков у Лондоні влаштував ще один протест – він ліг долілиць на вокзалі, ніби став жертвою розстрілу, поруч з ним був плакат з написом «Wake Up!» – «Прокинься!». Митець поширив цей допис через Instagram, призвавши увесь світ допомагати Україні, поширювати інформацію про війну та впливати на свої уряди для протидії російській агресії [14].

Ймовірно, це був заклик до світу прокинутися і побачити жахи, які вчиняють російські солдати в Україні. Крім того, розповсюдження допису через соціальні мережі є дуже впливовим засобом поширення інформації у сучасному світі.

Подібні ініціативи відбулися в Талліні та Вільнюсі, столиці Литви.

Литовські активістки, десятки жінок, зібралися перед російськими посольствами у цих містах, вбрані у закривавлену білизну, із чорними мішками на голові та зв'язаними руками [14].

Це було зроблено для привернення уваги до масових згвалтувань, катувань та знущань над жінками та дітьми, які стали жертвами російського загарбника. Символізуючи жертв насильства, учасниці акції сподівалися привернути увагу громадськості до жахів війни, що переживають українці протягом останніх місяців через повномасштабне російське вторгнення.

Зібрані кошти були спрямовані на закупівлю медикаментів, швидкодіючих засобів контрацепції та препаратів для лікування статевих інфекцій [14].

Вказаний антивоєнний перформанс також був направлений як на європейські країни, так і на російську публіку, бо проводився перед російськими посольствами, які знаходяться у Європі, але акцент «мови образів» був зроблений саме на жертвах насильства: жінках і дітях, що зазнавали згвалтувань, катувань та знущань з боку російських солдатів. Це наочний прояв звірств, які вчинялися солдатами щодо незахищених верств населення – жінок та дітей, що не можуть відповісти на проявлену стосовно них агресію, у зв'язку з неможливістю фізично відреагувати у відповідь на насильство (зв'язані за спиною руки) та повною дезорієнтацією у просторі й часі (надягнуті на голови чорні мішки).

У Вільнюсі також відбувся перформанс, в ході якого вода в ставку біля російського посольства була забарвлена в червоний колір, а литовська олім-

пійська чемпіонка Рута Мейлутіте перепливала цей «кривавий» ставок. Цей виступ став символом опору українського народу, закликом до відповідальності російської влади за злочини, вчинені російськими мародерами на теренах України [14].

Намагаючись зрозуміти вказаний антивоєнний перформанс, треба усвідомлювати символічність «кривавого» ставку біля російського посольства, як боротьбу українського народу, який йому, народові, необхідно «переплести» – це як метафора подолання тяжких обставин, викликаних російською збройною агресією.

Перформанс, що вражає, відбувся у Празі. Він був присвячений дітям, що загинули після російського авіаудару на драматичний театр в Маріуполі. Світ став свідком цинізму російських загарбників, які намагалися знищити українців, і навіть напис «Дети» біля театру не зупинив окупантів.

Поруч з Чеським національним театром стояли діти з українськими прапорами та включеними ліхтариками мобільних телефонів, перед ними було відтворено великими літерами напис «Дети». Активісти таким чином вшанували пам'ять жертв авіаудару та закликали світову спільноту допомогти тим, хто страждає в Маріуполі, та сприяти деблокаді міста [14].

Цей антивоєнний перформанс, змодельований на реальних воєнних подіях, які призвели до трагедії, не зважаючи на наявність у театрі дітей, був направлений на світову спільноту та уряди Європи та США, які могли втрутитись у події, вплинути на уряд України та врегулювати питання деблокаді міста, врятувавши сотні тисяч українців, зокрема, дітей.

В Сан-Хосе, штат Каліфорнія, також відбулося об'єднання людей для вшанування пам'яті постраждалих дітей під час російсько-української війни. Люди виставили 128 пар дитячого взуття, що відповідало кількості оприлюднених загиблих дітей на той момент. Цей символічний виставковий елемент нагадує, що війна триває, і цивільні продовжують гинути. Ініціатива відсилає до відомого пам'ятника жертвам Голокосту – «Взуття на березі Дунаю» в Будапешті» [14].

Вказаний антивоєнний перформанс перенаправляє до жертв Голокосту не випадково, історично пов'язує трагічні події Другої світової війни з подіями сучасності, прирівнюючи російських окупантів до нацистів.

Так, масові розстріли євреїв в Будапешті проводилися членами угорської нацистської партії «Схрещені стріли» в кінці Другої світової війни, в 1944 – початку 1945. Щоб не займатися похованням, нацисти розстрілювали жертв на березі річки, для економії куль сковуючи ланцюгом 50–60 людей і стріляючи тільки в першого – падаючи, він тягнув за собою інших. Євреїв привозили до дунайської набережної на вантажівках, наказували зняти взуття і відвозили на баржах у невідомому напрямку. Залишене на набережній взуття йшло на продаж або використовувалося фашистами для власних потреб [15].

Саме взуття залишене перед розстрілом на березі річки і пам'ятки цьому є символом страждань мирного народу, що у досліджуваному антивоєнному

перформансі красномовно виражає зло, яке здійснює російський окупант щодо мирного населення, зокрема, щодо дітей.

Порівнюючи перформанси часів війн у В'єтнамі та Югославії з сучасними перформансами можна простежити певні закономірності: наявний виклик у вигляді воєнної агресії, у відповідь на виклик формується суспільна реакція, виражена через перформанси авторами (перформерами), що хочуть бути «почутими» і висловлюють своє бачення того, що відбувається та бажають вплинути на певні процеси мирним шляхом, а також суспільство (реципієнти), яке повинно сприйняти перформанс на емоційному рівні й сформуванню громадську думку щодо тих чи інших подій.

Сенс перформансів збігається, проте не можна не помітити, що ідеї перформансів минулого більш абстрактні та складні у розумінні на протигагу ідеям перформансів сучасності, у більшості яких чітко простежується зв'язок між подією та подальшою її інтерпретацією, як проявом суспільної реакції на події, що відбуваються у країні.

Висновки і перспективи дослідження. У статті наочно показана зміна вектора досліджень антивоєнного акціонізму, зокрема, на прикладі антивоєнних перформансів минулого та сучасності – з розуміння акціонізму (артактивізму), як «мистецтва дії» та вивчення акціонізму в політичному ракурсі до антивоєнного акціонізму, як елемента системи громадсько-політичного акціонізму, що вийшов за межі вузького мистецького середовища і став технологією миротворення завдяки антивоєнним громадським проявам.

Визначено поняття антивоєнного перформансу як прояву антивоєнного акціонізму, його різновиду, що є видовишно-ігровою, концептуальною формою донесення пацифістських ідей та технологією антивоєнного акціонізму, яка виражається у заздалегідь спланованих діях автора (авторів), за яким у режимі реального часу спостерігають глядачі (публіка, яка виступає реципієнтами), з метою викликати відповідну реакцію або громадську думку щодо проблем війни та миру.

Досліджено історію антивоєнного перформансу на прикладі антивоєнних перформансів зарубіжних країн 1960-х років, присвячених В'єтнамській війні та 1990-х років, як реакція на Югославські війни. Вказані основні ідеї, які автор (перформер) хотів донести до публіки і цілі, на які автор (перформер) сподівався: припинення воєнних дій, подолання жорсткої загарбницької політики уряду, зміна ставлення можновладців до війни, зміна вектору сприйняття суспільством воєнної агресії, негативація образу солдату та наслідки вибору шляху війни, усвідомлення жахів війни, вшанування пам'яті жертв воєнних конфліктів.

Виходячи з дослідженого перформативного досвіду зарубіжних країн, зроблено висновок про те, що антивоєнні перформанси є відповіддю на такі виклики, як війна та засобом впливу на формування громадської думки, тобто метою автора (перформера) є викликати відповідну реакцію у глядачів. При цьому, досліджені антивоєнні перформанси поєднані з акціонізмом, як «мистецтвом

дії» та мають деякий абстрактний характер і не завжди можуть спрацювати так, як того бажає автор (перформер). Саме автор (перформер), задля успішної реалізації перформансу, повинен донести до глядачів сутність перформансу, передумови його створення, з врахуванням історичних та політичних процесів, які відбуваються в країні.

Описані антивоєнні перформанси сучасності, які проводились після повномасштабного російського вторгнення в Україну, та виокремлені їх основні ідеї, які передавались через «мову образів», що була направлена на привертання уваги до війни, висловлення певної позиції, заклик до того, щоб про проблему війни дізнався увесь цивілізований світ.

Виокремлені основні ідеї антивоєнних перформансів сучасності, які проводились після повномасштабного російського вторгнення в Україну: продемонструвати наслідки воєнних дій, через які гинуть люди, зокрема, діти; беззахисність та обмеженість мирного населення у засобах протистояння російському загарбнику, кату, вбивці; варварську натуру російських солдатів, як грабіжників; жахи війни, які вчиняють російські солдати в Україні, зокрема, вбивства, насильство (катування та гвалтування) щодо незахищених верств населення – жінок та дітей; боротьбу українського народу та подолання тяжких обставин, викликаних російською збройною агресією; страждання мирного народу через звірства, яке здійснює російський окупант.

Вказані ідеї мали на меті усвідомлення жахів війни європейською та світовою спільнотами, необхідність втручання урядів Європи та США у вказані події, надання допомоги Україні для відсічі російської агресії, негативацію образу російського солдата не тільки перед цивілізованим світом, але й в «очах» російських громадян та ін.

Додатково проведено порівняння перформансів часів війн у В'єтнамі та Югославії з сучасними перформансами, знайдені певні закономірності, такі як виклик у вигляді воєнної агресії, формування суспільної реакції на вказаний виклик, вираженої через перформанси авторами (перформерами), що хочуть бути «почутими» завдяки висловлюванням бачення того, що відбувається та бажають вплинути на певні процеси мирним шляхом, а також суспільство, яке повинно сприйняти перформанс на емоційному рівні й сформувавши громадську думку щодо тих чи інших подій.

Наголошено на тому, що сенс перформансів збігається, однак перформанси минулого більш абстрактні та складні у розумінні на протигагу перформансам сучасного, в більшості яких чітко простежується зв'язок між подією та подальшою її інтерпретацією, а також її сприйняттям.

З метою розуміння перформансу, необхідно знати причини його створення і те, що саме хотів донести до публіки перформер, а у випадку антивоєнних перформансів ще й історичні та політичні процеси, які відбуваються в країні та у світі.

Враховуючи вищезазначене, антивоєнний перформанс виступає реакцією на переломні моменти в історії, зокрема, такі як війна, і є своєрідною «мовою образів», яку автор (перформер) намагається донести до публіки, яка спостерігає за дійством, що розігрується.

Саме через таку «мову образів» повинно відбутися усвідомлення людьми жахів війни, вплив на їх підсвідоме, емоційне «я» і вироблення певної позиції щодо воєнної агресії.

Подальші дослідження такого явища як антивоєнний акціонізм на прикладі антивоєнних перформансів є актуальними, враховуючи соціально-політичні зміни у суспільстві, пов'язані з викликами війни та реакції суспільства на ці виклики у вигляді антивоєнних перформансів.

Список використаних джерел

1. Білякович, Л. М. (2013). Динаміка розвитку перформансу: асимілятивні та синтетичні ознаки. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 28. С. 33–39.
2. Вознесенська, О. Л. (2019). *Мир. Мистецтво*. Київ: Human Rights Foundation.
3. Грідяєва, Т. (2008). *Типологічний синтез акціонізму ХХ–ХХІ ст.: структура мистецтва комунікації*. С. 329–334.
4. Агафонова, Г., Карчевська, О. (2020). Політичний перформанс як інструмент формування політичної культури українського суспільства. *Вісник Прикарпатського університету. Політологія*. Вип. 14. С. 26–23.
5. Груєва, О. В. (2019). *Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі*. Дис. ... канд. політ. наук. Державний заклад «Південноукраїнський національний університет імені КД Ушинського».
6. Ямельницький, О. Я. (2016). *Політична мобілізація як чинник активізації політичної участі в Україні*. Дис. ... канд. політ. наук. ЛНУ імені І. Франка.
7. Хома, Н. (2022). Антивоєнний акціонізм (артактивізм): особливості, форми та оцінки можливостей. *Національний університет «Львівська політехніка»*. Серія: Політичні науки. Випуск 8, № 2. С. 8–15.
8. Шліхта, І. В. (2022). Акціонізм. *Велика українська енциклопедія*. Retrieved from <https://vue.gov.ua/Акціонізм>
9. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* (2007). Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія». Т. 2: М – Я. С. 208.
10. Хвостик, В. (2014). *«Стиснута думка»*. Retrieved from <https://goo.su/DbEUXQ>
11. Татаренко І. (2022). *Update: Марина Абрамович знов покаже свій перформанс «Артист присутній», щоб підтримати Україну*. Retrieved from <https://goo.su/ltOJ>
12. Рябчук, М. (2008). *Сад Меттерніха*. Львів: ВНТЛІ-Класика. С. 140–155.
13. Захарова, А. (2022). *Українка у Стокгольмі провела акцію пам'яті про загиблих на залізничному вокзалі в Краматорську*. Retrieved from <https://goo.su/1EvCM>
14. Сердюков, І. (2022). *Воєнний акціонізм. Як по всьому світу привертають увагу до війни в Україні. Масові пікети, перформанси та зворушливі акції*. Retrieved from <https://goo.su/EmRRDs3>
15. Ochayon, S. S. *Shoes on the Danube Promenade: Memorial at the Danube to the victims of the Holocaust. Jewish Budapest*. Retrieved from <http://surl.li/rmuso>

References

1. Biliakovych, L. M. (2013). Dynamika rozvytku performansu: asimiliatyvni ta syntetychni oznaky. [Dynamics of performance development: assimilative and synthetic features]. *Visnyk KNUKIM*. Serii: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 28. P. 33–39. [in Ukrainian]
2. Voznesenska, O. L. (2019). *Myr. Mystetstvo*. [Peace. Art]. Kyiv: Human Rights Foundation. [in Ukrainian]
3. Hridiaieva, T. (2008). *Typolohichniy syntez aksionizmu XX–XXI st.: struktura mystetstva komunikatsii* [Typological synthesis of actionism of the XX–XXI centuries: the structure of the art of communication]. P. 329–334. [in Ukrainian]

4. Ahafonova, H., Karchevska, O. (2020). Politychni performans yak instrument formuvannia politychnoi kultury ukrainskoho suspilstva [Political performance as a tool for shaping the political culture of Ukrainian society]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu*. Politolohiia. Vyp. 14. P. 26–23. [in Ukrainian]
5. Hruieva, O. V. (2019). *Politychnyi aktsionizm: poniattia, formy, dosvid vykorystannia u politychnomu protsesi* [Political actionism: concept, forms, experience of use in the political process]. Dys. ...kand. polit. nauk. Derzhavnyi zaklad «Pivdenoukraiynskiy natsionalnyi universytet imeni KD Ushynskoho». [in Ukrainian]
6. Yamelnyskyi, O. Ya. (2016). *Politychna mobilizatsiia yak chynnyk aktyvizatsii politychnoi uchasti v Ukraini* [Political mobilisation as a factor of activation of political participation in Ukraine]. Dys... kand. polit. nauk. LNU imeni I. Franka. [in Ukrainian]
7. Khoma, N. (2022). Antyvoiennyi aktsionizm (artaktyvizm): osoblyvosti, formy ta otsinky mozhlyvostei [Anti-war actionism (activism): features, forms and assessment of opportunities]. *Natsionalnyi universytet «Lvivska politekhnika»*. Seriya: Politychni nauky. Vol. 8, No. 2. S. 8–15. [in Ukrainian]
8. Shlikhta, I. V. (2022). Aktsionizm [Actionism]. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Retrieved from <https://vue.gov.ua/Акціонізм> [in Ukrainian]
9. *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2 t.* [Literary Encyclopaedia: in 2 vols]. (2007). Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiiia». T. 2: M – Ya. P. 208. [in Ukrainian]
10. Khvostyk, V. (2014). «*Stysnuta dumka*» [“Compressed thought”]. Retrieved from <https://goo.su/DbEUXQ> [in Ukrainian]
11. Tatarenko I. (2022). *Update: Maryna Abramovych znov pokazhe svii performans «Artyst prysutnii», shchob pidtrymaty Ukrainu* [Update: Marina Abramovic will show her performance “The Artist is Present” again to support Ukraine]. Retrieved from <https://goo.su/ltoJ> [in Ukrainian]
12. Riabchuk, M. (2008). *Sad Metternikha* [Metternich’s garden]. Lviv: VNTL-Klasyka. P. 140–155. [in Ukrainian]
13. Zakharova, A. (2022). *Ukrainka u Stokholmi provela aktsiiu pamiaty pro zahyblykh na zaliznychnomu vokzali v Kramatorsku* [Ukrainian woman in Stockholm held a rally in memory of those killed at the railway station in Kramatorsk]. Retrieved from <https://goo.su/EmRRDs3>
14. Serdiukov, I. (2022). *Voiennyi aktsionizm. Yak po vsomu svitu pryvertaiut uvahu do viiny v Ukraini. Masovi pikety, performansy ta zvorushlyvi aktsii* [Military actionism. How attention is drawn to the war in Ukraine around the world. Mass pickets, performances and touching actions]. Retrieved from <https://goo.su/EmRRDs3>
15. Ochayon, S. S. *Shoes on the Danube Promenade: Memorial at the Danube to the victims of the Holocaust. Jewish Budapest*. Retrieved from <http://surl.li/rmuso>

Pavlo MASALOV

ANTI-WAR PERFORMANCES: “LANGUAGE OF IMAGES” AND MANIFESTATION OF SOCIAL REACTION

Abstract. *The article examines the evolution of anti-war actionism through the lens of anti-war performances in the past and present, from understanding actionism as “art of action” and political actionism to anti-war actionism. The concept of anti-war performance is defined as a conceptual form of conveying pacifist ideas and the technology of anti-war actionism. The history of anti-war performances in foreign countries, as reactions to the military conflicts of the 1960s and 1990s, is analyzed, and their main goals and ideas are identified. Ukrainian anti-war performances provoked by the large-scale Russian invasion are investigated, highlighting their key ideas aimed at drawing global attention to the consequences of war, demonstrating the cruelty of Russian soldiers, and showcasing the suffering of the civilian population. A comparison of anti-war performances from the past and present reveals similarities and differences in their structure and interpretation. It is concluded that anti-war performances are an effective means of influencing public opinion. Special attention is given to performers’ attempts to convey the essence of their actions through the “language of images”. The need for further research on anti-war actionism in the context of contemporary socio-political changes and challenges is emphasized.*

Keywords: *anti-war actionism, anti-war performance, “art of action”, “language of images”, reaction.*

УДК 811.161.2:811.161.1'373.611

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299792](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299792)

Лариса ШЕВЧУК

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

канд. філол. наук, доцент,

завідувачка кафедри прикладної лінгвістики

м. Одеса

shevchuk_onu@te.net.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРЕЦЕДЕНТНИХ ІМЕН В УКРАЇНСЬКОМУ ГУМОРИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ 2022–2024 рр.

Анотація. *Статтю присвячено дослідженню мовних механізмів трансформації прецедентних імен в українському гумористичному дискурсі воєнного часу. Метою дослідження обрано виявлення структурно-семантичних та комунікативно-прагматичні особливостей інноваційних прецедентів у сучасному гумористичному дискурсі. Джерельною базою дослідження послужили трансформовані прецедентні імена в сучасних українських телевізійних розважальних програмах, пародіях Юрія Великого, гумор в Telegram-каналах за 2022–2024 рр. Було проаналізовано чотири різновиди прецедентних імен: антропоніми, топоніми, ергоніми та хрононіми. З'ясовано, що найбільшу активність в усіх групах виявляє контамінаційний тип дериватів, утворених шляхом накладання однієї твірної основи на іншу. На другому місці за кількістю зафіксованих контамінацій є прийом вичленування однієї твірної основи в іншу. Розглядається словотвірна контамінація як вияв мовної гри, що набуває яскраво виражену прагматичну скерованість на зняття психологічного стресу, подолання негативу війни за допомогою гумору. Доведено, що зневажливої тональності набувають номени-трансформанти, пов'язані з країною-агресором, представниками її органів влади, пропагандистами, культурними діячами, що стали прибічниками імперсько-мілітаристської політики. Негативне оцінювання особи чи явища відбувається за допомогою розмовно-зниженої лексики, яка створює іронічне забарвлення новотвору. Обґрунтовано синтетичну функційність контамінацій, які виконують одночасно номінативну, оцінну й експресивну функції. Здійснена розвідка виявляє те, що в стилістичному плані комічний ефект від більшості трансформованих прецедентних імен спричиняє каламбурна паронімазія. Завдяки паронімічній атракції, інновати синтезують в собі звукову оболонку й значення двох паронімів, що дозволяє перетворити жахливі явища воєнного лихоліття на комічні шляхом глузування, уникаючи «мови ворожнечі».*

Ключові слова: *гумористичний дискурс, мовна гра, прецедентний феномен, трансформоване прецедентне ім'я*

Постановка проблеми в загальному вигляді. Якщо в мирний час однією з найбільш поширених функцій мовної гри є розважальна, створення гумористичного ефекту, то в часи воєнного лихоліття сміх стає ментальною зброєю

проти ворога. Почуття гумору є невід'ємною рисою української лінгвоментальності. І хоча український гумор традиційно доброзичливий та самоіронічний, проте в добу смертельного протистояння стає руйнівною силою для загарбників, продукуючи інноваційні мовні одиниці як засіб психологічного протистояння. Незважаючи на інтенсивні дослідження цих мовних одиниць, пов'язаних із російсько-українською війною, робота в цьому напрямку не втрачає актуальності.

Ступінь дослідження проблеми в лінгвістиці. У новітніх українських студіях інноваційні мовні одиниці періоду російсько-української війни висвітлюються в семантико-словотвірному (А. Нелюба [12], Є. Редько [14], І. Божко [2], М. Степаненко [17]) та психолінгвістичному (О. Кирилюк [5]) аспектах переважно в публіцистично-політичному медіадискурсі. Комічний ефект неологізмів, пов'язаних з «мовою ворожнечі», досліджувала А. Бойко [3]. Власне гумористичному дискурсу воєнного часу присвячені праці О. Харченка [18, 19], який аналізує комічні евфемізми та прецедентні фрази з російської мови та їх негативацію в українському медіапросторі. Утім, на наш погляд, явище прецедентних феноменів, які виникають під час російсько-української війни, заслуговує на особливу увагу. По-перше, стрімкий розвиток історичних подій, які відбуваються під час війни, стимулює оновлення прецедентних ситуацій, прецедентних імен та прецедентних висловлень, а їхня фіксація та лінгвістичний коментар сприятиме створенню українського «Словника прецедентних феноменів», запропонованого Ж. Колоїз [8]. По-друге, аналіз механізмів трансформації прецедентних феноменів дозволить виявити особливості українського гумору воєнного часу.

Мета статті – ідентифікувати новітні прецедентні імена, схарактеризувати найбільш типові моделі трансформаційних процесів, що викликають комічний ефект в умовах війни, з'ясувати структурно-семантичні та комунікативно-прагматичні особливості трансформованих одиниць.

Матеріалом дослідження послуговували трансформовані прецедентні імена в сучасних українських телевізійних розважальних програмах, пародіях Юрія Великого, гумор в Telegram-каналах за 2022–2024 роки.

Методи дослідження – описовий та метод спостереження, метод компонентного аналізу, семантико-інтерпретаційний метод, лінгвопрагматичний метод.

Викладення основного матеріалу дослідження. Гумористичний дискурс являє собою текст, що занурений в ситуацію сміхового спілкування. Спираючись на теорію зняття психологічної напруги (Р. Малфурс [21]), згідно з якою під час сміху люди позбуваються негативних емоцій, теорією переваги (А. Бардон [20]), відповідно до якої в гумористичному дискурсі, заснованому на глузуванні, об'єкт розваги вважається інтелектуально та морально нижчим за опонента або оповідача жарту, О. Харченко визначає український гумористичний дискурс воєнного часу як «текст із особливими власними мовними та поза-

мовними прийомами реалізації інтенцій сміху, переваги та зняття психологічної напруги, що розгортається у ситуативному контексті російсько-української війни» [18, с. 233].

Найбільш повно сміхова культура реалізується через мовну гру. В останні десятиліття, завдяки ґрунтовним науковим розвідкам (Є. Карпіловська, Ж. Колоїз, Н. Кондратенко, Т. Космеда, С. Мартос, А. Нелюба, В. П. Олексенко, Є. Редько, А. Сагаровський, І. Сніховська, О. Тимчук, О. Халіман) термін «мовна гра» поширив своє значення від вузького, традиційного розуміння як каламбуру, до широкого сучасного – творчого, нестандартного використання ресурсів усіх мовних рівнів (фонетичного, словотвірного, морфологічного, лексичного й синтаксичного).

На думку Т. Космеди, «за допомогою мовної гри як засобу трансформації картини світу мовна особистість репрезентує відповідні культурні цінності, виражаючи їх через систему суб'єктивних смислів, які кодує адресант, а адресат – дешифрує» [6, с. 118].

Потужний потенціал комічного впливу мають прийоми трансформації прецедентних феноменів.

Прецедентні феномени розглядають здебільшого як ядерні елементи культурного простору, що репрезентують ментальність національно лінгвокультурної спільноти як результат знань та уявлень носіїв певної мови (національної культури) різних поколінь; демонструють їх як зразки когнітивної обробки дійсності, що мають істотні зв'язки з фундаментальними ціннісними орієнтаціями тієї чи тієї лінгвокультури, актуалізують ту чи ту культурно значущу інформацію [8, с. 142].

Основними різновидами прецедентних феноменів є прецедентне ім'я, прецедентне висловлення, прецедентний текст та прецедентна ситуація.

Явище трансформації прецедентних феноменів розглядалось переважно щодо прецедентних висловлювань (фразеологізмів, паремій, крилатих висловів) в публіцистичному (М. Баган, [1], Г. Касим [4], С. Пташник [13], В. Сікорська, О. Назаренко, С. Мельник [16]), політичному (Н. Кондратенко [9]), спортивному (В. Максимчук [10]) дискурсах.,

Прецедентні імена – це загальновідомі власні імена, що використовуються в тексті не стільки на позначення конкретної особи (країни, міста, організації, події тощо), скільки як своєрідний культурний знак. Прецедентне ім'я може співвідноситися або з прецедентним текстом, або з прецедентною ситуацією. Серед прецедентних імен найчастіше виокремлюють антропоніми, топоніми, ергоніми та хрононіми.

Здійснюючи вибірку власних назв в українському медіадискурсі 2022–2024 рр., ми зафіксували лише ті, що демонструють так звану сильну прецедентність, відтворюваність, упізнаваність, зберігаються у свідомості більшості носіїв сучасної національно-лінгвокультурної спільноти.

Найбільшою виявилась група прецедентних **антропонімів**, що складається з імен та прізвищ політичних діячів, військових, журналістів, ватажків незаконних військових угруповань, культурних діячів, які сприяли розв'язуванню російсько-української війни (*Путін, Шойгу, Герасимов, Коношенков, Кадиров, Гіркін, Соловйов, Кобзон, Кіркоров*), а також імена та прізвища тих політичних діячів, що уособлюють собою справжніх друзів України (*Борис Джонсон*). Саме завдяки своїй прецедентності, ці антропоніми зазнають трансформації в гумористичному дискурсі воєнного часу.

Ми з'ясували, що найбільшу активність в трансформації прецедентних імен виявляє контамінаційний тип інновацій, тобто утворених шляхом накладання однієї твірної основи на іншу. Наприклад, це спостерігаємо в трансформаціях [пук + Пут]ін → **Пукін** [t.me/truexanewsua, 31.03.2022]. Другим різновидом структурної трансформації є вставлення однієї основи в іншу *Ко[бз]он* + [бзд]іти → **Кобздон** [Ю. Великий]. В обох наведених прикладах зневажливе оцінювання відомих осіб, що ініціювали або підтримали війну проти України відбувається за допомогою зниженої лексики, пов'язаної з фізіологічними процесами.

Для зневажливої характеристики особи активно вживаються прикладкові сполучення як твірні основи для накладання. Прізвище відомого російського пропагандиста Володимира *Соловйова* трансформується в **Ословйов** відповідно до моделі накладання основ [осел + Соло]вйов [Ю. Великий], де нейтральна лексема, яка номінує тварину, реалізує своє переносне значення і додає негативно оцінної конотації щодо розумових здібностей людини. Аналогічним способом обігрується прізвище речника міністерства оборони рф *Коношенков* як **Клоушенков** ([клоун + Коно]шенков), який постійно спотворює інформацію про ситуацію на фронті. Деформація особового номена *Гіркін* (терориста «ДНР» Ігоря (Стрелкова) на **Шконкіна** через залучення кримінального жаргонізму (*шконка* 'спальне місце у виправному закладі') натякає на ув'язнення колишнього «героя» в липні 2023 року [Ю. Великий].

Каламбурного обігрування зазнає прізвище *Кіркоров*, трансформоване в **Крикорков** [Крик + орк]ов [Ю. Великий]. У пародійній серії «Ваня і Настя» про пригоди російського солдата на війні в Україні та його дружину, що чекає на нього вдома, Ваня розповідає про приїзд до них на фронт Філіппа Кіркорова після скандалу з «голою» вечіркою в Москві й заборонаю його концертів. Завдяки так званій «народній» етимології в середині антропоніма неочікувано з'являється смислова межа. Лексеми *крик* та *орк*, видобуті з первинної основи шляхом часткового переміщення звуків, створюють нові конотації: представник російського бомонду змушений владою давати безкоштовні концерти на передовій, щоб повернути собі колишні привілеї. Асоціативний ряд підтримується зневажливим номінуванням *орки* військових країни-агресора та населення, більшість якого некритично сприймає мілітаристську ідею влади. Поширеність цієї лексеми пов'язана з екранізацією роману-епопеї Дж. Р. Р. Толкіна

«Володар перснів», в якому фантастичні істоти, кремезні варвари зі звіриними рисами, виробляють зброю глибоко в печерах та несуть смерть сусіднім народам. Таким чином, висока частотність номена *орки* в сучасному медійному просторі забезпечує контамінаційну метафоричність новотвору **Крикорков** та сприяє осоромленню представника культурної еліти країни-агресора.

Найулюбленишим об'єктом трансформацій в серії пародій Ю. Великого «Шойгу доповідає Путіну» є патронім російського міністра оборони Шойгу Сергія *Кужугетовича*. Шестискладова структура цієї лексеми дозволяє створювати контамінати накладанням одночасно двох основ на первинну із паралельною інтерфіксацією, зберігаючи загальний складовий контур: **Кожежуевич, Соплежуєвич, Тугодумович, Хитромордович, Глухонердович** та ін.. Прагматична функція цих інноватів полягає у висміюванні слабкості, брехливості, непрофесіоналізму у військовій справі колишнього «оленевода», призначеного міністром оборони.

Надзвичайної популярності на початку повномасштабного вторгнення набула трансформація особового номена прем'єр-міністра Великобританії Бориса *Джонсона* – **Джонсонюк**. Вдале новоутворення від англійського прізвища шляхом суфіксації, що притаманна українській моделі прізвищ, яскраво демонструє вдячність українців за дружню підтримку та військову допомогу. Виникнення цього неологізму пов'язується із такою прецедентною ситуацією, як появу Бориса Джонсона на міжнародній зустрічі G-7 у травні 2022 року з прапором Великобританії та України.

На другому місці серед зафіксованих нами трансформованих прецедентних імен, знаходяться **топоніми** – назви країн, населених пунктів, регіонів та ін..

Найбільш уживаним в мовній свідомості українців з 2014 року вважаємо топонімічний прецедентизм *Донбас*, який трансформований в **Бомбас**. Це контамінат за типом «топонім+дія». Такі інноваційні вербативи мають негативнооцінювану дієслівну твірну основу, що зумовлює їхню виразну експресивність. Накладання ґрунтоване на римувальному словотворенні у контамінаті *бомбас* ([*бомб-ити* +*Дон*]*бас*), що є аллюзією на прецедентну фразу-звинувачення російських пропагандистів: «*Де ви були вісім років, коли бомбили Донбас?*», створює іронічну тональність і нівелює маніпулятивний вплив фейкових суджень: «*Більше 8 років вони всім втирали, що маленький бомбас годував велику Україну. А тут виявилось, що Україна годує пів світу*» [t.me/gumorjartu, 27.05.2022].

Яскравим прикладом контаміната цієї підгрупи є **Змієбаївка** [t.me/our_odessa, 14.05.2022]. Мотиваторами стали знакові для мовної свідомості українців воєнного періоду локальні об'єкти – *Чорнобаївка* та *острів Зміїний*. Село *Чорнобаївка* в Херсонській області стало символом спротиву російській армії, яка, захопивши аеропорт «Херсон» коло цього села, намагалась зробити з нього плацдарм для подальшого наступу, але щоразу зазнавала розгрому від українських військових. *Зміїний* – український острів у Чорному морі, який

був захоплений військово-морськими силами рф, але потім звільнений ЗСУ. Завдяки неодноразовому влучанню ЗСУ по ворожих позиціях на острові Зміїний виникає асоціативна паралель з **Чорнобаївкою** ([Зміїний + Чорно]баївка → Змієбаївка). Це чи не єдиний випадок, коли контамінаційний дериват має позитивну оцінність.

Трансформація прецедентного топоніма може відбуватися за допомогою штучної етимологізації частини слова, що спричиняє семантичне нарощування. До узуальної лексеми залучається додатковий компонент, за допомогою якого розширюється не тільки склад, а й семантика вислову. Оказіоналізм **Москва-ква-ква** натякає на прецедентну ситуацію – затоплення російського крейсера «Москва» українськими ракетами в Чорному морі. Заміна одного з компонентів прецедентного імені *Кримський міст* на **півміст** відсилає до прецедентної ситуації – знесення «нахалбуду» рф Збройними силами України. «Екскурсія по *Кримському напівмосту*» [Студія «Квартал 95», випуск 02.12.2023].

Ще одним прикладом семантичного нарощування є трансформація прецедентного топоніма *Червона площа*: «Похорони на **Червоно-чорній площі** скасовано» [Студія «Квартал 95», випуск 02.12.2023]. У контексті фейкових новин російської пропаганди про смерть путіна здійснена трансформація прецедентного імені в російській лінгвокультурі *Червона площа* за рахунок додавання нового компонента *чорна*. У результаті новостворений інваріант **Червоно-чорна площа** асоціюється з червоно-чорними українськими прапорами в Москві та переможним завершенням війни.

Інновати групи **ергонімів** утворюються накладанням назв організації (політичних партій, державних структур, пропагандистських телевізійних каналів рф) та номена, який характеризує її діяльність: [раб + Рос]сія → **Рабсія** [t.me/truexanewsua, 27.05.2022], Мин[оборони + убийств-о] → **Минубийств** [t.me/truexanewsua, 03.04.2022]. Контекст тільки посилює негативнооцінний ефект від контамінації: «А вот и официальная позиция **Минубийств** рф по Буче» [t.me/truexanewsua, 03.04.2022]. Трансформація російського прецедентного ергоніма *Министерство обороны российской федерации* відбувається за допомогою паронімічної атракції *Министерство макаронів лапшистої федерації* [Ю. Великий]. Натяк на дезінформацію, що повідомляє речник цієї установи Коношенков про події на російсько-українському фронті.

У групі **хрононімів** найбільшої прецедентності набула лексема **спецоперація**. Цей пропагандистський евфемізм запроваджений керівництвом рф для опису вторгнення в Україну 24 лютого 2022 року. В інноваті **спецОБСерація** (спец[опер]ація + [обсер-еть]) спостерігаємо вставлення утнутої другої основи в першу основу з одночасним вичленуванням із середини твірної основи на морфемному шві: «**СпецОБСерація** іде́т по плану» [#Україна перемаже#Юрій Великий#пародія, 10.06.2022]. Залучення знижено-розмовної лексики надає характеристиці воєнної кампанії іронічного забарвлення.

Слід зазначити, що в стилістичному плані комічний ефект від більшості трансформованих прецедентних імен спричиняє каламбурна паронوماзія. Завдяки паронімічній атракції, інновати синтезують в собі звукову оболонку й значення двох паронімів, що дозволяє перетворити жакливі явища воєнного лихоліття на комічні шляхом глузування.

Висновки та перспективи дослідження. Таким чином, представлений структурно-семантичний аналіз трансформованих прецедентних імен в українському гумористичному дискурсі воєнного часу дає можливість стверджувати, що зневажливої тональності набувають номени-трансформанти, пов'язані з країною-агресором, представниками її органів влади, пропагандистами, культурними діячами, що стали прибічниками імперсько-мілітаристської політики. Негативне оцінювання особи чи явища відбувається за допомогою розмовно-зниженої лексики, яка створює іронічне забарвлення новотвору. З'ясовано, що найбільшу активність виявляє контамінаційний тип трансформації прецедентних імен, утворених шляхом накладання однієї твірної основи на іншу. Комічний ефект, що виникає в результаті трансформації прецедентних феноменів шляхом висміювання ворога, сприяє подоланню психологічної напруги, консолідації та підняття бойового духу. До перспективи нашого подальшого дослідження входить вивчення на матеріалі гумористичного дискурсу воєнного часу трансформації прецедентних висловлень.

Література

1. Баган, М. (2014). Заперечення як засіб трансформації прецедентних феноменів. *Українська мова*, 44–51.
2. Божко, І. С. (2022). Онімна гра як елемент мови ворожнечі в контексті російсько-української війни. *Записки з українського мовознавства*, 29: *Зб. наук. праць = Opera in lingvistica ukrainiana: Fascicullum*, 29. 89–99.
3. Бойко, А. (2014). «Мова ворожнечі» та елементи комічного в українських медіа 2013–2014 рр. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*, 4. 282–293.
4. Касім, Г. (2015). Заміна компонента як найчастотніший прийом трансформації інтертекстуальних одиниць у текстах сучасних ЗМІ. *Записки з українського мовознавства*, 22. 85–94.
5. Кирилюк, О. Л. (2014). Мовні одиниці як зброя в суспільно-політичному протистоянні. *Актуальні проблеми прикладної лінгвістики: зб. наук. праць* (Н. В. Кондратенко, Ред.). 314–319.
6. Космеда, Т. А., & Халіман, О. В. (2013). Мовна гра в парадигмі інтерпретативної лінгвістики. Граматика оцінки. Граматична ігра (теоретичне осмислення дискурсивної практики). *Коло*.
7. Колоїз, Ж. В. (2015). *Неузуальне словотворення: [монографія]*. НПП Астерікс.
8. Колоїз, Ж. (2017). Проект українського «Словника прецедентних феноменів». *Філологічні студії: науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, 16. 139–160.
9. Кондратенко, Н. В. (2008). Мовний жарт у політичній комунікації: від політичного гумору до мовної гри. *Записки з загальної лінгвістики: збірник наукових праць = Opera annua in lingvistica generalis*, 8–9. (Н. В. Бардіна, Ред.). Астропринт. 176–182.
10. Максимчук, В. В. (2017). Трансформації прецедентних висловлювань у сучасному футбольному дискурсі. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, 16. 367–377.
11. Нелюба, А., & Редько, С. (Ред.) (2017). *Лексико-словотвірні інновації (2015–2016)*. Словник. ХІФТ.
12. Нелюба, А. М. (2002). Словотвірна контамінація як вияв принципу економії. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*, 9. 183–200.
13. Пташник, С. Б. (2003) Структурно-семантичні особливості фразеологічних модифікацій та їхні функції в німецькому газетному тексті [Автореф. дис. канд. філол. наук, Львівський національний університет імені І. Франка].

14. Редько Є. О., (2016). *Словотвірна контамінація в сучасних інноваційних процесах ХХ–ХХІ століття: жанрово-стильові й лінгвістичні метаморфози в українській мові і літературі: колективна монографія* (А. Архангельська, Ред.). VUP. 205–229.
15. Селіванова, О. О. (2006). *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Довкілля.
16. Сікорська, В. Ю., Назаренко, О. М., & Мельник, С. М. (2021) Структурні трансформації прецедентних заголовків у публіцистичному дискурсі. *New horizons of philological science: Collective monograph. Baltija Publishing*. 417–435.
17. Степаненко, М. І. (2022). Прецедентне ім'я в публіцистично-політичному дискурсі: перифрастичний портрет Володимира Путіна. *Прикладна лінгвістика на Півдні України: здобутки і перспективи. Колективна монографія*. (Н. Кондратенко, Ред.). ТВОРИ. 184–210.
18. Харченко, О. В. (2023). Інтерференція російських культурних реалій та лексем в українській гумористичний дискурс під час війни. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 34(73) № 5. 232–237.
19. Харченко, О. В. (2023). Українські метафоричні евфемізми під час російсько-української війни. *Обрії друкарства*, 2(14). Видавець КПІ ім. Ігоря Сікорського. 90–101.
20. Bardon, A. (2005). *The Philosophy of Humor In Comedy: A Geographic and Historical Guide*, 2 vols. Edited by M. Charney, 462–476 p., Westport, CT: Praeger.
21. Malphurs, R. A. (2010). People did sometimes stick things in my underwear: The function of laughter at the U. S. Supreme court. *Communication Law Review*, 10(2), 48–75.

References

1. Bahan, M. (2014). Zaperechennia yak zasib transformatsii pretsedentnykh fenomeniv [Denial as a means of transforming precedent phenomena]. *Ukrainska mova*. № 4. 44–51. [in Ukrainian]
2. Bozhko, I. S. (2022). Onimna hra yak element movy vorozhnechi v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Numb game as an element of hate speech in the context of the Russian-Ukrainian war]. *Zapysky z ukrainskoho movoznavstva*, 29: Zb. nauk. prats = *Opera in lingvistika ukrainiana: Fascicillum*, 29. 89–99. [in Ukrainian]
3. Boiko, A. (2014). «Mova vorozhnechi» ta elementy komichnoho v ukrainskykh media 2013–2014 rr. [“Hate speech and elements of comedy in the Ukrainian media in 2013–2014]. *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnoho instytutu presoznavstva*, 4. 282–293. [in Ukrainian]
4. Kasim, H., (2015). Zamina komponenta yak naichastotnishy pryiom transformatsii intertekstualnykh odynyts u tekstakh suchasnykh ZMI. [Component substitution as the most frequent technique of transformation of intertextual units in the texts of modern mass media]. *Zapysky z ukrainskoho movoznavstva*, 22. 85–94. [in Ukrainian]
5. Kyryliuk, O. L. (2014). Movni odynytsi yak zbroia v suspilno-politychnomu protystoianni [Language units as a weapon in socio-political confrontation]. *Aktualni problemy prykladnoi linhvistyky: zb. nauk. prats* (N. V. Kondratenko, Red.). 314–319. [in Ukrainian]
6. Kosmeda, T. A., & Khaliman, O. V. (2013). Movna hra v paradyhmi interpretatyvnoi linhvistyky. Hramatyka otsinky. Hramatychna ihrema (teoretychne osmyslennia dyskursyvnoi praktyky). [Language play in the paradigm of interpretive linguistics. The grammar of evaluation. Grammatical game (theoretical understanding of discourse practice)]. *Kolo*. [in Ukrainian]
7. Koloiz, Zh. V. (2015). *Neuzualne slovotvorennia: [Non-usual word formation] [monohrafia]*. NPP Asteriks. [in Ukrainian]
8. Koloiz, Zh. (2017). Proekt ukrainskoho «Slovnyka pretsedentnykh fenomeniv» [Project of the Ukrainian Dictionary of Precedent Phenomena]. *Filolohichni studii: naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 16. 139–160. [in Ukrainian]
9. Kondratenko, N. V. (2008). Movnyi zhart u politychnii komunikatsii: vid politychnoho humoru do movnoi hry [Language joke in political communication: from political humour to language play]. *Zapysky z zahalnoi linhvistyky: zbirnyk naukovykh prats = Opera annua in lingvistika generalis*, 8–9. (N. V. Bardina, Red.). Astroprint. 176–182. [in Ukrainian]
10. Maksymchuk, V. V. (2017). Transformatsii pretsedentnykh vyslovliuvan u suchasnomu futbolnomu dyskursi [Transformations of precedent-setting statements in contemporary football discourse]. *Filolohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 16. 367–377. [in Ukrainian]
11. Neliuba, A., & Redko, Ye. (Red.) (2017). *Leksyko-slovotvorni innovatsii (2015–2016) [Lexical and word-formation innovations (2015–2016)]. Slovnyk. KhIFT.*[in Ukrainian]

12. Neliuba, A. M. (2002) Slovtvirna kontaminatsiia yak vyiv pryntsyphu ekonomii [Word contamination as a manifestation of the principle of economy]. *Zbirnyk Kharkivskoho istoryko-filolohichnoho tovarystva*, 9.183–200. [in Ukrainian]
13. Ptashnyk, S. B. (2003) Strukturno-semantychni osoblyvosti frazeolohichnykh modyfikatsii ta yikhni funktzii v nimetskomu hazetnomu teksti [Structural and Semantic Features of Phraseological Modifications and Their Functions in a German Newspaper Text] [Avtoref. dys. kand. filol. nauk, Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni I. Franka]. [in Ukrainian]
14. Redko Ye. O., (2016). Slovtvirna kontaminatsiia v suchasnykh innovatsiinykh protsesakh. *XX–XXI stolittia: zhanrovo-stylovi y linhvistychni metamorfozy v ukrainskii movi i literaturi: kolektyvna monohrafiia* [Word-formation contamination in modern innovative processes of the XX–XXI centuries: genre-stylistic and linguistic metamorphoses in the Ukrainian language and literature] (A. Arkhanhelska, Red.). VUP. 205–229. [in Ukrainian]
15. Selivanova, O. O. (2006). *Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia*. [Modern linguistics: a terminological encyclopaedia]. Dovkillia. [in Ukrainian]
16. Sikorska, V. Yu., Nazarenko, O. M., & Melnyk, S. M. (2021) Strukturni transformatsii pretsedentnykh zaholovkiv u publitsystychnomu dyskursi [Structural transformations of precedent-setting headlines in journalistic discourse]. *New horizons of philological science: Collective monograph*. Baltija Publishing. 417–435. [in Ukrainian]
17. Stepanenko, M. I. (2022). Pretsedentne imia v publitsystychno-politychnomu dyskursi: peryfrastychnyi portret Volodymyra Putina [A precedent-setting name in journalistic and political discourse: a periphrastic portrait of Vladimir Putin]. *Prykladna linhvistyka na Pivdni Ukrainy: zdobutky i perspektyvy. Kolektyvna monohrafiia*. (N. Kondratenko, Red.). TVORY. 184–210. [in Ukrainian]
18. Kharchenko, O. V. (2023). Interferentsiia rosiiskykh kulturnykh realii ta leksem v ukrainskyi humorystychnyi dyskurs pid chas viiny [Interference of Russian cultural realities and lexemes in Ukrainian humorous discourse during the war]. *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 34(73) № 5. 232–237. [in Ukrainian]
19. Kharchenko, O. V. (2023). Ukrainski metaforychni evfemizmy pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny [Ukrainian metaphorical euphemisms during the Russian-Ukrainian war]. *Obrii drukarstva*, 2(14). Vydavets KPI im.. Ihoria Sikorskoho. 90–101.
20. Bardon, A. (2005). *The Philosophy of Humor In Comedy: A Geographic and Historical Guide*, 2 vols. Edited by M. Charney, 462–476 p., Westport, CT: Praeger.
21. Malphurs, R. A. (2010). People did sometimes stick things in my underwear: The function of laughter at the U.S. Supreme court. *Communication Law Review*, 10(2), 48–75.

Larysa SHEVCHUK

TRANSFORMATION OF PRECEDENT NAMES IN THE UKRAINIAN HUMORISTIC DISCOURSE 2022–2024

Abstract. *The article is devoted to the study of the linguistic mechanisms of the transformation of precedent names in the Ukrainian humorous discourse of the wartime. The purpose of the study was to identify structural-semantic and communicative-pragmatic features of innovative precedents in modern humorous discourse. Source based research served transformed precedent names in modern Ukrainian television entertainment programs, parodies of Yuri the Great, humor in Telegram channels for 2022–2024. Four types of precedent names were analyzed: anthroponyms, toponyms, ergonims, and chrononyms. It was found that the most active in all groups is the contaminating type of derivatives formed by superimposing one creative base on another. In second place in terms of the number of recorded contaminants is the method of separating one creative base into another. Word-forming contamination is considered as a manifestation of the language game, which acquires a pronounced pragmatic focus on relieving psychological stress, overcoming the negativity of war*

with the help of humor. It is proved that contemptuous transformative names associated with the aggressor country, representatives of its authorities, propagandists, and cultural figures who have become supporters of the imperial-militarist policy acquire a tonality. Negative assessment of a person or phenomenon occurs with the help of colloquial reduced vocabulary, which creates an ironic coloring of the neoplasm. The synthetic functionality of contaminants, which simultaneously perform nominative, evaluative and expressive functions, is substantiated. The investigation reveals that, stylistically, the comic effect of most of the transformed precedent names is caused by punning paronomasia. Thanks to the paronymic attraction, the innovators synthesize the sound envelope and meaning of two paronyms, which allows turning the terrible phenomena of wartime into comical ones through mockery, avoiding «hate speech».

Keywords: *humorous discourse, language game, precedent phenomenon, transformed precedent name*

ОГЛЯДИ

УДК 81'37

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299793](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299793)

Ірина ДІЛАЙ

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології
м. Львів
iryna.dilay@lnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0001-9626-290X>

МЕНТАЛЬНИЙ ПОРТРЕТ АНГЛІЙСЬКОГО ДІЄСЛОВА В АНТРОПОЦЕНТРИЧНІЙ ПАРАДИГМІ ПІЗНАННЯ

Вивчення ментального портрету англійського дієслова з позицій антропоцентричної парадигми пізнання полягає у розкритті когнітивних механізмів його параметризації та характеристики. Актуальність наукової проблеми полягає у методологічному підході до об'єкта аналізу – англійського дієслова – локалізованому в корпусі та актуалізованому в дискурсі англійської мови через систему когнітивних операцій задля пізнання його структури й функцій.

Таким чином, метою дослідження є розкриття теоретико-методологічної й практично-телеологічної проблематики норми та узусу ментального портрету англійського дієслова в корпусно-дискурсній та когнітивно-комп'ютерній системі координат. Досягнення мети передбачене поетапним залученням новітньої наукової методики опрацювання даних: від методів концептуального аналізу, корпусного аналізу (корпусо-базованого та корпусо-керованого), статистичного, компонентного аналізу, дистрибутивного аналізу до критичного аналізу дискурсу, методики триангуляції [10], ключових (діє)слів [1], параметризації, функційної характеристики [3; 4] та побудови дієслівних поведінкових профілів (*Behavioral Profiles*) [2; 5].

Антропоцентрична парадигма трактується як методологічна домінанта для структурно-функційного й лінгвокогнітивного опису ментальних репрезентацій, вербалізації й актуалізації англійського дієслова. Увага дослідження фокусується на трьох проблемних аспектах: структурній комбінаториці, когнітивному моделюванні й функційному ранжуванні англійського дієслова та опирається на комп'ютерне опрацювання мовних даних.

Матеріалом дослідження слугують дієслова англійської мови, експліковані з електронних корпусів BNC [7], COCA [8], Strathy Corpus (Canadian) [9] та з корпусу текстів постмодерністських романів-дистопій Маргарет Етвуд.

Методика дослідження ґрунтується на загальних положеннях структурного, когнітивного, функційного аналізу англійського дієслова, синергетичному підході до досліджуваного матеріалу. Висвітлення структурно-функційних, когнітивних страт англійського дієслова в комп'ютерному опрацюванні його семантики, структури й функції в корпусі й дискурсі англійської мови, проєктує методику структурного, когнітивного, й функційно-герменевтичного аналізу у модусі антропоцентризму. Статистичний аналіз отриманих мовних фактів проведено з метою з'ясування закономірностей й тенденцій репрезентації, вербалізації й актуалізації дієслова у лінгвосистемі корпусу й дискурсу англійської мови.

У результаті дослідження встановлено, що існує потреба дискурсо-ангажованої ментальної моделі дієслова. Спостерігаємо тенденцію до залучення широкого контексту, звернення до масивних корпусних даних з метою системного вивчення дієслівної семантики. Апробована методика корпусобазованих когнітивних поведінкових профілів дієслів (*Behavioral Profiles*) виглядає особливо актуальною для вивчення потенціалу значення англійського дієслова, особливостей його нормативного вживання та узуальних експлуатацій [6]. Узагальненням поведінкової профілізації дієслів є ментальний портрет англійського дієслова – складний динамічний мегаконструкт, що відображає потенціал значення англійського дієслова та визначає механізми його реалізації та актуалізації. Таке висхідне моделювання ментального портрету англійського дієслова (від контексту до ментальної репрезентації) пропонує об'єктивний погляд на семантичні зв'язки, які формуються за участю дієслова, та, як наслідок, переосмислення окремих механізмів категоризації.

Iryna DILAI

MENTAL PORTRAIT OF THE ENGLISH VERB IN THE ANTHROPOCENTRIC PARADIGM OF COGNITION

Abstract: *The study of the mental portrait of an English verb from the standpoint of the anthropocentric paradigm of cognition is aimed at revealing the cognitive mechanisms of its parameterisation and characterisation. The relevance of the research problem lies in the methodological approach to the object of analysis – the English verb – localised in the corpus and actualised in the English language discourse through a system of cognitive operations in order to understand its structure and functions.*

Література / References

1. Gabrielatos, C. (2018). Keyness Analysis: nature, metrics and techniques. *Corpus Approaches to Discourse: A critical review*. Taylor, C. & Marchi, A. (Eds.), (pp. 225–258). Oxford: Routledge.
2. Gries, S. Th. (2012). Behavioral profiles: A fine-grained and quantitative approach in corpus-based lexical semantics. *Methodological and Analytic Frontiers in Lexical Research*. Libben, G., Jarema, G. & Westbury, Ch. [Eds]. (pp.57–80). John Benjamins.

- Halliday, M. A. K. (1972[2003]). Towards a sociological semantics. *On Language and Linguistics*. Webster, J. J. (Ed.). London and New York: Continuum.
- Halliday, M. A. K. & Matthiessen, C. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed.). Oxon: Routledge, 2014.
- Hanks, P. (1996). Contextual Dependency and Lexical Sets. *International Journal of Corpus Linguistics*, Volume 1, Issue 1, Jan 1996, 75–98.
- Hanks, P. (2013). *Lexical Analysis: Norms and Exploitations*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- The British National Corpus (BNC). Retrieved from <https://www.english-corpora.org/bnc/>
- The Corpus of Contemporary American English (COCA). Retrieved from <https://www.english-corpora.org/coca/>
- The Strathy Corpus of Canadian English. Retrieved from <https://www.english-corpora.org/strathy/>
- Triangulating Methodological Approaches in Corpus Linguistic Research* (2018). P. Baker, P. & Egbert, J. (Eds.). New York: Routledge.

УДК 81–11'37

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2\(28\).299794](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.2(28).299794)

Олеся ТАТАРОВСЬКА

Львівський національний університет імені Івана Франка,

кандидат філологічних наук

доцент кафедри англійської філології

м. Львів

olesia.tatarovska@i.ua

<https://orcid.org/0000-0001-9175-2774>

ПРАГМАДИСКУРСНИЙ МОДУС ЗАПЕРЕЧЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Пропоноване дослідження зосереджено на цільових студіях функціонування заперечення в корпусі та дискурсі, які проєктують об'єкт вивчення – множинне заперечення в англійській мові – у сув'язі філософії, діалектики та поетики його онтологічної сутності, його системної організації у площині системно-дискурсної парадигми знання.

Студії заперечення впродовж століть перебувають у полі зору логіків, філософів, лінгвістів та психологів. Це – прагматична універсалія, яка відображена в мовах, хоча й різними засобами – синтаксичне й морфосинтаксичне явище, яке вивчають міждисциплінарно. Через свою багатогранність та поліфункційність заперечення належить до таких мовних категорій, що повсякчас перебувають у полі зору наукових кіл гуманітарної сфери знання. Попри те, що ґрунтовний аналіз заперечення розпочався в рамках формальної логіки, утім згодом ця прагматична універсалія стала однією з фундаментальних у різних сферах наукового пізнання. Воно (заперечення) також є одним з найосновніших людських концептів (сми́слів) і його наявність – один із критеріїв, який розкриває людську природу і його вираження в гуманітарній сфері знання.

Тобто, здатність заперечувати – це природний, а значить закономірний феномен, який в монографії піддаємо аналізу його різних форм у корпусі й дискурсі англійської мови в міжлінгвістичній перспективі.

Традиційний погляд на заперечення як на логічний оператор, який змінює істинність судження, зумовив його статус як семантичного поняття у більшості літератури в цій галузі. Дослідження в галузі прагматики та суміжних дисциплін, однак, включає заперечення як елемент, що визначає створення специфічно дискурсно прагматичних функцій, як заперечення. Негативне висловлення може бути частиною будь-якої функційної чи прагматичної класифікації так сама як стверджувальні висловлення, допоки враховують їхні різні властивості. Однак, більшість праць щодо заперечення в цьому контексті має семантичну спрямованість, а приклади є типово ізольованими реченнями.

Зацікавлення проблемами синтаксичної семантики, прагматики та теорії тексту віднедавна стало також стимулом для подальшого напрацювання основ прагмадискурсного підходу до аналіз мовних явищ, що є новітньою теоретичною базою, фундаментом, на якому можна побудувати цілісну теорію різнотипного заперечення. Відтак, новітня лінгвістична теорія заперечення в корпусі і дискурсі потребує його розтлумачення через синтаксис, семантику, прагматику і контекст.

Множинне заперечення значною мірою є синкретичним явищем. Воно впливає з моно негативного заперечення і таким чином охоплює усю парадигму заперечних структур і є основою формування сфери дії усіх видів заперечення (*Scope of Negation*). У мові журналістики на відміну від мови науки заперечення виконує не тільки функцію заперечення певної пропозиції, але ще й виражає інші мовні акти: відмови, вказівки, рішучого наміру. Підтипом множинного заперечення є заперечення з інтенсифікацією. У такій же мірі, як і множинне, воно підсилює значення висловлень, додає емоційності комунікативним процесам.

Лінгвістичну категорію заперечення ми визначаємо як функціонально-семантична категорія, котра, відтворюючи моменти об'єктивного світу, вносить різнооб'ємну (загальну, часткову, словесну) заперечну інформацію як за допомогою різнорівневих експліцитних та імпліцитних мовних засобів, так і за допомогою контексту.

Обсяг інформації заперечної семантики, а відповідно й функціональний тип заперечення, який може бути загальним, частковим, словесним, встановлюється в роботі на основі екстралінгвістичних факторів та паралінгвістичних даних, вербально маніфестованих чи імпліцитно виражених у тому чи іншому контексті.

Співвідношення між функціональними типами заперечення та засобами їхньої реалізації та охоплюють усі пласти в системі мови, а також рівень тексту, і, таким чином, надають дослідникам можливості для виділення паралельних

системних форм та мовленнєвих способів заперечення, які ідентично функціонують у безперервному мовному потоці, а конкретно – в тексті.

У результаті вивчення процесу реалізації системних засобів заперечення в тексті встановлюється функціональна рівноправність між експліцитними та імпліцитними засобами заперечення всередині конститuentів кожного мовного пласту, а також виявляється спільність потенційних можливостей кожного мовного рівня в цілому при передачі різнооб'ємної заперечної інформації.

Підхід до тексту з динамічних позицій, а також розгляд контексту функціонування як об'єкта дослідження, дозволили не тільки віднайти власне текстові шляхи утворення семи заперечення, але й встановити можливість реалізації інформації заперечної семантики загального, приватного та словесного характеру. Виключенням є лише конститuentи морфологічного та синтаксичного рівнів. Через високий ступінь граматикизації та специфічної заперечної семантики вони не виявляють здатності проникати в змістову структуру окремих референтів, заперечно характеризують лише співвідношення між ними в межах висловлювання, забезпечуючи тим самим передачу заперечної інформації тільки загального та приватного характеру. Імпліцитні носії заперечення, зазвичай, виявляють здатність передавати інформацію й іншого характеру. Вони несуть додаткові лексичні дані, експресивно-емоційні, модальні відтінки, які безперервно поглиблюються та примножуються разом зі зростанням ускладненості кожного мовного рівня, досягаючи своєї кульмінації в тексті.

Безсумнівно, множинне заперечення, як і заперечення в загальному, не можна пояснити звичайною логікою. Явище множинного заперечення є надзвичайно різноманітним у своєму багатстві вираження форм та складності інтерпретації. Множинне заперечення – є не лишень звичайною комбінацією декількох мнононегативних заперечень в межах одного висловлення. Це складна парадигма, яка охоплює поняття сфери дії заперечення, негативної полярності, заперечного узгодження та ін., а тому не існує його однозначної інтерпретації. Зі слів відомого американського дослідника Д. Берчфілда, передбачити шляхи розвитку мови абсолютно неможливо, оскільки мова – явище неоднозначне, яке існує поза межами логічного та раціонального.

У мові існує власна логіка, яка й диктує розвиток мовних процесів та категорій через певні девіації, які згодом стають нормою. Феномен «циклу Есперсена», а саме: розвиток, поширення та поступовий занепад конструкцій множинного заперечення може зайняти очільне місце в англійській мові у майбутньому.

Olesia TATAROVSKA

PRAGMADISCOURSE MODUS OPERANDI OF NEGATION IN ENGLISH

Abstract. *The proposed research focuses on targeted studies of the functioning of negation in corpus and discourse, which project the object of study – multiple negation in English – in the context of philosophy, dialectics and poetics of its ontological essence, its systemic organisation in the plane of the systemic-discourse paradigm of knowledge.*

Література / References

1. Anderwald, L. (2002). *Negation in Non-Standard British English*. London and New York: Routledge.
2. Givon, T. (1993). *English in Grammar: a function-based Introduction*. Amsterdam: John Benjamins Pub, Co.; Givon, T. (1978). Negation in language: Pragmatics, function, ontology. *Syntax and Semantics*, 9, 69–105.
3. Halliday, M. A. K. and Hasan, R. (1985). Language, context, and Test: a social-semiotic perspective. *Language and Learning* (3) Geelong, vic: Deakin University Press.
4. Horn, L. R. (2001). *A Natural History of Negation*. CSLI Publications, Year: 2001. 679 p.
5. Lyons, J. (1977). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 1 pp. 371, Vol. 2, pp. 897.
6. Ramat, P. (1987). *Linguistic Typology*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
7. Tottie, G. (1991). *Negation in English Speech and Writing: a Study in Variation*. New York: Academic Press, INC.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Даніл БУШУЄВ** – магістрант кафедри прикладної лінгвістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Ірина ДІЛАЙ** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології; Львівський національний університет імені Івана Франка
- Олександра ЗОЗУЛЯ** – студентка філологічного факультету; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Наталія КОНДРАТЕНКО** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри прикладної лінгвістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Гліб КУЧМА** – магістрант кафедри прикладної лінгвістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Павло МАСАЛОВ** – магістрант кафедри прикладної лінгвістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Олена МІЗІНКІНА** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Валентина МУСІЙ** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Олеся ТАТАРОВСЬКА** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології; Львівський національний університет імені Івана Франка
- Іраїда ТОМБУЛАТОВА** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Світлана ФОКІНА** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Гліб ФОМІН** – аспірант кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Лілія ЧИКУР** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Тетяна ШЕВЧЕНКО** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
- Лариса ШЕВЧУК** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри прикладної лінгвістики; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Українською мовою та мовами Євросоюзу

Адреса редколегії журналу:
вул. Дворянська, м. Одеса, 265082
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
Філологічний факультет Одеського національного університету
імені І. І. Мечникова

Підписано до друку 23.12.2023 р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 10,15. Тираж 100 прим. Зам. № 2782.

Видавець і виготовлювач
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua