МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНА НАУКА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Збірник наукових праць

КИЇВський ВГЛ УНІВЕРСИТЕТ 2014

Уміщено наукові розвідки молодих учених – викладачів, аспірантів, студентів, присвячені аналізу різних векторів сучасної філологічної науки.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР	**Г. Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.**
ЗАСТ. ВІДПОВ. РЕДАКТОРА	**О. С. Снитко, д-р філол. наук, проф.**
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	**А. Д. Бєлова, д-р філол. наук, проф.; І. П. Бондаренко, д-р філол. наук, проф.; Л. В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; І. О. Голубовська, д-р філол. наук, проф.; О. П. Івановська, д-р філол. наук, проф.; Т. Р. Кияк, д-р філол. наук, проф.; Г. Г. Крючков, д-р філол. наук, проф.; Л. В. Коломієць, д-р філол. наук, проф.; Н. М. Корбозерова, д-р філол. наук, проф.; Г. Ю. Мережинська, д-р філол. наук, проф.; А. К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; І. П. Мегела, д-р філол. наук, проф.; О. Л. Паламарчук, канд. філол. наук, проф.; О. М. Сліпушко, д-р філол. наук, проф.; І. В. Смущинська, д-р філол. наук, проф.; Л. І. Шевченко, д-р філол. наук, проф.**

Адреса редколегії	**01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14 Інститут філології; ☎ (38044) 239 34 71**
Затверджено	**Вченою радою Інституту філології 09.12.14 (протокол № 5)**
Адреса видавця	**01601, Київ-601, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43; ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28**

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та диски не повертаються.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2014

О. Артемчук, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ І КУЛЬТУР

У статті проаналізовано основні причини впровадження сучасних технологій у процес навчання іноземних мов у вищих навчальних закладах України, а також розкрито сутність та ефективність кожного методу.

У сучасному світі, де головним рушієм розвитку людства є прогресивні технології, потреба у висококваліфікованих спеціалістах, що володіють іноземною мовою на фаховому рівні, спеціалістах, здатних до встановлення ділових контактів та ділового співробітництва з іноземними партнерами, зростає з кожним днем.

Іноземна мова сьогодні є не просто частиною культури певної нації, але це і запорука успіху, майбутньої вдалої кар'єри студентів. Для того ж, щоб наша держава продовжувала виходити на світовий рівень як у галузі науки, так і в царині розвитку освіти, необхідно якомога більше пристосувати навчальний процес у ВНЗ України до вимог сучасного суспільства, і зокрема в галузі навчання іноземних мов. Досягнення високого рівня володіння іноземною мовою неможливе без фундаментальної мовної підготовки у вищій школі. Викладачеві важливо знати новітні методи викладання іноземної мови, спеціальні навчальні техніки та прийоми, щоб оптимально підібрати той чи той метод викладання відповідно до рівня знань, потреб та інтересів студентів.

Метою цієї статті є огляд сучасних тенденцій розвитку методів викладання іноземних мов у вищій школі та аналіз найефективніших сучасних технологій, які виведуть процес вивчення іноземних мов на якісно новий сучасний рівень.

Що ж вкладають науковці в поняття "методу"?

Методи навчання – це упорядковані способи діяльності вчителя й учнів, спрямовані на ефективне розв'язання навчально-виховних завдань. Реалізацію методу навчання здійснюють через використання низки прийомів навчання, різноманітних під-

ходів та робочих технік. Прийоми навчання – сукупність конкретних навчальних ситуацій, що сприяють досягненню проміжної (допоміжної) мети конкретного методу.

На жаль, на практиці викладачі іноземних мов часто застосовують стандартні навчальні методи. Вони перевірені часом та надійні для засвоєння базових знань у галузі певної мови, проте ми живемо у XXI столітті й розуміємо, що цього недостатньо. Іноді ж процес викладання мови, хай як це прикро, продовжує залишатися дещо осучасненим варіантом граматико-перекладного методу. Щороку розробляються новітні методи навчання у вищих навчальних закладах України, і вимоги до занять з іноземної мови не перестають змінюватись та розширюватись. На сучасному етапі розвитку науки в Україні можна напевно сказати, що часи, коли достатнім доказом опанування мови було вміння перекладати з іноземної мови та навпаки адаптованих, неавтентичних текстів, вже минули. Сьогодні відбувається реформування навчального процесу у ВНЗ України відповідно до загальноєвропейських вимог якості освіти: інформатизація освітнього простору, інтеграційні процеси в сучасній вітчизняній освіті, налагодження українськими ВНЗ співпраці з європейськими навчальними закладами в царині навчальної та наукової діяльності, студентські міжнародні обміни, можливість здобуття другої вищої освіти та навчання за магістерськими програмами за кордоном.

В умовах реформування вищої школи мають змінюватися також і освітні технології викладання іноземних мов. Сама мовна освіта теж поступово модернізується через впровадження модульно-рейтингової системи навчання. Міждисциплінарна інтеграція, демократизація та економізація освіти сприяють входженню інноваційних технологій до переліку складових викладання іноземних мов. Все це ставить зовсім нові вимоги як до викладача, так і до самого процесу навчання. Адже навчання іноземної мови на сучасному етапі неможливе без дидактичної функції викладача, яка полягає не тільки в передачі знань, але й у формуванні навичок здобувати їх. Форми роботи на заняттях повинні захоплювати учнів, пробуджувати інтерес та мотивацію, навчати самостійному мисленню та діям. Досягнення цих результатів можливе, зокрема, при

застосуванні інтерактивних методів навчання, використання новітніх технологій, методик та програм.

Головною ж умовою підвищення ефективності засвоєння іноземної мови студентами є зацікавлення у навчальному процесі та віднайдення тих методів навчання, які найповніше відтворюватимуть ті життєві ситуації, де знання мови відіграватиме вирішальну роль.

Найповніше сутність поставленого завдання передають слова Конфуція: "Скажи мені – і я забуду; покажи мені – і може, я тоді запам'ятаю; дай мені зробити – і я зрозумію".

Першим кроком до досягнення цієї мети є впровадження інтерактивних технологій як невіддільної частини процесу навчання студентів.

Слово "інтерактив" (пер. з англійської "inter" – взаємний, "act" – діяти) означає взаємодіяти. Інтерактивне навчання можна визначити як взаємодію викладача та студента в процесі спілкування та навчання з метою вирішення лінгвістичних та комунікативних завдань. Інтерактивна діяльність зараховує організацію та розвиток діалогічного мовлення, спрямованих на взаємодію, взаєморозуміння, вирішення проблем, важливих для кожного із учасників навчального процесу.

Дидактичний аспект інтерактивних технологій досліджують такі відомі вчені, як Г. Брос, М. Кларен, Л. Пироженко, Н. Фомін, О. Пометун, Н. Суворова та інші. У чому ж полягає ефективність згаданого методу?

Використання інтерактивних методів навчання спонукає не лише студента, але й викладача до постійної творчості, сприяє розвитку педагогічних здібностей, орієнтує на пошук унікальних якостей студентів, особливостей їхнього мислення. Основними складовими ефективності заняття є ґрунтовні теоретичні знання студентів, ретельне планування заняття та творчий підхід викладача.

Інтерактивне навчання цінне тим, що передбачає моделювання життєвих ситуацій, застосування рольових ігор, спільне вирішення проблеми на основі аналізу обставин та відповідної ситуації. Базуючись на власному досвіді, можу підтвердити,

що активна співпраця викладача зі студентами, що полягає у залученні їх до спільного обговорення, ефективно сприяє формуванню навичок і вмінь, виробленню цінностей, створенню атмосфери співпраці та взаємодії і дає змогу викладачеві стати лідером колективу.

Шляхи інтеграції інтерактивних методів у навчальний процес практично необмежені. Сутність інтерактивних методів навчання полягає в таких методиках та технологіях.

Ігрові технології

На значення ігрової діяльності в навчанні іноземної мови вказують відомі методисти, такі як Ю. Пассов, М. Скалкін. Важливо усвідомлювати, вирішенню яких саме дидактичних завдань повинна сприяти певна гра, на розвиток яких психічних процесів вона спрямована. Гра – це лише оболонка, форма, змістом якої повинне бути навчання та оволодіння видами мовної діяльності.

Існує думка, що ігрові технології (й сама гра взагалі як засіб вивчення іноземної мови) – зовсім непотрібна та неефективна методика, враховуючи складність іноземної мови, її масштаби та взагалі поставлену мету вільно володіти нею.

Проте, будучи студенткою, можу довести протилежне.

Гра – це так чи інакше певні зусилля. Для того, щоб бути гідним її учасником, людина звертається до творчих своїх ресурсів, до тих своїх вмінь та навичок, які найбільше будуть корисні у певному виді гри. Кожен з нас хоче гідно "зіграти", відповідно, на це витрачаються розумові, творчі та фізичні зусилля. Інтерактивно працюючи з певною інформацією, студенти тренують інтелектуальні здібності, не помічаючи, що їхнім інструментом є саме іноземна мова. "Виграти" означає подолати мовні труднощі гри, а це і включає в себе поняття засвоєння мови.

З власного досвіду можу сказати, що після активного впровадження ігрових технологій на заняттях англійської та китайської мов рівень засвоєння використовуваної лексики почав зростати швидкими темпами. Викладачі, відходячи від усталених звичаїв у проведенні заняття, тепер просили студентів не просто перекласти слово чи пояснити його китайською чи англійською мовою, а показати його. Ефективність таким чином зростає, адже

студент, що показує слово, промовляючи його про себе, застосовує уяву та певні асоціації для того, щоб зрозуміло пояснити рухами це слово іншим студентам, а отже, запам'ятовує його. Ті ж, хто вгадують, проходять таку ж саму стежку впізнавання слова, просто з протилежного боку.

Які ж ігри можуть бути застосовані при вивченні іноземної мови? Це може бути:

- показування слова чи фрази на рухах;
- повторення всіх попередньо названих слів;
- швидке промовляння тексту;
- метод запам'ятовування слова за допомогою антонімів;
- обігрування певної ситуації мовою, що вивчається;
- рольові ігри.

Гра забезпечує емоційний вплив на учнів, активізує резервні можливості особистості. Вона полегшує оволодіння знаннями, навичками і вміннями, сприяє їхній актуалізації. Психологічний вплив гри проявляється у інтелектуальному зростанні учнів. Більше того, підвищується зацікавленість студентів у навчальному процесі, адже у студентів виникає бажання ще раз і ще раз спробувати себе у неординарних ситуаціях, які так чи інакше відображатимуть рівень знання мови й підвищуватимуть його.

Гра – це частина життя, а отже, вона є важливою частиною засвоєння іноземної мови на найвищому рівні.

Case study

Одним з інноваційних та малодосліджених способів організації навчання є кейс-технологія. Метод був вперше застосований в Harvard Business School в 1924 році. Викладачі Гарвардської бізнес-школи визначають метод кейсів як метод навчання, застосовуючи який студенти та викладачі беруть активну участь у безпосередньому обговоренні ділових ситуацій або завдань. Таким чином, суть даного методу полягає в осмисленні, критичному аналізі та вирішенні конкретних проблем або випадків (cases).

Кейс-метод широко використовується в бізнес-навчанні у всьому світі і продовжує завойовувати нових прихильників. Так, з 50-х років двадцятого століття бізнес-кейси отримують поширення вже в Західній Європі.

Отже, кейс – це опис ситуації, яка мала місце в тій чи тій практиці й містить у собі деяку проблему, що вимагає вирішення. Це свого роду інструмент, за допомогою якого в навчальну аудиторію привноситься частина реального життя, практична ситуація, яку належить обговорити і якій необхідно надати обґрунтоване рішення.

Застосування цього методу передбачає слідування принципу "процес обговорення важливіший за саме рішення". Щоб успішно працювати з кейсом, потрібна певна підготовка як з боку викладача, так і з боку студента, який тепер повинен володіти певними інтелектуальними, творчими та комунікативними вміннями: вміти працювати з текстом, виділяти головну думку, аналізувати її, робити узагальнення й висновки, формулювати свої думки та пропозиції щодо ситуації і вміти захищати їх, також вміти анотувати та реферувати текст, виступати з презентацією, і все це – застосовуючи іноземну мову. Відповідно, це підвищує рівень знання іноземної мови, адже здатність, по-перше, зрозуміти проблему, висловлену іншою мовою, і, по-друге, висловити свою думку щодо її рішення, активізує і підіймає на поверхню ті поклади знань мови, які зазвичай не застосовуються при використанні стандартних методів вивчення мови.

Case, *ситуація* – це частина життя, а отже, вона є важливою частиною засвоєння іноземної мови на найвищому рівні.

Проектні технології

Проектна робота – одна з найбільш цікавих методик, які може використовувати викладач. Сам метод виник у 20-х рр. минулого століття в США. Його називали ще "методом проблем". Він розвивався у межах гуманістичного напрямку, у філософії та освіті, у педагогічних поглядах Джона Дьюї (1859–1952). Його послідовник Вільям Кілпатрик розробив "проектну систему навчання". Надмірне захоплення методом проектів завдало величезної шкоди систематичному навчанню, тому педагоги розчарувалися у цьому методі в середині XX століття. Наразі метод проектів переживає "друге народження".

Великою перевагою проектної діяльності є те, що студенти набувають певних умінь, а саме:

- планувати свою роботу, самостійно збирати і накопичувати матеріал;
- аналізувати, зіставляти факти, аргументувати свою думку;
- розподіляти обов'язки, взаємодіяти одне з одним;
- створювати "кінцевий продукт", представляти створене перед аудиторією, оцінювати себе та інших.

Організація технології проекту передбачає такі важливі етапи, як:

- підготовка (визначення мети, виду, тривалості проекту тощо);
- планування (визначення основних кроків у досягненні поставленої мети, визначення джерел інформації, методів роботи з нею, форми та засобів презентації результатів);
- виконання проекту (проведення конкретної справи або ряду практичних кроків до поставленої мети, систематизація і аналіз інформації, оформлення результатів);
- презентація проекту.

Цей метод є корисним вже на етапі певного закріплення теми чи вивченої інформації. Розширення та поглиблення знань із використанням мережі Інтернет, комплексне використання комп'ютерних технологій у поєднанні з іншими дидактичними засобами так само ефективно сприяють закріпленню знань з певної іноземної мови. Проектний метод вимагає застосування творчих ресурсів та здібностей студента. Студент показує свої навички у вмінні ретельно вибирати з-поміж безлічі джерел інформації саме ту інформацю, яка необхідна для висловлення свого бачення завдання саме іноземною мовою. В цьому й полягає ефективність залучення проектних технологій у процес навчання.

Викладач таким чином навчає студентів планувати та систематизувати свої знання іноземною мовою. *Планування* – це частина життя, а отже, воно є важливою частиною засвоєння іноземної мови на найвищому рівні.

Інформаційно-комунікаційні технології

У сучасному світі прогресу та новітніх технологій Інтернет продовжує відігравати вирішальну роль у розвитку людства, він надав спілкуванню світових масштабів, а отже, інтернет-

технології повинні відігравати головну роль і в аудиторіях іноземної мови. Саме тому на сьогодні одна з найголовніших потреб в системі освіти – це інтеграція інформаційних технологій в навчальний процес.

Інтернет-технології також покликані сприяти розвитку індивідуальних освітніх траєкторій: більшою мірою адаптувати зміст учбового матеріалу до індивідуальних особливостей студентів, рівня їх знань і умінь.

Таким чином, інтеграція новітніх інформаційних технологій в учбовий процес надає широкі можливості для участі студентів у живій комунікації з носієм мови як в реальному часі, так і з запізненням у часі; студенти активно залучаються до мовного середовища та намагаються подолати мовний бар'єр; а як майбутні бізнесмени та перекладачі, студенти вдосконалюють свою комунікативну та міжкультурну компетенцію.

Використання ресурсів мережі Інтернет у навчанні іноземних мов та інтеграція Інтернет-засобів в учбовий процес дозволяють ефективніше вирішувати цілий ряд дидактичних завдань:

- формувати й удосконалювати навички читання, безпосередньо використовуючи матеріали мережі різного ступеня складності;
- удосконалювати навички аудіювання на основі автентичних звукових текстів мережі Інтернет, а також текстів, підготовлених викладачем;
- удосконалювати уміння писемного мовлення і навички говоріння;
- поповнювати словниковий запас, як активний, так і пасивний, лексикою мови, що вивчається;
- знайомити студентів із культурознавчими реаліями, що зараховують мовний етикет, особливості мовної поведінки різних народів в умовах спілкування, особливості культури, традицій країни мови, що вивчається.

Діяльність сучасного педагога пов'язана з необхідністю застосовувати візуалізовані засоби представлення інформації в електронній формі, збирати інформацію, отриману з різних джерел у різний час, та з'єднувати її у зв'язану структуру. Для

цього викладач використовує можливості комп'ютерних мереж, які забезпечують користування засобами обміну інформацією і колективного використання апаратних, програмних та інформаційних ресурсів. Потрібно також пам'ятати, що ІКТ перетворилися на невід'ємну частину життя сучасних студентів, тому на цій основі можливо підвищити мотивацію студентів до вивчення іноземної мови та інтенсифікувати засвоєння специфічних для цієї дисципліни вмінь та навичок.

Ефективність даної методики не викликає сумнівів. Чи варто говорити про те, що осягнення особливостей культури та мислення народу-носія мови відбуватиметься швидше та повніше при застосуванні методу ІКТ? Мабуть, ні. Сучасні інноваційні технології здатні не тільки залучити нас до необхідного мовного середовища, але й максимально наблизити нас до розуміння особливостей культури та менталітету народу, мова якого вивчається, хоча б на декілька годин.

З усього вищесказаного можна зробити висновок, що для виховання висококваліфікованих спеціалістів та справжніх знавців іноземних мов сьогодні важливо постійно вдосконалювати знання про методи навчання іноземних мов, впроваджувати у викладацьку практику новітні освітні концепції та крокувати в ногу з часом. Головне – розуміти, що процес навчання має максимально відповідати життєвим ситуаціям, у яких, власне, студенти й матимуть змогу проявити глибину своїх знань певної іноземної мови. Адже *навчання* – це частина життя, а отже, воно є важливою частиною засвоєння іноземної мови на найвищому рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волкова Н. П. Педагогіка : Навч. посіб. / Н. П. Волкова – К. : Академвидав, 2007. – 616 с.

2. Коваленко Ю. А. Використання інформаційних технологій у навчанні іноземних мов / Ю. А. Коваленко // Іноземні мови. – 1999. – № 4. – С. 37–41.

3. Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах : Підручник / кол. авторів під керівн. С. Ю. Ніколаєвої. – К. : Ленвіт, 1999. – 320 с.

4. Полат Е. С. Метод проектов на уроках иностранного языка [Эл. ресурс] / Е. С. Полат. – Режим доступа : http://www.ioso.ru/ distant/library /publication /iaproj.htm

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье анализируются основные причины внедрения современных технологий в процесс обучения иностранных языков в высших учебных заведениях Украины, а также раскрывается сущность и эффективность каждого метода.

The article analyzes the main causes of introduction of modern technologies in the process of learning foreign languages in institutes of higher education of Ukraine, as well as the essence and the effectiveness of each method.

Ю. Білоус, студ.
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВИ ТЕЛЕНОВИН

У статті розглянуто метафору та перифраз як стилістичні форми, які індивідуалізують та увиразнюють мову теленовин.

На межі XX–XXI століть медіатекст стає однією з основних форм функціонування національної мови. Вивчення мови медіа дає змогу виявити нові специфічні риси мови модерного періоду її розвитку, а також визначити основні тенденції її подальшої еволюції. Досить специфічною в такій постановці дослідницької ункціонує в різних формах, що дозволяє його визначати як креолізований. Телепростір вимагає дуже уважного ставлення до слова, адже воно тут є не лише засобом передачі інформації, а й засобом впливу на реципієнта. ЗМІ створюють певну текстуально-ідеологізовану "аудіо-іконосферу", в якій живе сучасна людина і яка слугує для чіткої концептуалізації дійсності. Саме галузь масової комунікації сприяє тому, що суспільство виступає "генератором соціального гіпнозу", потрапляючи під вплив якого, ми стаємо узгодженою спільнотою, саме в ЗМІ найбільш чітко проявляється функція впливу мови [5]. Засобами масової комунікації створюється особливий аудіовізуальний світ, впливу якого вільно чи мимовільно піддається кожний з нас, що змушує серйозно ставити питання про відповідальність засобів масової інформації перед суспільством [2, 20].

Загалом мова ЗМІ варіюється залежно від медійного жанру, в якому вона функціонує, а отже, можна говорити про типізовані,

уніфіковані, але й індивідуалізовані характеристики й набір виражальних мовно-стилістичних засобів медійної сфери, які активно досліджують фахівці в різних наукових традиціях. Так, зокрема, серед українських медіалінгвістів можна назвати О. А. Стишова, Л. І. Шевченко, А. О. Капелюшного, Д. В. Дергача, О. О. Кулініч, О. Я. Гоян, С. М. Велитченко, І. Є. Дубчак, Н. В. Паршук, М. Л. Штельмах та ін.

Наше дослідження стосується лексико-семантичної характеристики мови теленовин, зокрема особливостей функціонування метафор та перифразів у програмах "ТСН" та "ТСН особливе" ("1+1") та "Вікна" ("СТБ") за період 2013–2014 рр.

Як відомо, дослідження мови телевізійних каналів є на сьогодні актуальним у медіалінгвістичному дискурсі. Так, Т. Г. Добросклонська зазначає, що новини, інформаційна аналітика, реклама та публіцистичні тексти, які в англомовній журналістиці прийнято об'єднувати загальною назвою "features", складають основу всього корпусу сучасної медіа-мови. Структуротвірними для медіамови, безумовно, є тексти новин, які можна вважати базовими текстами масової інформації. Поняття "базовий текст" засновано на цілій низці чинників, що дозволяють розглядати певний тип текстів як головний чи базовий для тієї або іншої галузі функціонування мови, оскільки саме в текстах цього типу найповніше, у "сконцентрованому вигляді", представлено всі основні риси та особливості певної сфери використання мови [4].

Новинні тексти найповніше реалізують одну з ключових функцій масової комунікації – інформативну, а також одну з базових функцій мови – повідомлення.

Мова телебачення перебуває в одному вимірі з одиницями семіотичного поля – зображення, звук, невербальні аспекти, які складають цілісний телевізійний витвір. У телевізійній мові зростає навантаження на слово: текст у жодному випадку не повинен дублювати "зображення", мати описовий характер [1].

Мова новин характеризується стійкими стилістичними ознаками, серед яких розглядаємо такі: клішованість мови текстів (стандартні конструкції, терміни та назви створюють ефект максимальної об'єктивності новинного тексту), велика кількість дієслівних

словосполучень, поширеність використання пасивних конструкцій, системне використання тропів і різноманітних мовних фігур.

Як відомо, тропи та стилістичні фігури збагачують мову, роблять її яскравішою, емоційнішою, надають певного оцінного відтінку, позитивного чи негативного. Цікавим та показовим у такому разі є функціонування в мові теленовин метафор та перифразів.

Метафору вживають у тексті передусім з метою змалювання нових рис вже відомого для всіх предмета або явища. Також її використовують для формування уявлень не тільки про здобуті знання, але й про нові. А отже, метафора у ЗМІ не лише передає інформацію, а й надає їй емоційного забарвлення.

Медійні метафори відображають, зокрема, вплив розмовної, запозиченої та професійної лексики. Однак недоречним є захоплення використанням завеликої кількості метафор в мові ЗМІ, адже якщо метафора буде занадто складною та незрозумілою для аудиторії, то й сама суть висловлення та повідомлення не буде інтерпретованою аудиторією.

Як показали наші дослідження, мова "ТСН" та "ТСН особливе" телеканалу "1+1" відрізняється, причиною чого є, перш за все, їхня тематична відмінність. Якщо "ТСН" – це українські теленовини, спрямовані більшою мірою на висвітлення подій соціально-політичної та економічної тематики, то"ТСН особливе" – це новини, які висвітлюють шоу-бізнесові та громадські події. Зважаючи на це, у "ТСН" спостерігається частотне використання метафор, які стосуються політики, економіки, професійної діяльності, культури та мистецтва, законів природи. Деякі з них вживаються для додаткової експресивності, інші для вираження яскравого іронічного забарвлення: ***ешелон кандидатів; найпрозоріші вибори в історії*** (30 березня 2014); ***вибори без бруду*** (29 березня 2014); ***погорів на хабарі***; ***родимки під прицілом*** (14 травня 2013); ***свинячий конгрес***; ***мертвий сезон для мотоциклістів*** (21 травня 2014); деякі – з метою уникнення багатослівних описів: ***обраний голова***; ***розжоване мистецтво***; ***комунальний фонтан*** (13 травня 2013); ***випускний калькулятор*** (8 травня 2013).

У "ТСН особливе" метафори, серед яких багато авторських, вживаються переважно для підсилення експресивності, для збільшення позитивності чи негативності експресивного забарвлення, для динамічності мови та демонстрації авторської стилістичної вправності: ***палити власні нерви***; ***без власних крил*** (24 квітня 2013); ***несмачний закон***; ***хвостатий шопінг***; ***ампутація будинків*** (5 травня 2013); ***дипломатичні танці***; ***прозора Лобода*** (17 лютого 2014).

Отже, важливо зазначити, що метафори, які використовуються в текстах теленовин, є не так прийомами художнього відображення реальної дійсності, скільки засобами створення певної концептуальної системи, що відображає авторські інтенції. Багато метафор є новотворами, характерними лише для телеканалу "1+1".

У "Вікнах" телеканалу "СТБ" вживається помітно менше метафор, особливо якщо казати про авторські метафори. Загалом метафори тут використовують також з метою надання мові емоційного забарвлення, експресії, уникнення розлогих описів: ***здоровий банк*** (28 березня 2014); ***суд пішов*** (7 квітня 2014); ***сепаратизм не пройде*** (7 квітня 2014); ***чемпіон дає сигнал*** (5 квітня 2014); ***гаряча рада*** (8 квітня 2014).

Перифрази, у свою чергу, передбачають заміну номінативного компонента загальновідомим чи загальнозрозумілим зворотом, який у функції розширеного епітета характеризує особу чи об'єкт за їх певними характеристиками [3]. Поряд з метафорою, перифраз є одним з найуживаніших тропів в мові теленовин, адже він дозволяє влучно, експресивно та лаконічно схарактеризувати той чи той предмет, особу, явище. За допомогою цієї стилістичної одиниці виражаються поняття, які важко пояснити одним словом, що пов'язується з динамічністю та експресивністю, які властиві мові телебачення.

У "ТСН" бачимо різноманітні групи перифразів: а) антропонімні: ***голова Харківщини, кандидат від опозиції*** – Михайло Добкін; ***найправіший кандидат*** – Дмитро Ярош (29 березня 2014); ***доктор "Пі"*** – Дмитро Слюсарчук (14 березня 2013); "***принцеса Барбі***" з Партії регіонів – Ольга Сисоєва (24 квітня 2013); б) топонімні: ***півострів невезіння, територія обману*** –

півострів Крим; (29 березня 2014), в) відапелятивні: ***сепаратисти вихідного дня*** – мітингувальники за приєднання до Росії, які влаштовують свої мітинги на вихідних; ***велике переселення*** – переселення з Криму (29 березня 2014); ***найгучніший в історії Німеччини процес*** – процес над неонацистами (6 травня 2013); ***біла і пухнаста напасть, пухнаста заметіль*** – тополиний пух (20 травня 2013) та ін.

У "ТСН-особливе" зафіксовано такі групи перифразів: а) антропонімні: ***найдорожчий український художник, еротичний Криволап*** – Анатолій Криволап (26 квітня 2013); ***наймолодший монарх сучасної Європи*** – монарх Нідерландів Віллем-Олександр (30 квітня 2013); ***галаслива наречена*** – Крістіна Агілера (17 лютого 2014); ***ректор-втікач*** – Петро Мельник (2 квітня 2014); ***пара хореографів*** – Дмитро Дігусар та Олена Шоптенко (4 червня 2013); ***інтерн Левін*** – Дмитро Ширакоїс (24 квітня 2013); ***особливі кореспонденти*** – кореспонденти "ТСН-особливе" (2 квітня 2014); б) відапелятивні: ***весілля для дорослих*** – весілля Чарлі Шина та Бретт Россі; ***британський Оскар*** – кінопремія "Бафта" (17 лютого 2014); ***урядові колеса*** – урядові автівки (24 квітня 2014). Трапляються й цілі перифразичні ряди – ***золото партії; найбагатша жінка УВР; найбагатша комуністка України; народна обраниця*** – комуністка Оксана Калєтнік (25 квітня 2013); ***епатажний стиліст; король гламуру; летючий стиліст*** – Сергій Звєрев (24 квітня 2013) та ін.

Перифрази у "Вікна" "СТБ" мають таку типологічну природу: а) антропонімні: ***міністр розбрату*** – Арсен Аваков; ***незламний полковник, справжній полковник*** – Юрій Мамчур (28 березня 2014); ***ВОНА просить*** – про Юлію Тимошенко (3 квітня 2014); ***головний міліціянт*** – Арсен Аваков (1 квітня 2014); б) відапелятивні: ***переведені на материк*** – переведені з Криму студенти (31 березня 2014); ***життя в окупації*** – життя в Криму; ***перше крісло*** – президентське крісло.

Таким чином, творення новинних перифразів має яскраву екстралінгвальну мотивацію. Найбільшу кількість перифрастичних перенесень спостерігаємо відносно онімів, переважно, імен представників шоу-бізнесу, політиків, а також географічних назв. Відзначаємо, що політичних діячів у більшості випадків асо-

ціюють з назвою партії, членом якої вони є. Також у перифразі може використовуватися символіка їх партії; досить часто перифраз виникає у зв'язку з різними випадками та скандалами, учасником яких був той чи інший політик.

Антропонімні перифрази, які стосуються зірок телебачення та естради, беруть за ядро асоціацію актора з фільмом та роллю, яку він грав. В основу перифразу може лягти ім'я зіграного ним персонажа або ж сама назва фільму. Співаків асоціюють з назвами їх пісень та музичних альбомів, також дуже часто перифрази виникають у зв'язку з зовнішнім виглядом артиста. В основу перифразу може лягти й подія, яка сталася з відомою людиною.

Можна зазначити, що в мові аналізованих нами теленовин доволі частотним є вживання перифразів-новотворів журналістами телеканалу.

Перифраз виникає у зв'язку з бажанням тележурналіста дати предметові, явищу чи дії емоційну оцінку. Перифраз є потужним засобом впливу на аудиторію, адже характеризує особу, явище або предмет з позитивної чи негативної сторони, тим самим нав'язуючи цю характеристику реципієнтам. Якщо ж ідеться про невідому або маловідому особу, подію або явище, то тоді в свідомості телеглядача обов'язково залишиться характеристика, яка була запропонована певним телеканалом.

Отже, дослідивши лексико-семантичний потенціал мови теленовин, визначаємо, що метафори та перифрази насичують мову теленовин більшою експресивністю та дають певну емоційну оцінку тим чи тим подіям, роблять мову каналу індивідуалізованою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Велитченко С. М. Массовая коммуникация. Специфические черты языка радио [Эл. ресурс] / С. М. Велитченко. – Режим доступа: http://www.unesco.kz/massmedia/pages/11_6.htm

2. Володина М. Н. Язык средств массовой информации. : [учебное пособие для вузов] / М. Н. Володина. – М. : Академический проект, 2008. – 700 с.

3. Дергач Д. В. Стилістика онімів в українських мас-медіа : [монографія] / Д. В. Дергач – К. : Київський університет, 2010. – 270 с.

4. Добросклонская Т. Г. Язык средств массовой информации : [учебное пособие] / Т. Г. Добросклонская. – М. : КДУ, 2012. – 116 с.

5. Урсул А. Д. Інформація та мислення [Текст] / А. Д. Урсул // Людина і наука, 2007. – № 10.

The article is devoted to the features of functioning of metaphor and periphrasis in the texts of Ukrainian TV news.

В статье рассмотрены метафора и перифраз как стилистические формы, которые индивидуализируют язык теленовостей и делают его более выразительным.

О. Будурова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КОМПРЕСІЯ І ДЕКОМПРЕСІЯ В ПЕРЕКЛАДІ ОЛЕСЯ МАНЬКА ТВОРУ "ХРОНІКИ НАРНІЇ" К. С. ЛЬЮЇСА

У статті розглядається застосування двох основних трансформаційних підходів перекладу дитячої літератури, а саме компресії та декомпресії. Визначено підвиди та причини застосування цих трансформацій.

Переклад дитячої літератури має свої особливості. Вона формує цінності майбутнього покоління, що спонукає науковців та молодих дослідників до активних розвідок в царині стратегій та тактик перекладу літератури для дітей. Передача змісту та форми, мовних реалій, казкових географічних та власних назв, образності та зменшення втрат під час перекладу стилістичних прийомів – ось що постає об'єктом досліджень.

Новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше об'єктом аналізу став переклад Олеся Манька твору "Хроніки нарнії" К. С. Льюїса.

Доробки таких закордонних дослідників, як-то Е. О'Салліван [18], З. Шавіт [19, 20], а також таких вітчизняних науковців, як-то М. Бережна [2], О. Ребрій [14], А. Потапова [13], О. Бока та Т. Барсук [3] допомагають ємніше зрозуміти проблематику перекладу дитячої літератури.

При перекладі дитячої літератури застосовуються різні види трансформацій. У цій статті зупинимося на компресії / декомпресії та розглянемо її детально. Вживання цієї трансформації зумовлено законом мовної економії, що має на меті економію часу та зусиль впродовж мовного акту. В Україні дослідженням збільшенням текстового обсягу при перекладі займалися В. Ка-

рабан [7], В. Мірошніченко [11] та ін. **Декомпресія** – збільшення кількості мовних знаків у перекладі або спосіб перекладу слова мови оригіналу як мінімум двома лексемами з мови перекладу, що викликано необхідністю експлікувати імпліцитну інформацію першоджерела, прояснивши її на лексичному рівні для малознайомого з нею читача [12]. Вживання декомпресії зумовлено необхідністю заповнення фонетичних, морфемних, лексико-семантичних, синтаксичних чи культурно-психологічних лакун між мовою оригіналу та мовою перекладу.

Слід звернути увагу на той факт, що англійська мова за своєю структурою є аналітичною мовою. Фразові дієслова, граматизовані кліше, відсутність закінчень у частин мови, їхня конверсія (перехід з однієї частини мови в іншу без будь-яких видових змін) – ось кілька рис **англійської** мови як аналітичної мови.

Компресія – ущільнення думки через згортання надмірних одиниць, відсутність яких не здеформує зміст висловлювання [5].

Існують два види компресії / декомпресії – граматична та семантична. Перший вид застосовується через граматичні розбіжності між мовами, зазвичай при перекладі англійських граматичних кліше (інфінітива, дієприкметника, герундіального комплексу, атрибутивної групи). Другий вид, за рішенням перекладача, застосовується, щоб адаптувати текст до цільової мови, якщо при перекладі слів з різним семантичним обсягом.

Часто-густо англійські афікси не мають українських відповідників. К. Сухенко в підручнику "О декомпрессии научного текста при переводе" говорить про те, що при перекладі "семантично навантажених афіксів" доводиться вдаватися до декомпресії [15].

Ось практична реалізація компресії / декомпресії у перекладі Олеся Манька перших двох книг циклу фентезійних книжок "Хроніки Нарнії" – "Лев, Біла Відьма й Шафа" та "Принц Каспіан: Повернення в Нарнію" [9, 10, 16, 17].

Далі представляємо вашій увазі основні виокремлені тенденції.

Граматична декомпресія:

It's like **being shipwrecked.**	Ми подібні до **людей, які врятувалися з корабля, що зазнав катастрофи.**

У цьому прикладі ми спостерігаємо граматичну декомпресію герундія в пасивній формі *being shipwrecked*. Оскільки ця форма відсутня в українській граматиці, її потрібно розширено передати в перекладі.

... everything was blood and heat and hair.	**Хлопець бачив перед собою** лише **вовчу** кров і **жмути його сірого** хутра.

Щоб зробити речення читабельним для українського читача, потрібне динамічне дієслово, що замінює англійське нейтральне to be та додавання уточнень через структурні розбіжності між вживаними мовами.

… wherever Edmund's eyes turned he **saw birds alighting** on branches, or **sailing** overhead or **chasing** one another or **having** their little quarrels...	Едмунд обертався навсібіч і скрізь **бачив хмари птаства, яке вмощувалося на гілляччі**, **ширяло вгорі, влаштовувало змагання між собою...**

У цьому прикладі в англійській версії вжито граматичне кліше see (saw) + дієприкметники теперішнього часу, метою яких є передати процес розгортання незакінченої дії – **alighting, sailing, chasing, having quarrels, tidying up.** Українською ці кліше постають у вигляді підрядних речень – скрізь **бачив хмари птаства, яке вмощувалося на гілляччі**, **ширяло вгорі, влаштовувало змагання між собою, галасливо сварилось.**

Then he **saw** Susan **swing** herself **up**...	Далі він **помітив** Сюзан, яка **видряпалась на нижню гілку.**

Граматичне кліше дієслова **to see (saw)** + неозначену форму **to *swing up***, метою якого є передати закінчену дію, перекладено підрядним означальним реченням "*яка видряпалась на нижню гілку"*. Фразове дієслово to *swing up* зазнає декомпресії: *"swing herself up" – "видряпалась на нижню гілку"*.

... **followed** by a huge grey **beast**.	Сюзан **доганяла** якась величезна сіра **звірюка**.

Дієприкметник минулого часу **followed** у дієприкметниковому звороту *"followed by a huge grey beast"* трансформується в самостійне речення "*Сюзан доганяла якась величезна сіра звірюка".*

Семантична декомпресія:

The father squirrel **stopped eating with his fork half-way to his mouth** and one of the satyrs **stopped with its fork actually in its mouth**, and the **baby squirrels** squeaked with terror.	Батько-білка **завмер з виделкою перед носом**, а один із сатирів **саме запхав свою до рота та мало не проковтнув її**. **Білченятко** запищало від страху.

Тут ми бачимо цілісне перетворення висловлювання. Перекладач вживає широковживані вирази в українській мові: "**завмер", "з виделкою перед носом", "запхав свою до рота та мало не проковтнув".** Лексика мови оригіналу – нейтральніша порівняно з експресивно забарвленою лексикою цільової мови.

... where the sweet smell **was** almost **overpowering.**	**...** і від тих солодких пахощів їм аж **паморочилися голови.**

В оригіналі вжито статичне дієслово to be разом з прикметником **overpowering**, що у перекладі замінено на дієслівно-іменникову фразу **паморочилися голови.** Перекладач адаптує англійське статичне висловлювання на семантично місткіше українське.

...the flowers began to think about **closing**.	... квітки замислились, чи не час ото **складати пелюстки до сну**.

Герундій **closing** в оригіналі передано у перекладі підрядним з'ясувальним реченням. Для цільової мови не достатньо перекласти його дослівно через ймовірність неадекватного сприйняття. Думку слід доповнити додатком **пелюстки** та обставиною **до сну.**

But the Witch suddenly turned on him with such a **terrible expression** on her face ...	Але тут Чаклунка рвучко обернулася до нього – і **була вона така розлючена й лиха...**

У перекладі одразу помічаємо декомпресію англійського словосполучення *a terrible expression*, що має такий вигляд*: і була вона така розлючена й лиха.* Підхід перекладача виправданий, оскільки він досягнув природньості українського мов-

лення. Він трансформував це словосполучення у сурядне речення з іменниковим присудком **була така розлючена й лиха.**

They walked on in silence **drinking it all in**…	Друзі мовчки крокували, **всотуючи кожною клітинкою** цю благодать.

Герундіальний зворот фразового дієслова **drinking it all in** перекладач залишає у вигляді дієприслівникового звороту – "*всотуючи кожною клітинкою цю благодать".* Фразове дієслово *to drink in* в українському перекладі передано дієсловом із префіксом *всотувати,* що відображає більшу функціональність префіксів в українській мові.

Компресія:

All the hair on its back stood up on end.	**Увесь наїжений…**

Тут представлена компресія, оскільки поширене англійське речення набуло вигляду дієприкметника **наїжений.** Вилучені підмет та обставина.

They were on a green open space from which you could look down **on the forest spreading as far as one could see in every direction...**	Мандрівці стояли на відкритій зеленій галяві, а внизу навсібіч **розкинувся ліс.**

Надмірний мовний компонент, що представлений порівнянням **as far as one could see in every direction** не переданий перекладачем у цільовій мові.

... he had just time to duck down and plunge his sword, **as hard as he could**, **between the brute's forelegs into its heart**.	Він блискавично ухилився і **з усієї сили** встромив меча звірюці просто **у серце.**

У цьому прикладі спостерігаємо компресію виразу **as hard as he could.** У перекладі він виглядає так: **з усієї сили.** Далі вилучений відповідник до виразу **between the brute's forelegs.** У цільовій мові ми бачимо лише вжиток обставини **у серце.**

... rubbing the sweat **off his face and out of his eyes.**	... обтер рукавом піт **з лиця**.

Тут ми бачимо вилучення перекладу обставини **out of his eyes.** У перекладі вжита одна обставина – **з лиця.**

Even if this had not been their way they couldn't have kept to the river valley **once the thaw began**, **for with all that melting snow the river was soon in flood** – a wonderful, roaring, thundering yellow flood – and their path would have been under water.	Та якби їм і не треба було повертати, вони все одно не могли іти більше по березі, бо **відколи почав танути сніг, ріка розлилася** і їхню стежку поглинув стрімкий бурхливий потік жовтої води.

Складна надмірна англійська будова речень спрощена, злаконізована у перекладі. Опущені фактичні синоніми – **the thaw, melting snow**. Опущена вставна конструкція **a wonderful, roaring, thundering yellow flood.**

…**tidying up** their feathers with their beaks.	... **чепурило пір'ячко.**

Tidying up their feathers with their beaks – **чепурило пір'ячко.** Вилучено обставину способу дії (як?) – "with their beaks".

Компресія синонімічного повтору:

In the books they always find springs of **clear, fresh** water on the island.	У книжках вони добираються до острова і йдуть шукати джерела **питної води.**

В оригіналі вжито два прикметники на означення характеристик води, а саме – **clear, fresh** water. У перекладі вжита компресія означень, що представлена у вигляді виразу **питна вода.**

Then came **a horrible, confused moment** like something in a nightmare.	Те, що було потім, нагадувало **страшний** сон.

За рішенням перекладача, вилучено у перекладі a horrible, confused moment. Вилучено порівняння like something in a nightmare.

He was **tugging and pulling**.	Вовк ... **шарпався** у різні боки.

В оригіналі бачимо вживання синонімів tugging and pulling. Це є характерним стилістичним засобом в арсеналі англійської

мови. В перекладі ці дієслова передаються одним словом, що вміщує увесь сенс – **шарпався**.

The climb, coming at the end of the long day, **made them all pant and blow.**	Правда, заки піднялися на пагорок, усі **геть засапалися**.

В оригіналі вжито два синоніми **pant and blow** у складі граматизованого кліше складного доповнення Complex Object після дієслова спонукання to make. Вживання синонімів має стилістичну мету. Перекладач у свою чергу вживає компресію для надмірної мовної структури – усі **геть засапалися**.

Ми виділяємо такі підвиди трансформацій компресії і декомпресії: граматична декомпресія, семантична декомпресія, компресія синонімічного ряду. Граматична декомпресія має місце, коли в оригіналі вжиті такі поєднання, як дієприкметник минулого часу, складний додаток (Complex Object), вирази зі статичним дієсловом to be. Семантична декомпресія виражається через додавання широковживаних виразів з експресивно забарвленою лексикою, у разі відсутності яких сенс висловлювання є не зрозумілим. Компресія представлена вилученням підметів, обставин, порівнянь та вставних конструкцій. Також характерною є компресія синонімічних рядів, що складаються з дієслів, дієприкметників теперішнього часу та прикметників.

Причиною трансформацій постає той факт, що англійська та українська мови є різними за структурою та походженням. Англійська мова – аналітична. Українська мова – флективна. Зважаючи на це, перекладач намагається досягнути адекватності тексту в цільовій мові, щоб точно передати інформацію, вкладену в текст оригіналу. Синтаксис та семантика англійської мови має зазнати трансформацій, аби текст перекладу був зрозумілим для українського мовця. Не можна також оминути той факт, що "Хроніки Нарнії" належать до дитячої літератури, тому це також впливає на вибір перекладача у доборі трансформацій та на їхнє мовленнєве оформлення. Прагматика тексту перекладу має першочергове значення.

Отже, переклад Олеся Манька – унікальний культурний перекладацький доробок, оскільки він уміло використав трансформації під час своєї роботи. Це дослідження відкриває перспективи подальших досліджень дитячої літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М., "Междунар. отношения", 1975. – 240 с.

2. Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Ролінґ циклу "Гаррі Поттер" в українському та російському перекладах. – Рукопис: дис… на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.16. – перекладознавство / М. В. Бережна. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ. – Київ, 2009.

3. Бока О. В. Актуалізація власних імен у казковому дискурсі / О. В. Бока, Т. В. Барсук // Вісник СумДУ. Серія "Філологія", № 1' 2008 – С. 9–14.

4. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с. (http://zhurnal.lib.ru/w/wagapow_a_s/vinogradovdoc.shtml [01.04.2011])

5. Вихованець І. Р. Семантико-синтаксична структура речення / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Наук. думка, 1983. – 220 с.

6. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Высшая школа, 1986. – 416 с.

7. Карабан В. І. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову : Навчальний посібник-довідник для студентів вищих навчальних закладів / В. І. Карабан, Дж. Мейс. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2003. – 608 с.

8. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2003 – 448 с.

9. Люїс К. С. Лев, Чаклунка і стара шафа / Пер. з англ. О. Манько / К. С Люїс. – Львів : Свічадо, 2002. – режим доступу: The Chronicles of Narnia The Lion, the Witch & the Wardrobe (2005) [2xUkr,Eng] BDRip [Hurtom].av

10. Мирошниченко В. В. Декомпрессия при переводе художественного текста // Теорія і практика перекладу / В. В. Мирошниченко. – К. : Вища школа, 1981. – Вип. 6. – С. 79–85.

11. Науменко Л. П. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську / Practical Course of Translation from English into Ukrainian: навч. посіб. / Л. П. Науменко, А. Й. Гордєєва – Вінниця : Нова Книга, 2011. – 136 с.

12. Потапова А. Є. Відтворення стилістичних засобів у перекладі дитячої художньої літератури (на матеріалі українських, німецьких та російських перекладів творів Дж. К. Ролінґ). – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.16. – перекладознавство / А. Є. Потапова. – Державний заклад "Південно-український національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського", Одеса, 2011.

13. Ребрій О. В. Творчі виміри перекладу дитячої літератури / О. В. Ребрій // Філологічні трактати. – 2012. – Т. 4, № 2. – С. 89–94. Режим доступу: http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/25303/1/Rebriy.pdf

14. Сухенко К. М. О декомпрессии научного текста при переводе / Теорія і практика перекладу / К. М. Сухенко. – К. : Вища школа, 1980. – Вип. 4. – С. 40.

15. Lewis, C. S. Narnia 1 – The Lion, The Witch and The Wardrobe / C. S. Lewis – режим доступу: The Chronicles of Narnia The Lion, the Witch & the Wardrobe (2005) [2xUkr,Eng] BDRip [Hurtom].av

16. Lewis, C. S. Narnia 2 – Prince Caspian / C. S. Lewis – режим доступу: The Chronicles of Narnia Prince Caspian (2005) [2xUkr,Eng] BDRip [Hurtom].av

17. O'Sullivan E. Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature / E. O'Sullivan // Meta: Translators' Journal – Vol. 48, n° 1–2, 2003. – P. 197–207.

18. Shavit Z. Poetics of Children's Literature / Z. Shavit. – Athens and London : University of Georgia Press, 1986. – 216 p.

19. Shavit Z. Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem / Z. Shavit // Poetics Today. – 1981. – Vol. 2, No. 4. – P. 171–179.

В статье рассматривается применение двух из основных трансформационных приёмов перевода детской литературы, а именно компрессии и декомпрессии. Определены подвиды и причины применения данных трансформаций.

The article deals with two of the main children's literature transformation approaches, namely, compression and decompression. Subtypes and reasons for applying this type of transformation are given.

Р. Буренін, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНОМОВНИХ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ ЖУРНАЛУ "GIZ")

Статтю присвячено дослідженню лексичних особливостей перекладу україномовних публіцистичних текстів німецькою мовою на матеріалі щомісячного двомовного журналу "GIZ" ("Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit" GmbH).

Комунікація на міжнародному рівні – активний і невіддільний рушій сучасного глобалізованого світу. Сьогодні успішний і повноцінний розвиток суспільства в будь-якій галузі – науці, мистецтві, політиці чи підприємницькій діяльності – можливий лише за умови плідної міжнародної співпраці. Водночас ще од-

ним важливим чинником для вирішення будь-яких завдань у суспільстві є соціальна активність особистості, неабияку роль у формуванні якої відіграють засоби масової інформації (ЗМІ). Вони здатні не тільки доводити певну інформацію до широкого загалу, а й формувати громадську думку, привертати увагу та збуджувати зацікавленість людей до актуальних проблем, сприяти кращому розумінню явищ, що складають сучасну реальність. Діячі культури, політичні діячі, міжнародні організації та гравці міжнародних ринків зацікавлені в тому, щоб їх досягнення висвітлювали ЗМІ, а все суспільство прагне, щоб усі процеси, від яких залежить існування та розвиток суспільства, відбувалися якомога прозоріше.

Завданням перекладача в цьому процесі стає донесення актуальної інформації, наданої ЗМІ, до ширшої аудиторії, охопивши коло реципієнтів, недоступне публіцистичному тексту, опублікованому лише однією мовою. Як часто буває при перекладі, ці нові аудиторії відрізняються від тих, на які було зорієнтовано оригінальний текст, не лише мовою, а й культурою. Перед перекладачем постає зовсім непросте завдання, а, зважаючи на ту важливу роль, яку, як зазначалося вище, відіграють ЗМІ для сучасного світу, можна очікувати, що вимоги щодо перекладів текстів для міжнародних видань в майбутньому лише зростатимуть.

Відтак, публіцистичні тексти сьогодні становлять великий інтерес для перекладознавства та суміжних дисциплін завдяки розширенню міжнародних культурних контактів та важливої ролі, яку в цьому процесі відіграють медіа, що зумовлює актуальність цієї статті.

Предметом нашого дослідження стали лексичні особливості перекладу україномовних публіцистичних текстів німецькою мовою. Наша мета – проаналізувати найбільш типову для публіцистичних текстів лексику та визначити можливі способи її перекладу. Матеріалом дослідження виступає двомовний (українсько-німецький) щомісячний журнал "GIZ" ("Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit" GmbH), створений для висвітлення німецького внеску до програми перепідготовки управлінських кадрів в Україні "Українська ініціатива".

Визначаючи текст як публіцистичний, ми характеризуємо його з позиції його належності до певного функціонального стилю. Під функціональним стилем ми розуміємо "суспільно усвідомлену сукупність прийомів уживання, відбору та сполучення мовленнєвих засобів, функціонально зумовлену соціально значимою сферою спілкування" [6, 582]. Визначення належності тексту до певного функціонального стилю – одне із першочергових завдань перекладача, адже, як слушно зауважує В. Виноградов, "типи текстів визначають підхід і вимоги до перекладу, впливають на вибір прийомів перекладу та визначення ступеня еквівалентності перекладу оригіналу. Цілі й задачі перекладача різняться в залежності від того, що він перекладає, поему чи роман, наукову статтю чи газетну інформацію, документ чи технічну інструкцію" [1, 15].

Для кожного стилю можна виділити визначальні складові, а саме:

1) галузь поширення і вживання (коло мовців);

2) функціональне призначення (регулювання стосунків, повідомлення, вплив, спілкування тощо);

3) характерні ознаки (форма та спосіб викладу);

4) систему мовних засобів і стилістичних норм (лексику, фразеологію, граматичні форми, типи речень тощо) [4, 18].

Галуззю поширення публіцистичного стилю стають ЗМІ: радіо, телебачення, преса тощо. Публіцистичні тексти – суспільно-інформативні, їхнє основне функціональне призначення – це повідомлення, але вони також можуть мати й другорядну функцію – впливу, якщо мають на меті обробку суспільної думки. Найпомітніша ознака публіцистичних текстів – популярний, чіткий виклад, орієнтований на швидке сприймання повідомлень, стислість і зрозумілість інформації [8, 113].

Незважаючи на те, що публіцистичний стиль має свої індивідуальні, ознаки, його дуже складно вичерпно осмислити лінгвістично через граматичну й лексичну неоднорідність, різножанровість, стилістичну розлогість [3, 86]. Він найбільше схильний до взаємопроникнення з іншими функціональними стилями – до запозичення певних елементів із них залежно від царини суспільного життя, що висвітлюється тим чи іншим ЗМІ та його ці-

льовою аудиторією. Так, наприклад, у статтях науково-популярного видання будуть помітними ознаки наукового стилю, а в діловій публіцистиці – відповідно, ділового. Окрім того, саме для мови медіа найбільш типове дуже специфічне відношення між писемною та усною формою. Текст із вихідної ("первинної") писемної форми може переходити у кінцеву ("вторинну") усну в такому публіцистичному жанрі, як, наприклад, телерепортаж, і навпаки. Стилістично-функціональне значення такого переходу дуже точно можна простежити на прикладі інтерв'ю, наведеному Г. Бюргером: "Вихідна ситуація інтерв'ю, як правило, – співбесіда віч-на-віч чи по телефону. Усний текст із вихідної ситуації потім передається у формі писаного тексту, пристосованого для читання. В ході цієї трансформації (як правило) опускаються ті ознаки усного мовлення, що заважатимуть при читанні тексту: паузи у реченнях, що не мають явного риторичного ефекту; зайві повторення, обмовки тощо. З іншого ж боку часто зберігаються певні ознаки, притаманні суто усному мовленню, як, наприклад, модальні частки, щоб у писаному тексті передати частку "атмосфери" усної розмови" [12, 146] (тут і далі переклад наш. – Р. Б.).

Стилістична неоднорідність текстів публіцистичного стилю зумовлює відповідну неоднорідність у доборі лексичних засобів для них. У мові фактично немає такої лексики, яка не могла б використовуватися в публіцистичному тексті, і її відбір для кожного тексту буде зумовлено як його жанром, так і конкретною метою. Незважаючи на це, ми все ж можемо виділити ряд лексичних мовних засобів, які можна назвати найбільш типовими для публіцистичних текстів, а саме:

- суспільно-політичну термінологію;
- фразеологізми;
- мовні штампи та кліше.

Під суспільно-політичною термінологією ми розуміємо "відкриту систему номінативних одиниць, різних за походженням, які спеціалізовані лексично (створені або запозичені терміни), семантично (загальновживані слова, що отримали термінологічне значення) і фразеологічно (новостворені словосполучення

номінативного характеру) для вираження понять, що відбивають сферу суспільно-виробничого, політичного життя нації" [5, 29]. Ця лексика найбільш органічно входить у публіцистичний стиль, вона фактично є його формуючим фактором.

Значну частку суспільно-політичної термінології української мови становлять слова, запозичені з інших мов, а також інтернаціоналізми. Дуже активно в публіцистичній мові використовуються такі політичні та економічні терміни, як "парламент", "маркетинг", "менеджмент" тощо. Проблемою при перекладі такої лексики німецькою може стати різниця в усталених стандартах порівняно з українською мовою. З одного боку, є багато дуже поширених інтернаціоналізмів, що стабільно увійшли в термінологію як української, так і німецької мови:

На базі цієї підвищеної кваліфікації викладачами університету був підготовлений сучасний комплекс методичних матеріалів, що охоплює різні напрями ***менеджменту****, економіки та* ***маркетингу*** [11, 18].

Auf Grundlage dieser erweiterten Qualifikation haben die Dozenten der Universität komplexe methodische Unterrichtsmaterialien erstellt, die den neuesten Standard verschiedener Bereiche aus ***Management****, Wirtschaft und* ***Marketing*** *umfasst* [11, 24].

Переклад таких інтренаціоналізмів зазвичай не становить труднощів – вони вже давно асимілювалися в українській бізнес-термінології шляхом транскрипції і транслітерації, і стали не менш поширеними в німецькій мові. З іншого ж боку, дуже наївно з боку перекладача було б уважати, що ця тенденція поширюється на всі іншомовні терміни – іноді в німецькій термінології перевага надається власне німецьким словам:

Цей концерн пропонує програми у галузі ***консалтингу****, сервісу та іспитів для сертифікацій, а також комплексні рішення у галузі безпеки більш ніж у 70 країнах світу* [11, 16].

Der Konzern bietet ***Beratungs****-, Service- und Prüfprogramme für Zertifizierungen und komplexe Sicherheitslösungen an und ist in etwa 70 Ländern aktiv* [11, 17].

Такі розбіжності можуть стати пасткою для перекладача, недостатньо ознайомленого з відповідною термінологією двох мов та усталеними в них мовними традиціями.

Іншою категорією суспільно-політичної термінології, дуже складною з перекладацької точки зору, є суспільно-політичні реалії. Під реаліями ми розуміємо, користуючись визначенням С. Влахова та С. Флоріна, "слова та словосполучення, що називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального й історичного розвитку) одного народу і чужі для іншого" [2, 32]. В рамках суспільно-політичної лексики до мовних реалій належать поняття, пов'язані з адміністративно-політичним устроєм, найменування носіїв влади, державних органів та організацій, професійних посад, назви підприємств, учбових закладів, державних програм, абревіатури тощо. Така лексика постійно фігурує в ЗМІ. Реалії нерідко стають серйозним викликом для перекладача, адже відносяться до безеквівалентної лексики, тобто відповідники для них відсутні або малопоширені в мові перекладу. Окрім того, при перекладі реалій також постає проблема, як передати унікальне національне забарвлення, тобто колорит.

Обраний спосіб відтворення реалії залежить в першу чергу від конкретного прагматичного завдання, що стоїть перед перекладачем. Серед найпоширеніших методів перекладу реалій можна назвати такі.

1. Калькування, тобто запозичення шляхом буквального перекладу слова або звороту з наступним складанням перекладених частин, що найкраще підходить, коли пріоритетом стає збереження значення, й можна пожертвувати колоритом, наприклад, при перекладі певних назв:

Уже 30 серпня 2000 року постановою Кабінету Міністрів України затверджено Програму ***"Українська ініціатива"*** *та визначено механізм її реалізації* [11, 1].

Bereits einen Monat später beschloss das Ministerkabinett am 30. August 2000 die ***"Ukrainische Initiative"*** *und legte die Durchführungsbestimmungen des Programms fest* [11, 1].

2. Транслітерація, перенесення реалії графічними засоби мови перекладу з максимальним наближенням до норм вихідної мови. Може бути як повною, так і частковою:

Обласна державна адміністрація *розробила маркетинг краю та інтенсифікувала роботу із залучення іноземних інвестицій* [10, 4].

Die Oblastverwaltung *entwickelte das Marketing der Region und intensivierte die Akquise von ausländischen Investitionen* [10, 5].

3. Гіперонімічне перейменування (генералізація), за якого реалія фактично заміняється більш широким, універсальним поняттям:

У період з 23.09 до 02.10.2010 року 17 працівників туристичної галузі та ***міськвиконкому*** *Феодосії, а також представників сусідніх регіонів Автономної республіки Крим відвідали Німеччину* [9, 6].

17 Mitarbeiter aus der Tourismusbranche und der ***Stadtverwaltung*** *von Feodossija sowie benachbarten Regionen der Autonomen Republik Krim reisten vom 23.09. bis 2.10.2010 nach Deutschland* [9, 7].

4. Неповний переклад чи контекстуальна підстановка, що можуть бути ефективним способом передачі реалій там, де треба досягти мовної компресії, якщо це дозволяє контекст висловлювання:

Все це було результатом послідовного розвитку ділових контактів і укладення коопераційних угод у період реалізації ***Програми перепідготовки управлінських кадрів для сфери підприємництва*** [13, 4].

All dies seien Ergebnisse fortlaufender Geschäftskontakte und abgeschlossener Kooperationsverträge, die im Zuge der ***Managerfortbildung*** *erzielt werden konnten* [13, 5].

Фразеологізми належать до найяскравіших мовних засобів, що використовуються в публіцистичних текстах. Вони передають певні поняття, однаково відомі всім носіям мови і допомагають реципієнтові адекватно сприймати авторський текст, полегшуючи сприйняття інформаційного потоку і посилюючи його пізнавальну вартість [7, 326].

Кількість фразеологізмів у публіцистичному тексті змінюється в залежності від його жанру й проблематики: для жанрів, що вимагають чіткості, ясності й лаконічності викладу (репортаж, замітка, повідомлення) характерним буде використання невеликої кількості переважно міжстильових фразеологізмів, в той час як у статтях чи нарисах, якщо вони передбачають значну міру експресивної оцінки, більш поширеними будуть стилістично марковані фразеологізми.

Фразеологізми подібні до реалій тим, що є унікальними для мови, й іноді їх переклад вимагає застосування описового методу, хоча нерідко для них можна знайти аналогічні за значенням відповідники у фразеологічній системі вихідної мови – зокрема це стосується широко вживаних розмовних фразеологізмів:

Тому більшість німців ніколи не ***"їздять зайцем"****, навіть не роблять спроб* ***дати хабара*** [9, 16].

Deshalb ***fahren*** *die meisten Deutschen nie* ***schwarz****, versuchen gar nicht erst,* ***Schmiergeld zu geben*** [9, 16].

Якщо фразеологізми зазвичай слугують у публіцистичних текстах для посилення експресивності, образності мовлення та вираження індивідуального стилю автора, то мовні штампи та кліше, на противагу цьому, відображають схильність публіцистичного тексту до стандартизації. Мовні штампи, як і фразеологізми, – усталені конструкції, але вони стали з часом надміру вживаними, внаслідок чого їх лексичне значення послабилося, вони втратили свою виразність і часто стилістично невмотивовані, адже вони знижують емоційно-експресивний вплив тексту на читача. Штампованими в публіцистиці стали такі вислови, як: *виконання завдання, набувати широкого резонансу, дати високу оцінку, тісна співпраця, конструктивний підхід, підбиваючи підсумки.* Мовні кліше відрізняються від штампів тим, що зберегли свою семантику, а іноді й виразність, й можуть полегшувати процес комунікацій, позаяк надають можливість як адресату, так і адресанту, зекономити свій час та зусилля. В публіцистичному мовленні до них можна зарахувати такі вислови як: *виконати роботу, посідати чільне місце, з метою поліпшення стосунків, розв'язувати головну проблему сьогодення* тощо.

Штамповані вислови та кліше є в кожній мові, але кожна мова має свій власний їх запас, тому штампи і кліше однієї мови не завжди матимуть аналогічно штамповані еквіваленти в іншій. Позаяк їх стилістичне значення досить обмежене, а семантично вони зазвичай не несуть в собі якоїсь унікальної інформації чи колориту, як реалії чи фразеологізми, знайти їм лексичні відповідники у вигляді еквівалентних за значенням слів чи сталих виразів зазвичай не становить проблем:

Українсько-німецький Координаційний комітет на цьогорічному засіданні ***дав високу оцінку*** *десятиліттю двостороннього співробітництва у сфері перепідготовки українських управлінців* [11, 18].

Der deutsch-ukrainische Lenkungsausschuss ***würdigte*** *auf seiner diesjährigen Tagung ein Jahrzehnt bilateraler Zusammenarbeit bei der Fortbildung ukrainischer Führungskräfte* [11, 19].

В німецько-українських стосунках Програма з перепідготовки управлінських кадрів для сфери підприємництва забезпечила собі ***чільне місце*** [11, 6].

Das Managerprogramm hat sich in den deutsch-ukrainischen Beziehungen einen festen Platz gesichert [11, 7].

Проблема перекладу лексики публіцистичних текстів дуже складна і, безсумнівно, заслуговує подальшого вивчення. У процесі нашого дослідження ми виявили критерії та способи перекладу найбільш типових лексичних одиниць в публіцистиці, зважаючи на її функціонально-стилістичні особливості. Але ця лексика становить лише частку всіх мовних засобів, доступних у цьому надзвичайно різноплановому та різножанровому стилі. Наступні дослідження в цьому напрямку зможуть допомогти в покращенні компетентності перекладачів при роботі з такою невід'ємною галуззю сучасного суспільного життя, як ЗМІ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.

2. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 360 с.

3. Дудик П. С. Стилістика української мови: Навчальний посібник / П. С. Дудик – К. : Видавничий центр "Академія", 2005. – 368 с.

4. Зубков М. Сучасне українське ділове мовлення / М. Зубков. – Х. : Торсінг, 2001. – 384 с.

5. Панько Т. І. Українське термінознавство / Т. І. Панько, І. М. Кочан, Г. П. Мацюк – Львів, 1994. – 216 с.

6. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.

7. Скворонська І. Ужиток фразеологічних одиниць, штампів та кліше у двомовному публіцистичному тексті / І. Скворонська // ТЕЛЕ- ТА РАДІОЖУРНАЛІСТИКА. – 2007. – № 9. – С. 324–329.

8. Шевчук С. В. Українська мова за професійним спрямуванням : Підручник / С. В. Шевчук, І. В. Клименко. – К. : Алерта, 2010. – 696 с.
9. GIZ. – Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, 2010 – № 4. – 16 с.
10. GIZ. – Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, 2011 – № 1. – 20 с.
11. GIZ. – Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) GmbH, 2011 – № 2. – 24 с.
12. Harald Burger. Mediensprache : eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien / Burger Harald. Mit einem Beitr. von Martin Luginbühl. – 3., völlig neu bearb. Aufl.. – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2005 – S. 486.
13. InWent. – Internationale Weiterbildung und Entwicklung (InWent) GmbH, 2010 – № 2+3. – 28 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена исследованию лексических особенностей перевода украиноязычных публицистических текстов на украинский язык. Материалом исследования служит ежемесячный двуязычный журнал "GIZ" ("Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit" GmbH).

The article is devoted to the study of lexical characteristics of translation of Ukrainian publicistic texts into German. The bilingual magazine "GIZ" ("Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit" GmbH) serves as illustrative material for the study.

М. Василів, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МЕТОДИКА ВИКОРИСТАННЯ ДВОМОВНИХ ЕЛЕКТРОННИХ СЛОВНИКІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Проаналізовано методику використання електронних словників у навчальному процесі. Обґрунтовані переваги та недоліки використання електронного словника в різних ситуаціях. Представлено нові методи використання електронного словника.

Із розвитком технологій та глобалізацією змінюється ставлення до інформації. Ці процеси бачимо в різних філологічних галузях. Як відомо, лексикографія є невіддільною частиною філології. З розвитком нового інформаційного суспільства багатотомні словники виявилися непрактичними, і лексикографи вирішили залучити сучасні розробки. Так і з'явилися перші електронні словни-

ки, які упродовж останніх років набувають популярності. Разом з цим покращується якість їхнього змісту та техніки використання. Проте й донині немає окремо окреслених функцій, які сьогодні виконує електронний словник у методиці викладання іноземної мови. Можна сказати, що поки недостатньо розглядається їх роль у комунікативній лінгвістиці. Необхідність повного розуміння ролі електронних словників в сучасному суспільстві для їхнього правильного та ефективного використання може значною мірою полегшити роботу з іноземною мовою та її носіями.

Останнім часом дослідженням значення електронних словників займались Ю. Маковецька-Ґудзь, Р. Мисак, Г. Чередніченко та О. Ковальчук. Їхні праці здебільшого стосуються визначення поняття "електронний словник", класифікації електронних словників залежно від їхньої форми, середовища розроблення, програмного забезпечення, необхідності інсталяції та інших технічних факторів. Однак у цих працях не була визначена роль електронних словників з філологічної точки зору, їхня роль та методи використання в навчальному та комунікативному процесах. Тому новизна пропонованого дослідження полягає у визначенні функцій електронного словника у вивченні іноземних мов та особливостей методики викладання при використанні електронного словника.

Для повноцінного використання електронного словника потрібно знати всі його форми. На сьогодні існує такий поділ електронних словників за формою: 1) комп'ютерні (відтворюються за допомогою персонального або портативного комп'ютера); 2) кишенькові (записані на кишенькових електронних пристроях); 3) мобільні (записані в мобільних телефонах, планшетах тощо). Комп'ютерні словники можна поділити на такі типи: 1) стаціонарні (на жорсткому диску комп'ютера); 2) переносні (записані на компакт-дисках чи інших електронних носіях); 3) інтернет-словники (розміщуються на серверах) [1].

Очевидно, що початок укладання двомовних електронних словників, які застосовуються для перекладу з однієї мови іншою та навпаки, не був би можливим без традиційної лексикографії та друкованих видань. Однак, останнім часом в Україні існує тенденція саме до зворотного процесу. Ольга Кочерга, яка

є перекладачем шести наукових книг англійською мовою та фізиком-теоретиком, виклала в інтернет-мережу "Англійсько-українсько-англійський словник наукової мови (Фізика та споріднені науки)". Словник було надруковано в 2010 році тільки за кілька років після його розміщення в інтернеті через високу ціну друкованого видання [2].

До основних галузей використання електронних словників належать 1) професійна; 2) навчальна; 3) комунікативна.

Сьогодні роль автоматичних словників у професійній галузі є невіддільною: вони значно полегшують роботу з письмовими перекладами, збільшують доступ до словників, призначених для вузьких галузей використання, а кишенькові словники стають у нагоді при усному перекладі. Стосовно ролі двомовних електронних словників, слід зазначити що їх дедалі частіше застосовують для пошуку нових друзів в Інтернеті, заради полегшення спілкування з іноземцями. Новітні розробки аудіо-електронних словників роблять можливим навіть для сліпих людей зрозуміти іноземну мову. Ці словники вловлюють голос мовця та перекладають його рідною мовою власника словника. Більшість словників мають функцію озвучування введеного в нього тексту, а також вони вловлюють мову та передають її в письмовому варіанті. Таким чином, навіть людина з вадами слуху може знайти спільну мову зі сліпою. Ці можливості розвивають нову царину лінгвістики, яка спрямована на викладання іноземної мови для людей із певними вадами. При цьому викладачі можуть не мати жодних вад і не володіти мовою жестів (як у випадку із глухонімими людьми).

Багато дослідників методології та викладання іноземних мов у звичайних групах по-різному дивляться на використання електронних словників під час навчального процесу. Учні та студенти можуть використовувати електронні словники на заняттях, під час виконання домашнього завдання. Розгляньмо кожну із ситуацій та те, як змінюється ставлення до інформації з розвитком комп'ютерної лексикографії, як це впливає на методику викладання.

В Україні дедалі більше студентів схильні до придбання електронних словників, а не друкованих (через зручність та портативність). Особливо популярні в цьому аспекті кишенькові та

мобільні словники. Вивчаючи мову, студент прагне отримати відповідь на те чи інше питання відразу ж, оскільки на підсвідомому рівні з'являється тривога про втрачену можливість отримання інформації. Існує думка, що, переклавши незнайоме іноземне слово рідною мовою, студент може відразу ж його запам'ятати. Однак, переклавши слово рідною мовою без намагань зрозуміти його з контексту та глибше розглянути його з морфологічної точки зору, поглянути на його синтаксичну роль у реченні, на стилістику, студент при миттєвому перекладі автоматично долучає це слово в морфологічну систему власної мови і асоціює його зі стилістикою того слова, яке він першим побачив у словнику. Так втрачається розуміння слова в лексичному пласті іноземної мови. Негайний переклад також витягує слово з контексту, тим самим втрачається зв'язок зі словами, що розташовані поруч. Є іще один недолік миттєвого перекладу слів: слова, які одразу ж перекладаються, не відкладаються в довготривалій пам'яті, оскільки відсутні зусилля для їх розуміння без словника. Такі слова зазвичай затримуються в короткочасній пам'яті на декілька секунд і, за відсутності повторення слова в наступні 5-10 хвилин, забуваються. В англійській мові існує приказка "Easy come, easy go" ("те, що легко приходить, легко відходить"). Вона чітко показує стан нових слів у нашій пам'яті при миттєвому перекладі [3].

Однак навчальний процес іноземної мови – це не тільки запам'ятовування нових слів, але й сама методика викладання, двостороння комунікація викладача та учня. Але чи можлива така комунікація, коли одна зі сторін повністю зайнята перекладом незнайомих слів, і навчальна аудиторія сповнена шуму від кнопок електронних приладів?

Відповідно до типів комунікації між викладачами та учнями, мети та методики викладання, заняття зі студентами можна умовно поділити на два типи: 1) заняття з розвитку усного мовлення та комунікації і 2) заняття по роботі з текстами.

Найбільшої шкоди електронні словники завдають саме заняттям із розвитку усного мовлення. Більшість студентів не можуть встояти перед спокусою відразу знайти відповідь і не чекають

пояснень викладача. На противагу цьому, багато навчальних методів ґрунтуються, *са*ме на розумінні слова без його прямого перекладу. Наприклад, один із методів викладання німецької мови, який створений інститутом Ґете, робить можливим розуміти слова виходячи зі звуків та музики, які зазвичай супроводжують використання слова в розмовній мові. На занятті, яке використовує цей метод, миттєвий переклад стає руйнівним фактором. Можна дійти висновку, що використання електронних словників є малоефективним і небажаним, адже коли студенти зазирають до словника, вони часто не чують пояснень викладача і схильні перепитувати двічі, тим самим відволікаючи інших колег. Викладач у свою чергу втрачає зоровий контакт зі студентами, що впливає на темп викладу матеріалу та впевненість самого викладача.

Отже, основними методами контролю використання електронних словників для викладача є:

1) заборонити використання електронних словників, окрім окремих типів робіт, які вимагають їхнє використання; пояснити студентам у доступній формі, чому саме електронний словник може зашкодити їм;

2) при використанні електронних словників слід зробити цей процес "одноразовим", тобто після роботи з текстом без словників давати можливість студентам з'ясувати для себе незрозумілі питання за допомогою словника і після того ще раз упевнитися, що студент зрозумів той чи той момент правильно;

3) навчати студентів, як правильно використовувати електронні словники, створювати різноманітні ігри, щоб студенти могли порівняти якість різних словників і ставились до них критичніше;

4) ламати старі звички студентів і створювати нові. Наприклад, щоразу, заглядаючи в електронний словник за новим словом, студент повинен його виписувати і створювати п'ять нових речень, використовуючи це слово; викладач може також придумати завдання "ведення електронного словника", спонукаючи студентів стежити за тим, щоб вони не заглядали до словника у пошуку одного й того ж слова двічі, а натомість повертались до своїх записів та складених речень, щоб згадати значення слова;

5) ознайомлюватися зі словниками, якими користуються студенти, та створювати ігри, які ґрунтуються на особливих функціях того чи того словника: наприклад кросворди, ілюстровані картки тощо;

6) розповісти студентам про можливості, які дає словник при використанні його на вулиці, під час перегляду телевізійних програм тощо – це може значно підвищити рівень іноземної мови студентів;

7) не забувати, що електронні словники – це насамперед майно студента, тому потрібно бути тактовним при будь-яких обмеженнях.

Викладачу слід пояснити студентам таке:

1) щоразу зазираючи до словника під час розмови, студент не зможе навіть почати вільно спілкуватися іноземною мовою;

2) пояснення невідомих слів (використовуючи відомі чи навіть застосовуючи малюнки і жести) є набагато ефективнішим для подальшого запам'ятовування нового вокабуляру;

3) здогадуючись про значення слова із контексту, студенти не тільки збагачують словниковий запас, але й розвивають інтуїцію та відчуття мови;

4) уникаючи перекладання кожного невідомого слова, студенти автоматично готуються до іспитів, на яких не дозволяють використовувати словники;

5) пояснюючи слова, студенти розвивають свій активний словник, стають упевненішими, навчаються роботі в групах.

Викладач повинен навчити студентів критично ставитися до перекладів електронного словника і не сперечатися із викладачем, коли він пропонує інше значення того чи того слова [4].

Якщо студентам кортить використовувати електронні словники, викладачу слід дозволяти тільки такі словники, у яких наявне пояснення тією ж мовою. Таким чином можна значно розширити словниковий запас студентів, спонукавши їх до вивчення синонімів та антонімів.

Дж. Стірлінг у своєму науковому дослідженні наводить приклад використання словників, які подають пояснення англійських слів цією ж мовою. У класі зі студентами різних національ-

ностей, які вивчають англійську мову, вона дала завдання знайти значення трьох англійських ідіом. При цьому студентів поділили на дві групи: в першій було чотири студенти зі словником "Англійська-англійська" в другій – сім студентів із двомовними словниками (відповідно до їхньої рідної мови). В результаті в середньому троє із чотирьох студентів з першої групи правильно пояснили ідіоми, тоді як із другої групи це вдалося тільки одному із семи студентів.

У своїй праці "Портативний електронний словник: справжній друг чи прихований ворог?" згадана дослідниця наводить аргументи, які підтримують використання паперових словників. Вона говорить про те, що під час пошуку нового слова низка дій для досягнення мети за допомогою електронного словника має такий вигляд: знаходження незнайомого слова – копіювання його по літерах у словник – знаходження перекладу – повернення до тексту. Однак, коли ми користуємося паперовим словником, ця послідовність дій набуває іншого вигляду: знаходження нового слова – уважне запам'ятовування написання слова – пошук у паперовому словнику в алфавітному порядку (можливе також повернення до незнайомого слова в тексті для перевірки його написання) – "сканування" сторінок словника і відкидання непідходящих варіантів (таким чином слово ще більше закарбовується в пам'яті) – знаходження перекладу – повернення до тексту [5].

Однак, існують інші форми навчання студентів, наприклад ті, які орієнтуються на складання письмового іспиту з іноземної мови. При підготовці до такого іспиту дуже важливі швидкість підготовки, її максимальна ефективність та виконання практичних завдань. Звісно, людина не може вивчити іноземну мову за тиждень. Так, Р.Р.С. Ґаірнс у своїх дослідженнях доводить, що в короткочасній пам'яті не може одночасно утримуватися більше ніж сім уривків інформації, тому за одне заняття не слід вивчати більше ніж сім нових слів чи фраз. Дослідження, здійснені в Ірані в університеті Хакім Сабзеварі, доводять, що електронні словники дуже допомагають студентам у підготовці до іспитів з англійської мови – за умови, що використовуються всі мульти-

медійні функції словника (озвучування, ігри, кросворди, флеш-картки тощо) [6]. Без цих функцій електронний словник стає малоефективним. Опитування в одному з університетів Токіо показало, що більшість студентів не використовує всіх можливостей електронного словника [7]. Схожа ситуація сьогодні як в Україні, так і в інших країнах світу.

Стосовно використання електронного словника при виконанні домашнього завдання існує інша позиція. Однак і тут слід використовувати це досягнення технології з розумом. Так, наприклад, працюючи з текстом, найбільш ефективно спочатку проглянути текст і зрозуміти його загальне значення, спробувати здогадатися значення невідомих підкреслених слів, потім ще раз перечитати текст – при цьому може з'явитися нове розуміння деяких слів. І тільки після цієї роботи над текстом можна подивитись на словникові значення слів. Як показують досліди, можна здогадатися про значення від 50 % до 90 % невідомих слів.

Основними порадами щодо використання електронного словника для студента є такі:

- спочатку намагатися самостійно зрозуміти значення слова без словника;
- прослуховувати озвучування до слів, імітувати вимову носія.

Під час пересування дуже зручно використовувати різні мультимедійні програми, які часто присутні у словниках для вивчення нових слів, створювати карточки з невідомих слів для того, щоб була змога повторити їх десь в автобусі чи метро.

Отже, під час цього наукового дослідження було виокреслено основні методи використання електронних словників у навчальному процесі. Викладач повинен контролювати використання електронних словників, а саме обмежувати їхнє використання під час дискусій, прослуховування записів, пояснення нової лексики чи граматики; стимулювати студентів до правильного використання електронних словників, розповідати про переваги словників, які дають пояснення тією-таки іноземною мовою; створювати інтерактивні ігри з використанням словників (флеш-картки, кросворди тощо); розробляти проекти для позакласного використання

словників (якщо студенти перебувають у мовному середовищі); використовувати всі функції словника для розвитку навичок читання, не переобтяжувати студента лексикою. Студент, у свою чергу, має "одноразово" використовувати словник, намагатися згадати невідоме слово, коли воно повторюється.

З плином часу студенти та викладачі матимуть змогу ефективніше використовувати електронні словники в навчальному процесі та під час комунікації з іноземцями. На базі статті можливі подальші дослідження в галузі методики використання електронних словників у навчальному процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мисак Р. Комп'ютерні словники: класифікація та укладання / Р. Мисак // Проблеми української термінології. – 2008. – С. 52–55.

2. Хмельовська О. Лексикографія в е-форматі / О. Хмельовська // Тиждень UA. – 2012. – 7 липня.

3. Kisito F. The Advent of Electronic Dictionaries in ESL/EFL Learning / F. Kisito // ESL Magazine. – 2014. – Режим доступу: http://www.esl-galaxy.com

4. Case A. Why does my teacher stop me using dictionary or electronic dictionary / A. Case // English Language (ESL) Learning. – 2011.

5. Stirling J. The Portable Electronic Dictionary: Faithfull Friend or Faceless Foe / J. Stirling // J. Stirling. The English Language Garden. – 2003.

6. Amirian S. M. R. The impact of using electronic dictionaries on vocabulary learning and retention of Iranian EFL learners / S. M. R. Amirian, Z. Heshmatifar // International Journal of Research Studies in Educational Technology. – Vol. 2. – No. 1. – 2013. – P. 35–44.

7. Weschler R. An Experiment Using Electronic Dictionaries with EFL Students / R. Weschler, C. Pitts // The Internet TESL Journal. – Vol. 6. – No. 8. – 2000.

Стаття надійшла до редакції 10.04.14

Проанализирована методика использования электронных словарей в учебном процессе. Обоснованы преимущества и недостатки использования электронного словаря в различных ситуациях. Представлены новые методы использования электронного словаря.

Methodology for electronic dictionaries usage in an educational process has been analysed. Advantages and disadvantages of electronic dictionary usage in different situations have been provided. New methods of electronic dictionary usage have been introduced.

Д. Вернигора, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МОВЛЕННЄВИЙ ЕТИКЕТ В ІТАЛІЙСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ СТИЛЯХ ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ

У статті розглянуто формули мовленнєвого етикету італійського та українського стилів ділового спілкування. Аналіз, зіставлення та порівняння здійснено на основі ділового листування італійською та українською мовами.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільних відносин, коли дедалі більшого значення набувають ділові міжнародні контакти, досліджувати особливості листування різних культур є вкрай важливим. Адже кожне суспільство має свої традиції ведення справ. У цій статті розглядаються формули мовленнєвого етикету італійського та українського стилів ділового спілкування. Зіставлення, порівняння та аналіз було здійснено на основі прикладів італійського та українського ділового листування.

Наукова новизна полягає у дослідженні формул мовленнєвого етикету італійського ділового листа.

Мета дослідження – проаналізувати формули мовленнєвого етикету італійського та українського стилів ділового спілкування та виявити їхні спільні та відмінні риси.

Об'єкт дослідження – ділові листи італійською та українською мовами.

Предмет дослідження – формули мовленнєвого етикету, притаманні італійському та українському діловому листуванню.

Сукупність вимог зовнішньої культури, пристойності та гарного тону називається етикетом [3, 490]. Дотримання норм етикету свідчить про ступінь вихованості людини, її шанобливого ставлення до оточуючих та до самої себе.

У сучасному суспільстві етикет функціонує у двох формах – немовленнєвій та мовленнєвій. Немовленнєвий етикет – це сукупність зовнішніх проявів культури людини, в той час як мовленнєвий – це правила поведінки людей у ситуації усного, або писемного спілкування. Найбільшого використання правила мо-

вленнєвого етикету набувають у текстах ділового спілкування. Мовленнєвий етикет – усталені мовні звороти, типові формули, які використовуються у певних ситуаціях спілкування і відповідають національним культурним традиціям суспільств або окремого соціуму [4, 363–364]. З метою порівняння формул мовленнєвого етикету італійського та українського стилів ділового спілкування ми проаналізували лексичні особливості італійського та українського ділового листа. Діловий лист – це узагальнена назва різноманітних за змістом документів, які служать засобом спілкування між установами, організаціями, підприємствами та приватними особами [6, 73–75].

Італійський та український ділові листи мають як спільні риси, так і відмінності.

Починається лист зі звертання, яке є загально прийнятою формою ввічливості. Головною відмінністю оформлення цієї частини листа є наявність в італійському діловому мовленні великої кількості форм звертання, деякі з них можна вживати лише до людей, що обіймають відповідні посади. В українському стилі ділового мовлення найбільш розповсюдженими формами звертання є такі: *Шановний (-а), Вельмишановний (-а), Глибокоповажний (-а)*, після яких зазначається *пан* або *пані*, а потім – титул та прізвище особи. В італійській мові є загальні формули звертання – *Gentile, Egregio (-a) (Шановний (-а))* та *Gentilissimo (-a) (Вельмишановний (-а), Глибокоповажний (-а)),* напр..: *Gentile Dottore/Dottoressa (Dott./Dott.ssa) – Шановний (-а) пане/пані … !*, *Gentilissimo (-a) Signore/Signora (Sig./Sig.ra) – Вельмишановний (-а) пане/пані … !, Egregi Signori … – Шановні панове… !* Варто зазначити, що в Італії усі люди із вищою освітою мають звання *Dottore/Dottoressa*. Отже, *Dottore* – титул, що свідчить про вищу освіту, а не про професію лікаря (адже з італійської мови *Dottore* дослівно перекладається *доктор, лікар*). В італійському стилі ділового листування *Chiarissimo (Вельмишановний)*, *Pregiatissimo*, *Illustrissimo*, *Distinto* – формули звертання до осіб високого соціального стану, працівників інтелектуальної галузі діяльності, вельмишановних осіб, які відіграють значну роль у суспільстві й сфері культури [5, 9–11]. Наприклад:

Chiarissimo Professore ... – Вельмишановний професоре!, Pregiatissimo Titolare della Cattedra ... – Шановний завідувачу кафедрою!, Distinto Professore ... – Високоповажний професоре!, Illustrissimo Avvocato ... – Вельмишановний адвокате! В італійському мовленні існує спеціальна формула звертання до ректора університету – *Magnifico (Вельмишановний): Magnifico Rettore… – Вельмишановний пане ректоре! Onorevole (Високоповажний)* – формула звертання до сенаторів та депутатів. Наприклад: *Onorevole Senatore… – Високоповажний сенаторе! Onorevole Deputato… – Високоповажний депутате! Eccellenza (Вельмишановний)* – формула звертання до посла: *Sua Eccellenza – Вельмишановний пане посол! Reverendo (Отче)* – звертання до священнослужителів: *Reverendo! – Отче! Beatitudine (Святість)* – звертання до Патріарха: *Vostra Beatitudine! – Ваша Святосте! Santità (Святість)* – звертання до Папи Римського: *Sua Santità – Ваша Святосте!*

У разі, коли звертаються до усього колективу компанії або ім'я та посада одержувача невідомі, використовують звертання *Spettabile Ditta, Spettabile Società (Шановні панове, Шановні пані та панове).*

Отже, на відміну від традиції українського стилю ділового спілкування, в італійському наявна значна різноманітність формул звертання, які вживають відповідно до посади, що обіймає адресат.

Характерною особливістю італійського ділового мовлення є вживання модальних дієслів *(volere, potere, dovere*) та Congiuntivo – в такий спосіб підкреслюється ввічливе ставлення до адресата. Якщо в перекладі українською мовою залишати ці модальні слова, то він буде надто урочистий і видаватиметься дивним, незвичним. Наприклад: *Vogliate mandarci* дослівно перекладається як *Чи не хотіли б Ви надіслати нам*. Але більш традиційний варіант для нашої культури – *Просимо надіслати нам*. Якби у перекладі італійською мовою не було вжито модальне дієслово у Congiuntivo, адресат вважав би це недостатнім проявом поваги і навіть невихованістю. Варто зазначити, що іншою особливістю як італійського, так і українського ділового листування є використання умовного способу: *Vi saremmo molto riconoscenti, se ci potreste far pervenire – Ми були б Вам дуже вдячні, якби Ви*

надіслали нам. Saremmo molto lieti, se potreste estendere l'invito a – Нам було б дуже приємно, якби Ви запросили також. Італійські речення з використанням умовного способу перекладаються українською мовою із збереженням цієї особливості. Проте при перекладі було вилучено модальне дієслово *potere* через те, що у разі його відтворення українською мовою речення здавалося б перенавантаженим, що суперечить нормам українського стилю ділового спілкування, який тяжіє до лаконічності.

Стиль ділового спілкування італійської мови відзначається урочистістю порівняно з українським, тому широко вживаються такі фрази, як: *Abbiate la cortesia di comunicarci*, яка дослівно перекладається *Чи не могли б Ви люб'язно повідомити нам* або *Vogliate cortesemente inviarci –Чи не хотіли б Ви люб'язно надіслати нам*. Такі конструкції при перекладі замінюються на *Звертаємося до Вас із проханням повідомити нам* та *Звертаємося до Вас із проханням надіслати нам.* При перекладі українською мовою було вилучено *cortesemente,* яке підкреслювало шанобливе ставлення до адресата. Натомість дане вилучення було компенсовано формулою *"Звертаємося до Вас із проханням",* завдяки чому було збережено інтенцію автора висловити повагу до отримувача листа. Прикладом урочистості ділового стилю італійської мови можуть бути така фраза: *Abbiamo ricevuto la Sua graditissima lettera del 5 aprile,* яка дослівно перекладається: *Ми отримали Ваш лист від 5 квітня, на який ми так довго чекали,* і яку при відтворенні у тексті листа українською мовою було змінено на *Ми отримали Вашого листа від 5 квітня.* При перекладі не було відтворено, що отримувач дуже очікував на лист і що отримання цього листа є надзвичайно приємним для нього, оскільки в українській традиції ділового спілкування це не є поширеним і, на нашу думку, виражало б особисте ставлення й прояв особистих емоцій. Натомість, український стиль ділового спілкування тяжіє до стриманості та нейтрального ставлення до події. *Ci fareste cosa molto gradita se ci potreste inviare il Vostro listino-prezzi (*досл.: *Це було б для нас надзвичайно приємно, якби Ви змогли надіслати ваш прайс-лист),* яка у перекладі відтворюється як *Звертаємося до Вас із проханням надіслати*

нам Ваш прайс-лист. При перекладі українською мовою речення відтворюється без вживання емоційного компонента: *Це було б для нас надзвичайно приємно,* адже українському стилю ділового спілкування не притаманне емоційне забарвлення, навпаки, він є стриманим, лаконічним.

У заключній частині листа в українському стилі ділового листування найбільш розповсюдженими є дві формули *З повагою* та *З найкращими побажаннями*, в той час як в італійській їх існує значно більше: *Distinti saluti, Cordiali saluti, Un cortese saluto, Vogliate gradire i nostri migliori saluti, Le mandiamo (porgiamo) distinti saluti, Vogliate gradire i più cordiali saluti, Distintamente La salutiamo, Le porgiamo i nostri più distinti saluti.* Завершальні формули листа досить часто являють собою складно-сурядні або складно-підрядні речення. При перекладі українською мовою їх розділяють на два, або більше простих: *In attesa di leggere la Sua risposta Vi mandiamo i ns migliori saluti –Чекаємо на Вашу відповідь. Із найкращими побажаннями; Mentre Vi ringraziamo per la fiducia vogliate gradire i ns. più cordiali saluti –Дякуємо за довіру. З найкращими побажаннями; Restando a Vostra disposizione per ulteriori informazioni Vi mandiamo i nostri migliori saluti –Ми завжди до Ваших послуг для надання більш детальної інформації. З найкращими побажаннями.*

У результаті дослідження було виявлено, що формули мовленнєвого етикету італійського стилю ділового спілкування вирізняються більшою урочистістю, порівняно з українськими. Як італійському, так і українському діловому листу притаманні такі риси: різноманітність формул звертання, які обираються відповідно до статусу адресата, використання модальних дієслів, кон'юнктиву та умовного способу на підкреслення шанобливого ставлення до адресата, а також різноманітність завершальних формул. Особливостями українського мовленнєвого етикету є досить стала кількість звертальних та прощальних формул, а також спільне з італійським мовленнєвим етикетом вживання умовних речень для вираження поваги до адресата. Крім того, нормою українського мовленнєвого етикету є вживання коротких, лаконічних речень, тоді як італійською нормою мовленнє-

вого етикету є використання складних конструкцій (складносурядних та складнопідрядних речень з кількома підрядними частинами). Урочисті конструкції італійського ділового мовлення при перекладі українською мовою замінюють на більш стримані, менш емоційні, що є притаманним українському стилю ділового спілкування. Проте, якщо при перекладі італійською мовою українського ділового листа не вживати складні конструкції та характерні кліше й звороти, адресат може поставитися до такого оформлення листа як до неповаги. Отже, мовленнєвий етикет італійського та українського стилів ділового спілкування мають як певні спільні риси, так і відмінності, що при перекладі мають відтворюватися відповідно до норм культури отримувача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Віленська Г. О. Структура італійського контракту та аналіз типових статей // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. / Г. О. Віленськаю – К. : 2004. – Вип. 11. – Кн. 1. – С. 90–93.

2. Демьянова Л. И. Бизнес-курс итальянского язика: Уч. пособ. / Л. И. Демьянова – К. : Логос, 1999. – 320 с.

3. Словник української мови в 11-ти томах / [уклад. Білоштан А. П., Бойко М. Ф. та ін]. – К. : Наук. Думка, 1971. – Т. II – 550 с.

4. Українська мова : Енциклопедія / [ред. кол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – К. : Укр. енцикл., 2000. – 752 с.

5. Ушакова Н. В. Итальянский для предпринимателей (Деловая переписка и контракты) / Н. В. Ушакова, Е. Е. Гребенщикова. – М. : Филоматис, 2010. – 192 с.

6. Шевчук С. В. Українське ділове мовлення : Навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / С. В. Шевчук. – К. : Вища школа, 2004. – 302 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В данной статье были рассмотрены формулы речового этикета итальянского и украинского стилей делового общения. Анализ, сопоставление и сравнение были осуществлены на основе деловой переписки на итальянском и украинском языках.

In this article forms of verbal etiquette of Italian and Ukrainian official communication were considered. Analysis and comparison were realized on examples of Italian and Ukrainian official correspondence.

К. Галамага, магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЛЕКСИКИ ЧЕСЬКОЇ МОВИ У ПЕРШОМУ ДЕСЯТИЛІТТІ XXI СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню основних тенденцій розвитку лексичного складу чеської мови на сучасному етапі – у першому десятилітті XXI століття.

Суспільні та економічні зміни, масштаб людського пізнання, стрімкий розвиток науки і техніки, різноманітність культурного і мистецького наповнення життя вимагають постійного швидкого і всеохоплюючого обміну інформацією. Відповідно, відбувається зростання необхідності спілкування, в тому числі міжнародної комунікації. В останній час особливо активно розвиваються зв'язки між чеським народом та сусідніми державами, Європою, цілим світом. У зв'язку з цим суспільство постійно отримує нову інформацію, а словниковий склад мови збагачується новою лексикою. Лексичний фонд кожної мови постійно змінюється, чеська мова не є винятком. Причини, які призводять до подібної динаміки, є досить складними. Еволюція словникового складу мови зумовлена трьома ключовими факторами. Лексика зазнає метаморфоз через зміну дійсності – позамовний фактор пов'язаний з історичними змінами в історії, суспільстві, науці, культурі, довкіллі. Із ужитку виходять назви явищ, які втрачають свою актуальність і поступово зникають, натомість з'являються поняття на позначення нових реалій дійсності. На розвиток мови впливає і людська думка, як із погляду розумової діяльності, так і чуттєвої сфери. Такі зміни визначаються як психологічний чинник впливу. Останній, третій фактор міститься у площині самої мови. Розвиток лексичних одиниць формально і семантично залежить від їхньої позиції у мінливій мовній системі.

Характерними рисами динаміки сучасної чеської мови є поповнення її лексичного складу неологізмами, словами іншомовного походження, явища трансформації лексем, набуття ними

нових значень, переміщенням від периферії до ядра словникового складу мови. Зважаючи на процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку лексики чеської мови, можна виділити основні тенденції, які кардинально впливають на зміну та оновлення мови: термінологізація, детермінологізація, інтелектуалізація, демократизація та – один з найбільш масштабних трендів за рівнем поширення і впливу – інтернаціоналізація.

Інтелектуалізація (раціоналізація) пов'язана з розвитком нових технологій, науковим прогресом, що, відповідно, накладає відбиток на образ мови. Інтелектуалізація виникає у зв'язку з потребою точнішого вираження складних мисленнєвих процесів, із необхідністю створення нових форм відтворення культурного життя. Складність відношень між суб'єктами та об'єктами дійсності вимагає відповідного тлумачення, тому для пояснення цих зв'язків у спеціальній літературі поряд з іменниковими представлені також прийменникові конструкції (v důsledku, za účelem, se zřetelem та інші), які вичерпно передають відношення між явищами дійсності та є проявом інтелектуалізації [4, 92].

З процесом інтелектуалізації пов'язана термінологізація і детермінологізація. Термінологізація полягає у зростанні кількості термінів шляхом перетворення слів або словосполучень, при якому лексична одиниця набуває нового значення у певній системі понять. Детермінологізація – зворотній процес, перехід терміна на позицію загальновживаної лексики, вживання спеціалізованої лексики у переносному значенні (z úhlu pohledu, v průsečíku zájmu, atmosféra setkání). Такий перехід відбувається внаслідок розпаду окремої терміносистеми у зв'язку з отриманням нових даних у певній галузі наукового знання. За Едуардом Лотком, детермінологізація – це процес, при якому слово-термін стає стилістично нейтральним, втрачає своє вихідне значення і вживається у нетермінологічному контексті (parametr, model, komplexní, relace, pojem, definice, systém, struktura, absorbovat тощо). Процес детермінологізації пов'язаний з питанням центру та периферії лексики: термінологічні системи окремих дисциплін перебувають на периферії лексичної системи мови, однак при переході термінів у сферу повсякденного вжитку за межами

своєї вихідної галузі вони посуваються ближче до ядра. Подібна трансформація супроводжується формальною і граматичною адаптацією, набуттям терміном рис, притаманних чеській мові (за умови запозичення з інших мов), включенням до морфологічної системи та інших процесів [7, 18].

Демократизація – зростання мовного рівня носіїв мови за рахунок спрощення й адаптації мови людською спільнотою відповідно до своїх потреб. Наприклад, даний процес може проявлятися у швидкому відмежуванні від архаїчної лексики або стрімкому зростанні вживання неологізмів, скорочень. Е. Лотко визначає демократизацію поширенням літературної мови в усіх верствах суспільства, як зближенням літературної та живої розмовної мови [7, 20].

Інтернаціоналізація – це один з процесів, що відбуваються завдяки взаємним контактам культур. Це явище проявляється нерівномірно, воно поступово пришвидшується і зумовлюється безперервним зростанням мовних контактів у глобальному масштабі. Інтернаціоналізація полягає у стрімкому зростанні рівня проникнення елементів іншомовного походження до національної мови. Особливо цей процес позначається на підвищенні частки слів іншомовного походження в лексичному складі мови, зокрема науковій та публіцистичній галузях комунікації. Передусім мова йде про запозичені лексеми, утворені за допомогою грецьких і латинських компонентів. На сучасному етапі в чеській мові здебільшого запозичується лексика, пов'язана з галуззю повсякденного життя. Посередництвом публіцистики вона поширюється і знаходить своє відображення у розмовній мові. Разом із тим, інтернаціоналізація може виявлятися не лише за рахунок вживання окремих запозичених слів, але й послуговується залученням іноземної мови до певних галузей комунікації.

Явищу інтернаціоналізації у слов'янських мовах присвячений збірник статей "Internacionalizácia – za i proti", який є одним з актуальних джерел інформації щодо мовних процесів розвитку. Важливими є також статті інших словацьких дослідників – Я. Горецького та М. Шімкової. Незважаючи на те, що науковці приділяють увагу явищам словацької мови, їх можна спроектува-

ти на чеську мову, адже тривале спільне існування і подібність тенденцій розвитку зазначених мов є незаперечним фактом.

Інтернаціоналізація – це не відокремлене від контексту явище, воно існує у певному організмі-системі, еволюція якого зумовлена наявністю внутрішньомовних і позамовних факторів впливу. До позамовних належить науково-технічна революція та подібність суспільних, політичних і культурних умов розвитку у державах. Внутрішньомовні чинники – це внутрішні динамічні імпульси, які зазвичай проявляються як протилежні, взаємовиключаючі тенденції розвитку мови (демократизація – інтелектуалізація, термінологізація – детермінологізація). Інтернаціоналізація є найтиповішою міжмовною категорією, яка охоплює процес розвитку усіх мов і виявляється на всіх мовних рівнях, найвиразніше – на лексичному, не лише за допомогою запозичень існуючих найменувань, але й з появою нових словотвірних моделей, створенням великої кількості скорочень та абревіатур (BTW – mimochodem, RUOK – are you okay?, F2F – face to face, 4U – for you, 2U – to you), послабленням синтетичності та підсиленням аналітичності компонентів. Так, тенденція до інтернаціоналізації є мовною універсалією, універсальним феноменом, характерним для процесу розвитку мов.

Лексика належить до найменш стабільних елементів мовної системи. Вона активно розвивається відповідно до актуальних потреб носіїв певної мови. Аналіз нового пласту лексики чеської мови підтверджує той факт, що збагачення словникового складу відбувається здебільшого за рахунок запозичень з інших мов. На сьогодні одну з центральних позицій серед іншомовної лексики займають англіцизми. Слов'янські мови, в свою чергу, мають незначний вплив на розвиток чеської мови, у новому пласті лексики зустрічаються передусім русизми та словакізми. Для запозичень із західноєвропейських мов характерні лексеми на позначення реалій, у більшості випадків, специфічних для певної держави або регіону: поняття зі сфери гастрономії, моди, назви ігор, товарів, нових професій тощо.

На сучасному етапі проблематика запозичення слів з іноземних мов стає дедалі актуальнішою. В останні роки особливо по-

мітним є приплив слів з англійської мови до чеської. Після відкриття так званої "залізної завіси" у 1989 році і набуття країною незалежності у 1993 році "світова мова" поширюється і на чеських теренах. Даний процес позначається не лише на усному спілкуванні, але й проявляється у писемній формі комунікації. Причиною цього явища вважається надзвичайна поширеність даної мови у світі, її статус світової мови, яка реалізує функцію міжнародного спілкування. Важливою передумовою поширення англійських запозичень є мода на англіцизми, вживання яких для певної частини носіїв чеської мови стало своєрідним символом модерності та "прихильності до англомовної культури" [2, 37].

Запозичений з англійської мови пласт лексики умовно можна класифікувати за семантичними групами:

1) назви соціальних груп і об'єднань (greenpeace – екологічний рух, punk – рух, учасники якого поведінкою та зовнішнім виглядом демонстрували своє неприйняття моральних, ідеологічних та ін. цінностей, homosexuál – гомосексуаліст, bisexuál – бісексуал, gay – гей);

2) соціальна лексика (babyboom – стрімке зростання народжуваності, be in – бути модним, не відставати від тенденцій);

3) спортивні терміни (jogging – біг, akvaaerobik, aquarobic – аеробіка у воді, armwrestling – армрестлінг, спортивна боротьба з подолання опору руки суперника, fitball – гра з м'ячем для зміцнення або реабілітації м'язів, bodybuilding, body building – процес нарощування і змінення мускулатури);

4) галузь комп'ютерних інформаційних технологій, назви приладів, що застосовуються у повсякденному житті, різних типів комп'ютерів (Microsoft, Windows, Intel, modem – модем, videorekordér – відеорекордер, прилад для запису відеопрограм, walkman – маленький касетний магнітофон, displej – дисплей, skener, scanner – сканер, e-mail – електронна пошта, laptop – переносний комп'ютер у формі чемоданчика, otebook, otepad, notebook – невеликий переносний комп'ютер, palmtop маленький комп'ютер розміром з долоню, pentop – комп'ютер розміром із записничок);

5) сфера послуг та професій (copy shop – надання копіювальних послуг, copywriter – укладач рекламних текстів, skimming –

створення офіційної копії інформації з платіжної електронної картки, bodystyling, body styling – створення гармонійного зовнішнього вигляду за допомогою зачіски, макіяжу, одягу і т.д., facemyalifting – розгладжування зморшок нехірургічним шляхом, fitness – досягнення хорошого фізичного стану за допомогою спеціальних фізичних вправ, peeling – очищення поверхні шкіри);

6) мистецтво і культура (street art – вуличне мистецтво, folk – фольк, hard rock – хард рок, важкий рок, džez i jazz – джаз, hot jazz – хот джаз, funk – спосіб виконання джазу, country – пісні в стилі північноамериканського фольклору, sound – специфічний звуковий характер джазу, soul i soul music – стиль північноамериканської музики, rap – реп, pop – популярна музика, grafiti – графіті, frontman – соліст-музикант або співак ансамблю, bluesman – композитор музики в стилі блюз, videoklip – відеокліп, gag – ефектна комічна ситуація у фільмі, виставі, remake – римейк, fantasy – фільм з фантастичною тематикою, feature, fičr – художньо-публіцистичний жанр, thriller – гостросюжетний твір, newsmaker – той, хто створює новини, message – повідомлення);

7) політична галузь і бізнес (akcie – цінний папір, barter – бартер, brocker – брокер, dealer – дилер, byznys – підприємництво, shop – магазин, market – торгівельне підприємство; eurosummit, eurosammit – зустріч на найвищому рівні представників європейських країн або країн-членів Євросоюзу, euroland, Euroland – Європейська господарська та валютна унія, establishment – панівний клас, керівні органи);

8) назви їжі, продуктів харчування, напоїв (energy drink – слабоалкогольний енергетичний напій, hamburger – гамбургер, hot dog – хот дог, popcorn – попкорн, cheeseburger – гамбургер із сиром, snack – закуска);

9) назви одягу та взуття, мода (body – жіноча білизна, bomber – коротка, до поясу куртка, leginy – дитячі та жіночі лосини, slipy – короткі чоловічі штанці, що прилягають до тіла, skinny – фасон штанів, звужених до низу, fashion – мода, must have – елемент одягу, який обов'язково має бути в гардеробі, look/set – образ, вигляд, комплект).

Отже, наведений матеріал дає підстави стверджувати, що тенденція до інтернаціоналізації у чеській мові яскраво проявляється через проникнення англіцизмів до всіх галузей життя чеського суспільства. У результаті виникає питання і проблема втрати національного характеру мови під впливом активних глобалізаційних процесів. Мова як суспільне явище розвивається разом із соціумом, адже кожен новий факт, подія або явище дійсності повинні отримати свою дефініцію. Тому для усвідомлення шляху динаміки лексики чеської мови необхідно ознайомитися з основними тенденціями її розвитку. Для фахівців, спеціалістів-богемістів дослідження сучасного стану лексики, визначення подальших шляхів її розвитку є надзвичайно важливим. Проблема дихотомії, яка виникає у зв'язку зі співіснуванням різних опозиційних трендів у розвитку мови, може бути подальшим імпульсом для дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ващенко О. О. Конвергентні та дивергентні процеси в чеській мові в діахронно-синхронному висвітленні (на матеріалі слів англомовного походження): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.03 / О. О. Ващенко. – К., 2011. – 20 с.

2. Нещименко Г. П. Заимствования vs. интернационализмы в современной вербальной коммуникации / Г. П. Нещименко // Przejawy internacjonalizacji w językach słowiańskich / Redakcja naukowa Elena Koriakowcewa. – Siedlce : Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, 2009. – S. 29–41.

3. Bosák J. Domáce, cudzie, internacionálne v postojoch slovenských lingvistov. / J. Bosák // Internacionalizácia v súčasných slovanských jazykoch: za a proti. – Bratislava: Veda 1999. – S. 157–164.

4. Bozděchová I. Internacionalizmy v nové slovní zásobě / I. Bozděchová // Český jazyk a literatura. – 2004/2005. – Roč. 55. – Č. 1. – S. 38–40.

5. Čuřík J. a kol. Nové trendy v médiích I. Online a tištěná media. Brno: Masarykova univerzita, 2012. – 237 s.

6. Horecký J. Internacionalizácia a europezácia slovenčiny / J. Horecký, J. Bosák // Internacionalizácia v súčasných slovanských jazykoch: za a proti. – Bratislava: Veda, 1999. – S. 80–83.

7. Lotko E. Co odhaluje analýza neologismů v současné češtině? // Studia z filologii słowiańskiej ofiarowane prof. T. Z. Orłoś / E. Lotko. – Kraków : 2000. – S. 137–141.

8. Lotko E. O některých vývojových tendencích v současné slovní zásobě a jejich příčinách (na materiálu češtiny, slovenštiny a polštiny) // Studia Slavica 5 // Ostrava: 2002. – S. 7–23.

9. Nová slova v češtině. Slovník neologizmů. 1 / Kolektiv autorů pod vedením O. Martincové. – Praha : Academia, 1998. – 358 s.
10. Nová slova v češtině. Slovník neologizmů. 2 / Kolektiv autorů pod vedením O. Martincové. – Praha: Academia, 2004. – 568 s.
11. Šimková M. Pohyby v slovenskej lexike v 90. rokoch / J. Bosák. // Internacionalizácia v súčasných slovanských jazykoch: za a proti. – Bratislava : Veda, 1999. – S. 116 – 137.
12. http://www.ihned.cz
13. http://www.lidovky.cz

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

This article is dedicated to the investigation of the main tendencies of the development of lexical content of Czech language in modern stage – in the first decade of the 21-st century.

Статья посвящена исследованию основных тенденций развития лексической системы чешского языка на современном этапе – в первом десятилетии XXI века.

М. Герчак, студ., **М. Дорофеєва,** доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ У РОМАНІ "VENUS IM PELZ" ЛЕОПОЛЬДА ФОН ЗАХЕР-МАЗОХА ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У статті досліджено інтертекстуальні посилання, які містяться в романі "Венера в хутрі" Л. фон Захер-Мазоха, класифіковано наявні прецедентні феномени та розглянуто їх способи передачі в українському перекладі, здійсненому Н. Іваничук.

Жоден текст не є ізольованим, він завжди існує у тісному взаємозв'язку з позавербальним світом. На автора тексту безпосередньо впливає його оточення, культурне середовище, в якому він зріс і розвивається, кожен має абсолютно індивідуальний бекґраунд, який формують прочитані книги, прослухані пісні, переглянуті фільми. Отже, логічно, що і в текстах цього автора буде звучати відлуння життєвого досвіду і тих інспірацій, які, зрештою, і стали причиною появи того чи іншого тексту.

Категорією, яка позначає такий взаємозв'язок певного тексту з іншими текстами, вербальними та невербальними явищами, є інтертекстуальність. "Основним положенням теорії інтертекстуальності можна вважати те, що завдяки своїй знаковій природі будь-який текст перебуває у взаємозв'язку з усіма іншими текстами і що ці міжтекстові зв'язки актуалізуються під час його сприйняття" [9]. Категорія інтертекстуальності та прецедентність як форма її реалізації, наскільки нам відомо, досі не були об'єктом окремого дослідження у галузі перекладознавства. Разом з тим, адекватність їх відтворення у перекладі значно впливає на сприйняття й розуміння смислово-знакової системи оригіналу з боку іншомовних читачів. Цей факт зумовлює актуальність нашої розвідки.

У пропонованій статті ми маємо на меті дослідити мовні особливості передачі категорії інтертекстуальності загалом та прецедентності як форми її прояву зокрема у перекладі художнього тексту.

Об'єктом нашого розгляду стали категорії інтертекстуальності та прецедентності у німецькомовному художньому тексті жанру "роман" і його перекладі українською мовою.

Предмет наукової розвідки складають особливості відтворення інтертекстуальності та прецедентних феноменів оригіналу в перекладному тексті. Матеріалом дослідження слугують роман Л. фон Захер-Мазоха "Venus im Pelz" та його переклад українською мовою, виконаний Н. Іваничук.

Слушним є зауваження Н. Кузьміної, що інтертекстуальність – це завжди "глибина тексту", яка черпається не тільки з відображення існуючої реальності, але й опосередковано, через інші тексти. Цей критерій обов'язковий для текстів, які входять до культурної спадщини народів і несуть історичну, естетичну чи будь-яку іншу цінність. Інтертекстуальність – це свого роду "спосіб трансляції так званого коду культури" [6].

Р. Барт [2] визначає інтертекстуальність не лише як міжтекстовий зв'язок "текст у тексті", але і "текст між текстами". На його думку, текст не можна розглядати як завершений продукт, а лише як безперервну взаємодію між текстами, висловлюваннями, символами, іменами, цитатами тощо.

Підхід до визначення інтертекстуальності, який може бути описаний як дослідження "тексту між текстами", запропонував М. Бахтін. Він стверджував, що "всяке слово (текст) є певним перетином інших слів (текстів), де можна прочитати ще інше слово"; "будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст є продуктом всмоктування й трансформації будь-якого іншого тексту" [3].

Необхідність інтертекстуальної компетенції, здатність декодувати інтертекстуальні посилання є особливо релевантними для перекладача художніх текстів. "Художній текст – це вербалізована репрезентація інтерпретацій світу (картин світу) всіх його персонажів, поданих через їхні неповторні дискурси, а також дискурс автора" [9]. Саме питання інтерпретації є ключовим у розумінні інтертекстуальних одиниць, адже кожен текст поліфонічний і його звучання залежить не стільки від автора, скільки від розуміння читача, який пропускає через свою уяву весь світ, створений письменником і тлумачить його через призму власного світобачення.

Надзвичайно важливе завдання у цьому процесі покладається на перекладача, котрий має донести первинний задум автора. Перекладач повинен діяти ретельно, уважно ставитися до кожного слова автора. Кожне інтертекстуальне посилання перекладач має проаналізувати, адже саме через цю категорію автор дуже часто прагне спілкуватися безпосередньо з читачем. "Перекладач мав би діяти не як "наївний" читач, який керується суто власною уявою чи "інтерпретаційною позицією", а намагатися стати "ідеальним" читачем, з'ясовуючи соціально-постійні смисли компонентів тексту-джерела як знаків у контексті відповідної культури" [1, 42].

"Венера в хутрі" – найвідоміший твір німецькомовного письменника з Галичини Леопольда фон Захер-Мазоха, в якому розповідається історія Северина, палко закоханого в деспотичну красуню Ванду, яка у творі порівнюється, зокрема, з богинею кохання Венерою. Твір просякнутий інтертекстуальними посиланнями автора і відкриває перед читачем барвисту палітру епітетів і порівнянь, проводить, так би мовити, екскурс у мистецт-

вознавство та античну міфологію. "Хоча рефлексії, теоретичні відступи та максими головного героя, від імені якого ведеться оповідь, і стоять не раз на заваді плинному розвиткові дії, усі вони, надто мистецтвознавчі екскурси та ремінісценції, надають творові своєрідної принадності, мобілізують фантазію. Ця мистецька фантазія надихає почуття Северина – солодку, меланхолійну, таємничо-могутню силу. Живлять його й численні інтертекстуальні мотиви, від Гомерового епосу про Одіссея та Овідієвого "Мистецтва кохання", крізь середньовічну "Пісню про Нібелунгів" до просвітницької "Манон Леско" абата Прево та "Римських елегій" Гете" [7, 372]:

Джерелами інтертекстуальних посилань у "Венері в хутрі" є:

(а) мистецтво (скульптури, відомі картини італійських художників):

1. *Aber poetisch ist die Geschichte doch, die Sterne funkeln ringsum, der Sergeant hat ein Gesicht* ***wie Apollo von Belvedere****, und der deutsche Maler singt ein wunderbares deutsches Lied [10].*

1а. *Та все ж, ця історія має в собі шось поетичне: за вікном мерехтять зірки, у сержанта обличчя* ***Аполлона Бельведерського****, а художник наспівує чудову німецьку пісеньку [11, 116]*;

(б) Літературні твори (часто Захер-Мазох посилається на "Фауста" Ґете):

2. *Heute liess sie mich die* Szene zwischen Faust und Mephistopheles *lesen, in welcher letzterer als fahrender Scholast erscheint [10].*

2а. *Сьогодні вона попросила мене почитати сцену між* ***Фавстом і Мефістофелем,*** *у якій Мефістофель з'являється в образі мандрівного спудея [11, 111].*

3. *Ich lese ihr die* ***Manon l'Escault*** *[10].*

*3а. Я читаю їй "****Манон Леско****" [11, 137].*

(в) Історичні епохи, події та персонажі:

4. *Unter den* ***ersten Kaisern*** *wären Sie ein Märtyrer, zur* ***Zeit der Reformation*** *ein Anabaptist, in der* ***französischen Revolution*** *einer jener begeisterten Girondisten geworden, die mit der Marseillaise auf den Lippen die Guillotine bestiegen [10].*

4а. За ***часів перших цезарів*** *Ви б стали мучеником, в* ***епоху Реформації*** *– анабаптистом, у* ***роки Французької рево-***

люції *– одним із найзапекліших жирондистів, які піднімалися на гільйотину з "Марсельєзою" на устах [11, 119].*

(г) Найчисленнішими є посилання на античні міфи, порівняння з богами античної Греції, Риму, Єгипту та семітських народів:

5. Bald möchte ich sie als ***Psyche****, bald als* ***Astarte*** *malen, je nachdem ihre Augen den schwärmerisch seelischen, oder jenen halb verschmachtenden, halb versengenden, müd-wollüstigen Ausdruck haben, aber sie wünscht, daß es ein Porträt werden soll [10].*

5а. Мені кортить намалювати її то в образі ***Психеї****, то* ***Астарти****, залежно від виразу її очей, мрійливо-одухотвореного чи напівзнеможеного, який водночас обпікає розморено-солодкою жагою. Та вона бажає, щоб це був таки її портрет [11, 78].*

Аби розглянути цей текст і категорію інтертекстуальності у контексті перекладознавства, нам потрібно звернути увагу на те, яким чином інтертекстуальність реалізується в тексті, позаяк саме від форми вияву цієї категорії безпосередньо залежить підхід, на який спирається у своїй роботі перекладач. Реалізується інтертекстуальність через прецедентні феномени різного виду – прецедентні імена, прецедентні символи, прецедентні ситуації та прецедентні висловлення. Текст, на який посилається автор, – прецедентний текст, класичне визначення якого навів Ю. Караулов: "(…) тексти, значущі для тієї чи іншої особистості в пізнавальному або емоційному планах; які мають надособистісний характер, тобто добре відомі і широкому оточенню даної особистості, включаючи її попередників і сучасників; і ті, звернення до яких відновлюється неодноразово в дискурсі даної мовної особистості" [5, 216].

Основна риса, яка відзначає прецедентний текст, – це його популярність серед широкого кола людей. Для перекладача це означає, що він повинен зважати на всі нюанси даної епохи, а також володіти знанням про класичні твори, адже саме на них часто посилаються автори художньої літератури. Глибинне розуміння цих прецедентних текстів є необхідним для правильного трактування посилання автора, адже в них часто міститься додаткова імпліцитна інформація, яка вводить читача в прави-

льне русло тлумачення ситуації в тексті. Це також означає, що перекладач повинен бути обізнаний у всіх аспектах дискурсу автора, якого він перекладає, для того, щоб якомога чіткіше відтворити ті процеси мислення, які спонукали творця тексту вжити те чи інше прецедентне посилання.

Розглянемо прецедентні посилання у романі Л. фон Захер-Мазоха "Венера в хутрі". Найбільш численним прецедентним феноменом є прецедентні імена – імена відомих осіб чи персонажів, які використовуються в тексті не для позначення конкретної людини, а як культурний знак, символ певних якостей, подій [8, 4]. В основі системи цього явища лежить так званий інваріант сприйняття прецедентного імені, котрий актуалізується у контексті вживання такого символу. Існування таких інваріантів сприйняття відрізняє прецедентне ім'я від непрецедентного [4]:

6. Einen Augenblick erinnerte sie mich unheimlich an ***Katharina II.,*** *aber sie ließ mir keine Zeit zu Erinnerungen (...) [10].*

6а. На мить я здригнувася, так моторошно вона нагадала мені ***Катерину II****, однак Ванда не дала мені часу на спогади (...) [11, 135].*

Катерина Велика – російська імператриця XVIII століття дому Романових, епоху її правління називають "освіченою монархією" і вважають "золотою добою" російського імперського абсолютизму. Вона скасувала гетьманство в Україні, вела російсько-турецькі війни тощо. Та Леопольд фон Захер-Мазох у "Венері в хутрі" активізує інший інваріант сприйняття цього персонажу – Катерина II виступає символом жіночої зверхності над чоловіком, позаяк відомо, що сама імператриця славилася численними любовними зв'язками з чоловіками. Саме цей інваріант сприйняття, який є диференційною ознакою прецедентного імені, активізується у контексті всього роману, ба навіть усієї творчості Л. фон Захер-Мазоха, адже лейтмотивом більшості його творів є любовні стосунки між чоловіком та жінкою, при чому остання зображена завжди як домінуюча сила. Відтворити цей інваріант сприйняття прецедентного імені – не надто складна задача для перекладача, адже ім'я Катерини II входить у тезаурус кожного українця, який у середній школі вивчав історію України та світу.

Прецедентні імена часто тісно пов'язані з іншим видом прецедентних феноменів – прецедентною ситуацією. Ця певна "еталонна", "ідеальна" ситуація, яка колись відбулася чи яку колись описали у якомусь творі, належить до віртуальної реальності мистецтва. У народній свідомості така ситуація часто отримує емоційну оцінку. Прецедентна ситуація, як нам відомо, актуалізується у тексті через переказ, опис чи згадку. Такий феномен ми досить часто спостерігаємо у "Венері в хутрі", що свідчить про відкритість та поліфонічність твору:

7. Auch Simson, der Held, der Riese, gab sich Delila, die ihn verraten hatte, noch einmal in die Hand, und sie verriet ihn noch einmal und die Philister banden ihn vor ihr und stachen ihm die Augen aus, die er bis zum letzten Augenblicke von Wut und Liebe trunken auf die schöne Verräterin heftete [10].

7а. Навіть Самсон, герой, тиран, удруге віддався у руки Даліли, що зрадила його, і та його знову зрадила, а філістери зв'язали його в неї перед очима і викололи йому очі, сповнені гніву та кохання, яких він до останньої миті не зводив з прекрасної зрадниці [11, 71].

Трактування прецедентної ситуації як певної "еталонної" ситуації, яка несе емоційну оцінку, чітко підпадає під даний приклад: герой порівнює свої відчуття до Ванди з почуттями Самсона до Даліли – обоє чоловіків були безтямно закохані у підступну жінку, яка щоразу була готова зрадити і віддати героя на поталу ворогу. Для Северина ця ситуація є еталонною, ідеальною зрадою, від якої він страждає і з якої не може втекти. Автор вводить прецедентну ситуацію через короткий динамічний опис, структура якого повністю зберігається у перекладі. Проте у варіанті перекладачки Н. Іваничук ми бачимо лексичну заміну слова *Riese* (велет, богатир) на *тиран*, що не є еквівалентом і містить негативну конотацію, чого немає в оригіналі. Загалом цей варіант перекладу цієї прецедентної ситуації, зокрема і речення, можна вважати цілком адекватним.

Інший вид прецедентних феноменів – прецедентні висловлення – вербальний феномен, який неодноразово відтворюється мовцями, функціонуючи як одиниця дискурсу. За прецедентним

висловом найчастіше стоїть прецедентний феномен – текст або ситуація, які грають вирішальну роль при формуванні смислу прецедентного вислову. [4] Прецедентними висловами зазвичай бувають цитати, назви текстів-джерел або ж самі невеликі тексти, а також прислів'я, афоризми та ін. Найчастіше прецедентні висловлення у "Венері в хутрі" виступають у формі цитат, як, наприклад, вислів Ґете:

*8. Nirgends paßt Goethes ›**Du mußt Hammer oder Amboß sein**‹ so vortrefflich hin wie auf das Verhältnis von Mann und Weib, <…> [10].*

*8а. Ніде так влучно не пасує фраза Ґьоте "**мусиш бути молотом або ковадлом**", як у стосунках між чоловіком та жінкою; <…> [11, 67].*

Цим висловом Северин описує стосунки між чоловіком і жінкою: молот – домінантна сила, той, хто панує у відносинах, в той час як ковадло – символ підлеглого, те, по чому б'є молот. Це цитата з поезії Ґете "Коптська пісня" ("Copthisches Lied"), виданого українського перекладу якої не існує, тому вислів перекладений самою Н. Іваничук.

Існує тенденція, що при перекладі прецедентних висловів, цитат перекладач має використовувати уже існуючі (адекватні) варіанти перекладу, особливо, якщо це художній твір. Адже якщо щоразу перекладати наново, то такий вислів не буде впізнаваний і матиме менше шансів стати афоризмом, ідіомою, тобто увійти до національно чи універсально прецедентних феноменів [1, 48].

Ми можемо зазначити, що всі прецедентні висловлення, які наводяться в оригіналі у формі цитат, у "Венері в хутрі" Н. Іваничук переклала самостійно, не опираючись на існуючі переклади, що загалом не відповідає згаданій тенденції. До прикладу, відомо, що повний переклад "Фауста" Ґете був здійснений Миколою Лукашем 1955 року, та перекладачка пропонує свій варіант перекладу короткого фрагменту з цього твору:

9. Du übersinnlicher sinnlicher Freier,
Ein Weib nasführet dich! [10]

9а. Ех ти, жевжику, довірливий і перечулений,
Водить за ніс тебе жінка! [11, 67]

Цей же ж фрагмент М. Лукаш переклав наступним чином, зберігши у своєму варіанті гру слів *übersinnlicher sinnlicher*:

9б. Ех ти, жених надземно-земний!

Водить за ніс тебе дівча. [12]

Останній тип – прецедентні символи, під якими ми розуміємо такі слова, реалії, які несуть в собі певний культурний код, які асоціюються з тими чи іншими подіями, особами, культурами і значення яких актуалізується у контексті всього твору. Прецедентні символи різного походження часто трапляються у романі Л. фон Захер-Мазоха.

10. Euch erscheint die Natur als etwas Feindseliges, ihr habt aus uns lachenden Göttern Griechenlands Dämonen, aus mir eine ***Teufelin*** *gemacht [10].*

10а. Природність видається вам чимось ворожим, з нас, розвеселених богів Греції, ви поробили демонів, а з мене ***чортицю****! [11, 62].*

11. Bei uns in Deutschland ist ein Berg, in dem sie wohnt", murmelte er dann vor sich hin, "sie ist eine ***Teufelin*** *[10].*

11а. У нас, у Німеччині, є гора, де вона мешкає, – бурмоче він собі під ніс. – Вона – ***відьма*** *[11, 147].*

В даних прикладах ми звертаємо особливу увагу на прецедентний символ "*Teufelin*", який в українському перекладі відтворюється двома різними словами – "*чортиця*" і "*відьма*". Перший варіант перекладу є стовідсотковим еквівалентом німецького слова. Проте у прикладі 11а ми спостерігаємо заміну цього поняття – з чортиці стає відьма, що загалом не відповідає первинному значенню слова оригіналу, але в цьому реченні є контекстуальним еквівалентом. Це явище інтратекстуальної негомогенності, тобто неоднорідності перекладу в межах одного тексту можна пояснити тим, що перекладачка опиралася на контекст речення (11): у свідомості українського читача гора асоціюється з відьмами (Лиса Гора), тому Н. Іваничук, вочевидь, вдалася до одомашнення, аби наблизити текст до культури українського читача. На нашу думку, така заміна контекстуальним еквівалентом є виправданою, адже вона не тягне за собою грубі спотво-

рення змісту, а навпаки, породжує в уяві читача чіткий образ, який, до того ж, йому вже відомий, і тому такий переклад можна вважати адекватним.

Підсумовуючи наше дослідження, ми можемо зробити такі висновки. Твір Леопольда фон Захер-Мазоха має високий рівень інтертекстуальності, про що свідчать численні посилання автора на різні твори мистецтва, літератури, історичних осіб і події. До прецедентних феноменів, які трапляються в тексті, належать прецедентні імена, прецедентні висловлення, прецедентні ситуації та прецедентні символи. Перекладачка українського тексту Наталія Іваничук зберігає всі інтертекстуальні посилання оригінального твору, хоча іноді проводить заміну реалій (*Riese – тиран, Teufelin – відьма*), але зазначимо, що загалом це не шкодить кінцевому результату перекладу і цей новотвір можна вважати адекватним оригіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кам'янець Анжела. Інтертекстуальна іронія і переклад / Анжела Кам'янець, Тетяна Некряч. – К. : Видавець Вадим Карпенко, 2010. – 176 с.

2. Барт Р. От произведения к тексту / Роланд Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 594 с.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

4. Захаренко И. В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / Ред. В. В. Красных, А. И. Изотов / И. В.Захаренко, В. В. Красных, Д. Б. Гудков, Д. В. Багаева. – М. : "Филология", 1997. Вып. 81. – 102 с.

5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 261 с.

6. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процесах эволюции поэтическо-го языка / Н. А. Кузьмина. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.

7. Цибенко Лариса. Післямова до / Леопольд фон Захер-Мазох: Вибрані твори / Лариса Цибенко – Львів : Літопис, 1999. – 398 с.

8. Нахимова Е. А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография / Е. А. Нахимова. – Екатеринбург: ГОУ ВПО "Урал. Гос. Пед. Ун-т"; Ин-т социального образования, 2007. – 207 с.

9. Чорновол-Ткаченко Р. С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, ме-тоди // Вісник СумДУ. – № 11 (95)'. Том 2 / Р. С. Чорновол-Ткаченко. – Суми, 2006 – С. 82–87.

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. Leopold von Sacher-Masoch. Venus im Pelz [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.feedbooks.com/book/3160/venus-im-pelz

2. Захер-Мазох Л. Венера в хутрі : Повісті / Л. Захер-Мазох; [пер. з нім. Н. Іваничук] / Л. Захер-Мазох. – Львів : ЛА "Піраміда", 2008. – 236 с.

3. Ґете Йоган Вольфґанґ. Фауст. [пер. з нім. М. Лукаша] [Електронний ресурс] Йоган Вольфґанґ Ґете. – Режим доступу : http://vintest.org.ua/Data/library / wordLit/%D0%A4% D0%B0%D1%83%D1%81%D1%82%201%D1%87.txt

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

The article deals with intertextual links in the novel "Venus in Furs" by L. von Sacher-Masoch. Present precedent phenomena had been classified and the variants of their reproduction in the Ukrainian translation, done by N. Ivanychuk, had been examined.

В статье исследованы интертекстуальные ссылки романа "Венера в мехах" Л. фон Захер-Мазоха, классифицированы имеющиеся прецедентные феномены и рассмотрены их способы передачи в украинском переводе Н. Иваничук.

О. Гімбель, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МОВНА ГРА В ТЕЛЕВІЗІЙНІЙ РЕКЛАМІ

Статтю присвячено лінгвостилістичному аналізу мовної гри в телевізійній рекламі. На матеріалі різних національних медіаресурсів засвідчено тенденцію до активного використання типізованих моделей впливу на мовну свідомість масової аудиторії, реалізованих, зокрема, у прийомах мовної гри. Звернено дослідницьку увагу на різнорівневу природу її представлення – фонетичну, акцентуаційну, семантичну та ін.

Як відомо, реклама – це процес інформування населення про товар, ознайомлення з ним, переконання в необхідності його придбання [6, 3]. В гуманітарній науці існує багато критеріїв класифікації реклами, один із них – за матеріальним носієм інформації (друкована, поштова, зовнішня реклама, реклама на телебаченні, в мережі Інтернет та ін.). Кожному з названих видів реклами притаманні свої ознаки, проте є і низка спільних, що використовуються для реалізації основної функції реклами – маніпулятивного переконання в необхідності придбання товару

/ послуги: стислість, влучність, зрозумілість, правдивість, цікавість та повторюваність.

У пропонованому дослідженні основну увагу звернено на функції та прийоми реклами на телебаченні. Дослідницьку традицію щодо аналізу реклами, її мови, типології, природи, диференційних характеристик сформовано в ґрунтовних працях таких учених-лінгвістів, як Д. Розенталь, М. Кохтєв (стилістика рекламних текстів), Н. Клушина, О. Костроміна, В. Кеворков, О. Дмитрієв, Т. Добросклонська, О. Долуденко, О. Корнілова (медіалінгвістична природа рекламного тексту), К. Шидо, А. Литвинова, А. Солошенко (дослідження рекламного слогана), Х. Кафтанджиєв, Ю. Пирогова, А. Назайкін, А. Кромптон (створення ефективного рекламного тексту), Л. Баркова, Л. Винарська, Г. Кузнєцова, С. Козлова, І. Гусейнова, Т. Лівшиць (аналіз реклами у психолінгвістичному дискурсі) та ін. Мовну гру в рекламі – об'єкт нашого фахового зацікавлення – досліджували Л. Амірі, С. Ільясова, А. Негришев та ін.

З лінгвістичного погляду рекламний текст – це функціонально організоване за допомогою екстралінгвальних та інтралінгвальних знаків повідомлення (звернення), зосереджене на ситуації рекламного спілкування з метою формування сприятливих і прагматичних моделей соціальної поведінки, яке сприймається індивідами (адресатами) як самостійний раціонально та емоційно обґрунтований комунікативний акт [4, 26]. Можна виділити такі найважливіші риси реклами як тексту: інтралінгвальні особливості, екстралінгвальні фактори, прагматична мета (маніпуляція). Дискусійним залишається питання про функціонально-стильовий статус реклами. На нашу думку, рекламу варто розглядати в межах стилю мас-медіа, оскільки і в рекламі, і в інших текстах масової інформації реалізуються тотожні функції (інформування, оцінка, вплив, маніпуляція). Крім того, реклама знаходить свій вияв у всіх засобах масової інформації – у друкованих виданнях, на телебаченні, радіо та в мережі Інтернет.

Дуже важливим для створення дієвого рекламного тексту є правильний добір слів. Вагомість слова в рекламному тексті відзначають не лише дослідники-лінгвісти, а й фахівці з реклами.

Зокрема, відомий російський психолог-ігротехнік Р.Мокшанцев також відзначає, що оригінальна гра слів сприяє кращому запам'ятовуванню рекламного гасла [6, 43]. У свою чергу, рекламіст А.Кромптон розглядає такий засіб привернення уваги до тексту, як колізія слів, тобто мовна гра: "Колізія слів – це хороший прийом для вираження звичайного у незвичайний спосіб" [5, 58], який, на думку вченого, варто реалізовувати тоді, коли ви знаєте, що хочете сказати. А отже, ефект від колізії слів може бути відсутній, якщо вони не містять смислового навантаження.

У лінгвістиці існує багато визначень мовної гри. Зокрема, О.Земська, яка першою в східнослов'янському мовознавстві звернула увагу на цей прийом введення мовних одиниць у текст, мовною грою називає "ті явища, коли мовець "грає" з формою мовлення, коли вільне ставлення до форми мовлення співвідноситься з естетичним завданням… Це може бути і невинний жарт, і вдала іронія, і каламбур, і різні види тропів (порівняння, метафора, перифраза та ін.) [3, 172]. З іншого боку, В.Санніков називає мовною грою будь-яке умисно незвичне використання мови (наприклад, для створення художнього ефекту) і розглядає її як одну з форм лінгвістичного експерименту [7, 15]. Отже, гра слів (в рекламному дискурсі) – це оригінальний прийом створення рекламних текстів, покликаний привертати увагу споживачів та сприяти запам'ятовуванню інформації про товар.

У свою чергу, В.Зірка принагідно зазначає, що мовна гра стає механізмом маніпулятивної гри, яка розрахована на створення у споживача певного емоційного ефекту завдяки трансформаціям значень слів, несподіваному поєднанню слів, використанню іншомовної лексики і тропів. Збагачуючи значення висловлювання, мовна гра виконує різні прагматичні функції: привертає увагу адресата до мовної форми тексту й до самого акту мовлення; демонструє мовну компетенцію, що підносить авторитет мовця й формує його образ як людини дотепної, вправної у висловлюваннях, як цікавої особистості; а також впливає на позицію слухача, отже, виконує персвазійну функцію [2].

Відтак, мовна гра постає особливим різновидом комічного: вона використовується для реалізації експресивної функції мови

[3, 174], щоб викликати усмішку, сміх, створити жартівливий настрій або іронічне ставлення. Л. Амірі та С. Ільясова визначають головною функцією мовної гри у рекламі привернення уваги [1, 225]. На нашу думку, саме ця функція є домінантною для телереклами, інші (маніпулятивна, експресивна, створення комічного ефекту) є другорядними, оскільки сама сутність реклами полягає, насамперед, у привертанні уваги, і лише після цього – в утриманні цієї уваги, в маніпуляції.

Структуровану класифікацію прийомів мовної гри пропонує О. Земська. Дослідниця виділяє дві стихії, з яких складається явище мовної гри: балагурство (не пов'язане з передачею змісту мови, корінням сягає народної сміхової культури, коли смішним вважалося усе грубе, низьке, незвичайне, перевернуте) і дотепність (рос. "острословие"; незвичайна форма вираження пов'язана з глибшим висловленням думки мовця, з більш образною та експресивною передачею змісту) [3, 175].

У нашому дослідженні проаналізовано телевізійну рекламу, представлену в різних національних медіаресурсах і зафіксовано основні варіанти мовної гри відповідно до термінологіїї О. Земської. Так, зокрема, **балагурство** представлено в таких основних моделях:

1. ***Прийом римування***: *Аляска – Будь ласка* (реклама води "Аляска"); *Дивись на світ відкрито разом із "Зинеритом"* (реклама лікувального засобу "Зинерит"); *За честь, за волю, за козацьку долю* (горілка "Козацька рада); *На "Slando-авто" розмістив я автівку і швидко її обернув на готівку* (сайт рекламних оголошень). Нерідко в телерекламі прийом римування супроводжується накладанням тексту на музику, утворюючи таким чином легко запам'ятовувані та відтворювані рядки: *"Амбробене", "Амбробене" – це сироп від кашлю//"Амбробене", "Амбробене", всім без кашлю краще!* (реклама лікарського засобу).

2. ***Акцентуаційна деформація***, зокрема ***неправильне наголошення***: *Щоб стрибати вище неба, в іграх всіх перемагати треба см**á**чні "Ведмежуйки" кожен день усім жувати!* (реклама вітамінів), де наголос використаний із метою збереження

віршового розміру та реалізації й донесенні основного смислу рекламного слогана.

3. ***Прийом мовленнєвої маски***: *Я із Німеччини для вас сиропу пляшечку припас* (сироп від кашлю "Амбробене") – реалізовано в медійній ситуації, коли актор зображає німецького лікаря, імітує німецьку вимову (особливо завдяки увулярному [r]), і в результаті ефект підсилюється заключним *Natürlich!*

Як мовленнєву маску можна також розглядати використання молодіжного сленгу: *Чіпси "Люкс". Смак, який ти лю...* (спілкуючись у соціальних мережах, підлітки часто вживають подібні скорочення: люблю – лю, привіт – прив, спасибі – спс та ін.). *Яскравий смак, кльовий дизайн* (реклама жувальної гумки "Dirol"). Певні групи товарів (чіпси, жувальна гумка, солодощі) зорієнтовані переважно на молодіжну аудиторію, тому використання сленгізмів у їх рекламі є прагматично вмотивованим.

Серед основних прийомів мовної реалізації **дотепності** було зафіксовано такі:

1. ***Прийоми створення медійної неології***:

а) *словотвірна гра*: *Відчуй аромоксамит* (кава "Jacobs") – поєднання іменників "аромат" і "оксамит" з метою опису аромату кави як дуже насиченого, такого ж приємного для рецепторів нюху, як оксамит – на дотик*; Не гальмуй, снікерсуй!* (шоколадний батончик "Snikers") – до назви продукту додається суфікс, характерний для утворення наказового способу дієслів в українській мові. Варто зазначити, що цей новотвір поступово входить до мови підлітків, поповнюючи, таким чином, неологічною медійної лексикою ресурс соціальних діалектизмів укранської мови; *"Ведмежуйки" – веселі вітаміни для розвитку дитини* – поєднання іменників "ведмідь" і "жуйка", тобто жувальна гумка у формі ведмедя;

б) *порушення законів семантичнох сполучуваності слів*: *Подивись, як смачно! Спробуй, як красиво!* (Чай "Tess"). *"Airwick" – широка палітра ароматів; Відчуй, як тануть бульбашки* ("Aero"). *Маски "Dove" – подружіться зі своїм волоссям.* Цей прийом визначає так званий ефект невиправданого очікування, коли висловлення закінчується несподівано,

спостерігається реалізації нетипової семантичної валентності, що виступає засобом привернення уваги і сприяє запам'ятовуванню слогана;

2. ***Розмовні порівняння***: *Смачно, як у дитинстві* (пельмені "Геркулес"); *Первак. Домашній, як для себе* (горілка "Первак"); *Для людей – як для себе* ("Перша приватна броварня").

3. ***Цитація*** – прийом, що передбачає використання широковідомих цитат із художніх творів, пісень, афористичних висловів, крилатих слів та ін. Цитація спрацьовує лише в тому випадку, якщо реципієнт має відповідний культурний досвід. *Момент істини* (горілка "Істинна") – фразеологізований вислів, котрий на слуху в кожної людини, яка розуміє його значення (вирішальний момент або момент, коли правда виходить назовні), хоча далеко не всі знають історію його походження (в кориді так називається вирішальний момент поєдинку, коли стає відомо, хто переможе. Крилатою ця фраза стала завдяки роману Е. Хемінгуея "Смерть після полудня" 1932 р.). *Кажуть, що наша хата скраю... Авжеж, аби першими гостей зустріти!* (пиво "Оболонь") – обігрування фразеологізма *моя хата скраю, першим ворога стрічаю*; *Великі ідеї починаються з маленької чашечки Nescafe espresso* (кава "Nescafe"): *усе велике починається з малого* – фразеологізм.

4. ***Каламбури*** – гра з формою слова, об'єднання слів за критерієм звукової подібності, а саме омонімів і паронімів. *Чистота – чисто Тайд* (пральний порошок "Тайд").

Також у текстах телевізійної реклами використовується прийом ***персоніфікації***, вираженої дієслівною метафоризацією: *Tefal. Завжди думає про Вас; Вікна "Rehau" піклуються про Ваше здоров'я, зустрічають домашнім затишком; Фарба, в яку закохається твоє волосся* ("Shwarzkopf") – предмети неживої природи (побутова техніка, вікна, фарба для волосся й саме волосся) наділяються почуттями людей, щоб підкреслити, що саме ці товари здатні зробити життя людини зручнішим, комфортнішим і затишнішим.

У ході дослідження було також зафіксовано семантичний прийом мовної гри в телерекламі, реалізований у сполученні

прямого й переносного значень слова: *"АЦЦ" – щоб кашель не зіпсував усю картину.* Сюжет рекламного ролику полягає в тому, що монахи складають картину з дрібних камінчиків, тобто займаються дуже складною і копіткою працею. Через кашель одного з них фрагмент картини було зруйновано. Таким чином, у цій рекламі словосполучення "зіпсувати картину" вжито і в прямому значенні, і в переносному, як фразеологізм, – зіпсувати все, зашкодити. В рекламі мобільного оператора МТС дівчина відповідає хлопцеві: *"Навчишся літати – приходь".* Дієслово "літати", окрім прямого значення, має і переносне – як сленгізм, одиниця мови молоді "літати" означає швидко працювати (про Інтернет). *Так, я на коні!* (дезодорант "Old Spice") – герой відеоролика сидить на коні (пряме значення) й почувається у виграшному становищі (переносне значення).

Отже, як бачимо, явище мовної гри системно представлене в мові медійного стилю. Мовна гра в рекламі функціонує, перш за все, для привернення уваги, для маніпуляції, а відтак, комічна та емоційна функції є другорядними, оскільки реклама – це креалізований текст, який поєднує вербалізований ряд та відеоролик, що сприяє привертанню уваги глядачів, виділенню рекламованих продуктів з-поміж подібних. Ядром реклами, тим елементом, який найкраще запам'ятовується, є слово, влучний слоган. Знання й розуміння відеоряду необхідні лише в тих випадках, коли мовна гра в рекламі реалізується на зіткненні прямого та переносного значень слів. Але більшість рекламних слоганів побудована таким чином, щоб їх легко було зрозуміти і запам'ятати без контексту, представленого відеорядом. Прийоми мовної гри, використовувані в цих слоганах, зрозумілі, вони легко запам'ятовуються і відтворюються, а деякі з них (що цілком природно та закономірно) навіть стають крилатими висловами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Амири Л. П. Языковая игра в рекламе / Амири Л. П., Ильясова С. В. // Рекламный текст и рекламный дискурс. – М. : Флинта, 2001. – С. 225–245.

2. Добжинська Т. Мовна гра як форма персвазії в суспільному дискурсі [Ел. Ресурс] / Т. Добжинська. – Режим доступу : http : // www.lit-jarmarok. in.ua /index.php?option=com_content&task=view&id=576&Itemid=39

3. Земская Е. А. Русская разговорная речь : Фонетика. Морфология. Жест / Е. А. Земская. – М. : Наука, 1983. – 238 с.

4. Зірка В. В. Мовна парадигма маніпулятивної гри в рекламі : афтореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.02 / Віра Володимирівна Зірка. – К., 2005. – 32 с.

5. Кромптон А. Мастерская рекламного текста / А. Кромптон. – М. : Довгань, 1998. 243 с.

6. Мокшанцев Р. И. Психология рекламы : Учеб. пособие / Науч. ред. М. В. Удальцова / Р. И. Мокшанцев. – М. : ИНФРА-М, Новосибирск : Сибирское соглашение, 2001. – 230 с.

7. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена лингвостилистическому анализу языковой игры в телевизионной рекламе. На материале разных национальных медиаресурсов зафиксировано тенденцию активного употребления типизированных моделей влияния на языковое сознание массовой аудитории, реализованных, в частности, в приемах языковой игры. Исследовательское внимание обращено на разноуровневую природу ее представления – фонетическую, акцентуационную, семантическую и пр.

The article is devoted to the linguostylistic analysis of wordplay in television commercials. The tendency of active usage of the typified models of influence on the linguistic consciousness of mass audience, realized particularly in the methods of wordplay, has been observed on various national media sources materials. The attention is focused on split-level nature of its presentation – phonetic, accentual, semantic etc.

І. Демянчук, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ҐЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

У статті розглядаються ґендерні особливості комунікації та проблема анонімності в Інтернет-середовищі, визначається актуальність і реальна частотність ґендерних маркерів в соціальній мережі Facebook в умовах сучасності.

Упродовж століть засоби комунікації розвивалися еволюційно. В останні ж десятиліття вони зазнають якісних, принципових змін на основі новітніх технічних і технологічних рішень. Одним із них є така інформаційно-комунікаційна реальність як

мережа Інтернет, що сьогодні значною мірою визначає процеси інформатизації та глобалізації.

Актуальність статті полягає в тому, що інернет-комунікація виникла порівняно недавно, і більш того, постійно розвивається і змінюється, що забезпечує безмежний простір для досліджень. **Метою** роботи є дослідження відмінностей у мовленні користувачів інтернету жіночої та чоловічої статі.

У сучасній лінгвістиці проблема ґендеру залишається актуальною (Лакофф 1973, Фітман 1980, Крамаре 1981, Мальц і Брокер 1982, Таннен 1996, Кіріліна 1999, Зикова 2003, Мартинюк 2004). Вона викликає багато полеміки серед вітчизняних і зарубіжних лінгвістів. Визначення терміна "ґендер" розроблене не так давно, воно прийшло в лінгвістику в XX столітті. До цього вживався термін "стать". "Стать" означає біологічні риси особи, проте "ґендер" є більше, ніж набір норм поведінки, він названий "соціальною статтю".

Згідно з Енциклопедією Британіка, "***ґендер"*** – це "спосіб класифікації слів, що базується на таких характеристиках, як рід (чоловічий, жіночий чи середній), спосіб існування (живий чи неживий) і категорія в шкалі створення (раціональний чи нераціональний)" [5].

Безліч вітчизняних і зарубіжних вчених займалися питанням визначення конкретних ґендерних особливостей спілкування (Робін Лакофф, Мель та Пенебейкер, Таннен, О. Земська, М. Китайгородська і Н. Розанова). Всі ці ознаки можна підсумувати так.

Жінкам властиве:

- Хеджування ("sort of", "kind of", "it seems like").
- Вживання форм ввічливості "Would you mind..." "...if it's not too much to ask" "Is it o.k if...?"
- Гіперправильна граматика та вимова.
- Вживання непрямих прохань ("Wow, I'm so thirsty!").
- Вживання тегових запитань ("You don't mind eating this, do you?").
- Уникнення прямих відповідей на запитання.
- Обговорення особистісних взаємовідносин.

- Вживання "порожніх" та емоційніх прикметників ("divine", "adorable", "gorgeous").
- Вживання слів на позначення позитивних емоцій ("I'm so excited!!!").

Чоловікам властиве:

- Вживання лайливих слів ("Damn it!").
- Хезитація ("…errr…").
- Вживання слів на позначення негативних емоцій, зокрема гніву.
- Підкреслена демонстрація своєї маскулінності ("Happy bday man hope it's a good one don't have too much fun").
- Неуважність до пунктцації ("Ready for the dunk contest represent number 24 PG young swing man outta Fresno state time to go to work"). [2, 7, 8, 9].

За підсумками аналізу праць Олени Горошко, С'юзан Херрінг, Джона Бургера та Шломо Аргамонома, інтернет-комунікація жінок вирізняється тим, що вони:

- Використовують більше особистих займенників, допоміжних дієслів і сполучників.
- Схильні до використання еліпсисів (...).
- Схильні до вживання транскрипцій вигуків, таких як ah, hmm, ugh і grr.
- Схильні до використання смайликів.
- Схильні до використання повторних знаків оклику, спантеличеної пунктуації (комбінації з ? і !).
- Схильні до вживання абревіатур (OMG, YOLO).
- Схильні до виразного подовження (nooo waaay).

Наприклад:

Krysta Rader: Waaaaaaaaaa! ...aren't you supposed to work???
Sandra Ivonne: LOL! Sorrrrrry!:P

Чоловіки:

- Використовують більше артиклів і прийменників.
- Схильні до вживання підтверджень yeah і yea.
- Схильні до вживання послідовності букв, як ht, http, htt, Googl, і Goog.
- Схильні до самореклами та сарказму.

- Не схильні до вживання смайликів, абревіатур, повторних знаків пунктуації, та транскрипцій вигуків.
- Схильні вважати себе експертами з багатьох питань.

Наприклад:

Andrew Aldridge: yeah I kinda know a lot about stuff like that so eat bananas like a monkey at all-you-can-eat monkey buffet they are loaded with potassium [1, 3, 4, 6].

В інтернет-комунікації набір факторів і ступінь їх впливу на прояв ґендеру відрізняється від звичайної комунікації. Наприклад, статусне становище учасників або їх вік не настільки сильно впливають на прояв ґендерних особливостей, як параметр синхронності/асинхронності комунікації або спільна комунікативна мета, на відміну від звичайного спілкування, неопосередкованого електронним каналом. Таким чином, ґендер може набувати певної специфічності саме в інтернет-комунікації. Водночас існує й низка ґендерних особливостей інтернет-комунікації (використання жінками або чоловіками певних мовних засобів, лексичні особливості їх текстів), які проявляються стабільно й не залежать від типу комунікації (синхронна, чи асинхронна) або мови, якою вона відбувається, чи від використання певного комунікативного інтернет-сервісу (платформи чату або блогу). Отже, можна припустити, що за певними характеристиками свого прояву ґендер є конвенціональним і конструюється залежно від багатьох факторів, комунікативних практик і ситуацій. При цьому незаперечним є той факт, що саме вивчення інтернет-комунікації дозволяє подивитися на ґендер у всьому його розмаїтті й динамізмі, і змоделювати цілий ряд ситуацій, що в реальному житті та спілкуванні або досить складно, або практично неможливо створити. Безперечним є також той факт, що в Інтернеті як чоловік, так і жінка намагаються відійти від традиційних ролей, настанов і норм, вироблених у суспільстві, набути зовсім іншого соціального досвіду, що сприяє більшій гнучкості та варіативності всієї моделі ґендерних відносин в інформаційно-комунікативному суспільстві [1].

При дослідженні ґендерних особливостей інтернет-комунікації постає проблема визначення статі в умовах інтернет-комунікації.

Інтернет та інші цифрові технології показали нові горизонти для досліджень ідентичності. Вільний від фізичних обмежень, віртуальний світ надає середовище, в якому надзвичайно легко зберегти анонімність. Коли людина виходить в Інтернет, вона може вибрати нове ім'я, нікнейм, – це ім'я, яке може відображати її особистість в реальному світі або відхилятися від цього образу. При створенні профілів на форумах, чатах, блогах чи соціальних мережах адміністратори не вимагають показувати паспорт. Товстий тридцятирічний афро-американець може стати шістнадцятирічною дівчинкою зі Східної Європи, вибравши відповідний аватар і заповнивши поля несправжньою інформацією. В інших випадках, хтось може взагалі не вказувати ніякої додаткової інформації та вибрати аватар і нікнейм без жодної ґендерної специфікації. В такій ситуації визначити ґендер за профілем неможливо, тому спеціалісти звертаються до аналізу повідомлень користувача. Та у англійській мові не існує граматичного роду, який робить досить простим подібний аналіз у слов'янських чи романських мовах. Цей шанс на анонімність надає поле для досліджень, де обмеження значно відрізняються від реального світу.

Отже, зважаючи на описані труднощі, для аналізу доцільно використовувати персональні твіти, записи у блогах, Фейсбуці та Інстаграмі лише людей, чий ґендер не викликає сумнівів – культурних і політичних діячів, чиї облікові записи ("аккаунти") перевірені та підтверджені адміністраціями соціальних мереж, та людей, у яких в декількох облікових записах чітко вказана стать та регулярно з'являються персональні фотографії.

Опрацювавши комунікацію у соціальній мережі Facebook, ми можемо зробити висновок, що характерні риси ґендерно-маркованої комунікації, виокремлені авторитетними вченими, присутні у спілкуванні в цій мережі, проте слід зазначити суттєву нечастотність маркерів як у чоловічій, так і у жіночій комунікації. Часом спостерігається цілком протилежне – маркери чоловічої комунікації у жіночій і навпаки. Можна припустити, що на певному етапі комунікація була ґендерно-маркованою, однак із прискоренням глобалізації та з огляду на анонімну природу інтернет-комунікації відбулася ерозія цих маркерів і тепер постає проблема виокремлення нових маркерів ґендеру у комунікації.

За умови їх відсутності (чи несуттєвості) можна буде привітати феміністок із досягненням ґендерно-нейтрального спілкування.

На основі вже наявного в нас матеріалу, який складається з 4000 постів (по 2000 від чоловіків та від жінок, що належать до середнього класу та проживають у центральних штатах США – Міссурі, Айові, Канзасі, Іллінoісі, Небрасці) можна зробити наступні висновки:

- Форми ввічливості, які, за словами Р. Лакофф, властиві жіночому мовленню, зустрічаються в 16 % повідомлень жінок та 8 % повідомлень чоловіків.
- "Порожні" та емоційні прикметники, вживання яких також належить до жіночого стилю мовлення, ми знайшли у 21 % постів жінок та 5 % постів чоловіків.
- Лайливі слова зустрічаються досить рідко – лише у 6 % постів чоловіків та у 2 % постів жінок.
- На противагу словам Шломо Аргамона, який вважає, що еліпсиси частіше використовуються жінками, ми знайшли їх у 4 % повідомлень від чоловіків та лише в 1 % повідомлень жінок.
- Виразне подовження частіше зустрічаються у чоловіків (7 % повідомлень), а не у жінок (5 % повідомлень).
- Також вживання абревіатур типу lol і omg притаманно і жінкам, і чоловікам (10 %) приблизно однаково.
- Проте, жінки і справді більш схильні до вживання смайликів – 17 % повідомлень жінок і 6 % повідомлень чоловіків містять посмішки.
- Повторні знаки оклику та спантеличена пунктуація також частіше зустрічаються в повідомленнях жінок (15 %), аніж чоловіків (8 %).

Отже, можна зробити висновок, що на даному етапі розвитку інтернет-комунікації прослідковуються процеси зникнення із неї ґендерних маркерів та їх поява у повідомленнях авторства осіб не відповідного їм ґендеру. Таким чином, визначати ґендер за змістом і формою повідомлень стає все складніше, тож актуальним є пошук більш сучасних ґендерних ознак інтернет-спілкування, втім не варто виключати можливість повної їх ерозії у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горошко О. І. Ґендерні аспекти інтернет-комунікації: дис. …док. соцол. наук: 16.03.2010 / О. І. Горошко. – Харків, 2010. – 575 с.

2. Земская Е. А. Особенности мужской и женской речи / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русский язык в его функционировании. – М., 1993. – С. 90–136.

3. Argamon, Shlomo, Koppel, Moshe, Pennebaker, James & Schler, Jonathan.. Mining the blogosphere: Age, gender, and the varieties of self-expression. – First Monday 12(9), 2009.

4. Burger, John D., Henderson, John, Kim, George & Zarrella, Guido. Discriminating gen-der on Twitter. – In Proceedings of the Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing, 2011. – p. 1301–1309.

5. Encyclopedia Britannica. Gender // режим доступу: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/228211/gender

6. Herring, S. C., & Stoerger, S. Gender and (a)nonymity in computer-mediated communication. – S. Ehrlich, M. Meyerhoff, & J. Holmes (Eds.), 2014 – Prepublication version: http: // ella.slis.indiana.edu/~herring/herring.stoerger.pdf.

7. Lakoff R. Language and woman's place. – New York Harper & Row, 1975 – 328.

8. Mehl M.R., & Pennebaker J.W. The sounds of social life: A psychometric analysis of student's daily social environments and natural conversations. – Journal of Personality & Social Psychology, 2003. – p. 857–870.

9. Tannen D. You just don't understand: Women and men in conversation / D. Tannen. – N.Y.: William Morrow, 1990. – 330 p.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье рассматриваются ґендерные особенности коммуникации и проблема анонимности в Интернет-среде, определяется актуальность и реальная частотность ґендерных маркеров в социальной сети Facebook в условиях современности.

The article deals with gender peculiarities of communication and the problem of anonymity in the Internet environment, the relevance and the real frequency of gender markers on Facebook are determined in the terms of modernity.

О. Дехтярук, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ МЕТАФОР ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА В ПЕРЕКЛАДАХ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

У статті досліджуються індивідуально-авторські метафори Василя Симоненка, розглядаються способи перекладу метафоричних одиниць, аналізуються образи, створені митцем, та їх відтворення в перекладі англійською мовою.

Проблема метафоричних одиниць, як одного з головних засобів вираження знань у мовній системі, вже давно привернула увагу вчених, які запропонували безліч їх класифікацій. Дослідження мовної метафори присутні у працях Н. Арутюнової [1], А. Баранова та Ю. Караулова [2], Д. Девідсона [3], Г. Кулієва [4] та інших науковців. Однак, залишається ще безліч недосліджених аспектів цього художнього тропу.

"Метафора потужно живить емоційну енергетику слова, увиразнює його образну структуру, розширює смислові горизонти мови. Без неї неможлива література, не обходиться наука, активно фігурує вона в соціокультурних дискурсах. Метафора несе інформацію про історичний і культурний розвиток людини, пізнання нею світу, самовираження у слові. Метафоризаційні процеси мають системний, цілісний, цілеспрямований і хвилеподібний характер. На основі їх осмислення сформульовано концепцію метафоричного динамізму, що ґрунтується на розумінні метафори як наснаженого внутрішньою силою явища мови, мислення і культури" [5].

Поезія Василя Симоненка неповторна і самобутня. Поету притаманний власний ідіостиль, який характеризується вживанням різноманітних художніх тропів. Багато дослідників творчості Василя Симоненка засвідчують, що саме метафори надають його поезії такого надзвичайного емоційного впливу. Тому **актуальність** обраної теми зумовлена потребою дослідити відтворення метафор Василя Симоненка в перекладах англійською мовою, оскільки вони виявляють особливості світобачення, а також відбивають в поетичній мові характерні соціальні, художньо-естетичні цінності суспільства. Тому саме від перекладу залежить те, як сприйме вірші В. Симоненка англомовний читач, чи зрозуміє його ідіостиль і світосприйняття, та й, власне, світобачення всього українського народу.

Проаналізувавши творчість Василя Симоненка, літературознавець Ігор Шанковський публікує у 1975 році в Лондоні книгу "Василь Симоненко: Семантична студія" [11], де не тільки розглядає семантичне навантаження слів та виразів у його поезії, а й визначає місце передчасно померлого поета серед інших українських письменників. У 1977 році Ігор Шанковський видає своє

дослідження англійською мовою, де були надруковані англомовні переклади поезій.

Перекладами поезії Василя Симоненка займався й молодий літературознавець і перекладач Андрій-Марія Фрейшин-Чировський, який у 1975 році у США опублікував книгу під назвою "Гранітні обеліски" [9], де містилися переклади творів українського поета. За словами автора книги, основним завданням для нього було передати у перекладах силу та емоційність поезії Симоненка.

Мовознавцями виділено ряд ознак, що відрізняють індивідуально-авторську метафору від загальномовної: асистемність, суб'єктивність, наявність "авторства", унікальність, невідтворюваність [8]; одноразовість вживання, одиничність зіставлення різних понять у складі метафори, належність до певного індивідуального стилю, новизна [7].

Загальномовні метафори функціонують у різних стилях літературної мови, зокрема і в розмовній мові, на відміну від індивідуально-стильових, що є витвором окремого письменника і ознакою його ідіостилю, як, наприклад, метафори в поетичному дискурсі В. Симоненка.

Новизна полягає в дослідженні перекладів поезії англійською мовою та відтворення індивідуально-авторських метафор В.Симоненка, оскільки аналізу перекладених віршів цього геніального українського поета ще не було проведено. Тож ця робота може стати поштовхом для подібних дослідницьких студій.

Мета даної статті – дослідження проблеми відтворення англійською мовою метафор Василя Симоненка, аналіз повністю відтворених, частково відтворених, змінених та втрачених образів.

Найґрунтовнішими практичними порадами щодо перекладу метафорики вважається класифікація прийомів відтворення метафор, запропонована П. Ньюмарком [10], на яку ми й опирались у цьому дослідженні. П. Ньюмарк вирізняє: 1) збереження образу у мові перекладу; 2) заміна образу мови джерела стандартним образом мови перекладу, який не суперечить культурі мови перекладу; 3) відтворення метафори за допомогою образного порівняння зі збереженням образу (але з можливою зміною експресії); 4) переклад метафори (або образного порівняння) за допомого образного порівняння (або, інколи, метафори) з тлу-

маченням значення (це сприяє розумінню, але може призвести до втрати експресивності висловлювання); 5) відтворення семантики метафори описово (може застосовуватися, якщо метафора нечітка і її збереження є недоречним, хоча певні аспекти настанови висловлювання можуть втратитися); 6) пропущення метафори, якщо вона надлишкова (необов'язкова); 7) збереження метафори з конкретизацією значення з метою підсилити образ.

Із даної класифікації можемо зробити висновок, що у перекладі образність метафори може зберігатись, змінюватись або, взагалі, втрачатись. Дослідивши переклади поезії Василя Симоненка, виділяємо найхарактерніші типи відтворення метафори.

Повне відтворення образу – співпадають і правила сполучуваності, і традиції вираження емоційно-оцінної інформації, вжиті в оригіналі. Наприклад: "очі ганьби" [9, 64] – "the eyes of shame" [9, 65], "на цвинтарі ілюзій" [9, 20] – "in the graveyard of illusions" [9, 21], "хай палають хмари бурякові" [9, 40] – "may the beet-colored clouds burn forever" [9, 41], "полин снігів" [9, 74] – "the absinthe of snow" [9, 75], "у думок моїх течію" [9, 78] – "my thoughts' vibrant flow" [9, 79], "очі порожні" [9, 76] – "eyes are hollow" [9, 77], "брехлива сльоза" [9, 76] – "the fraudulent tear" [9, 77], "не в'януть руки біля плуга і станка" [9, 60] – "our hands don't languish by our plows and carts" [9, 61], "прийдуть з України верби і тополі" [9, 52] – "the willows and poplars will come without ado" [9, 53]. Бачимо, що метафори перекладені повними відповідниками; образ і експресія у перекладі повністю збігаються із оригіналом.

Часткове відтворення образу – створений поетом образ загалом зберігається у перекладі, проте дещо відрізняється від оригіналу. Наприклад: "небо скуйовджене і розколисане" [9, 82] – "the sky, churned up and disheveled" [9, 83]. Слово "churned up" означає "збовтаний", "сколочений" [1, 250], а "disheveled" – "скуйовджений", "кошлатий" [1, 389]. Перекладач міняє місцями прикметники, а означення "розколисане" перетворює в "збовтане". Відповідно, образ неспокійного неба зберігається, проте його не можна вважати повним, оскільки один з компонентів метафори не був відтворений абсолютним відповідником. Ще одним прикладом може стати метафора "стомлені думки" [9, 32] – "thoughts so stale" [9, 33]. Із англійської "stale" перекладається як "несвіжий", "черствий"

[1, 1400]. Знову ж, хоч і використовується неповний відповідник, негативний настрій, а відповідно й образ, зберігається. Цікавим прикладом є метафора "біль у душу мою закрадається вужем" [9, 26] – "and pain finds my soul, and it snakes into there" [9, 27]. Образ болю, як противної змії, зберігається у перекладі. Однак, коли в оригіналі маємо іменник, який вказує на цей образ ("закрадається вужем"), то в англомовному вірші функцію образотворення виконує дієслово "to snake", що означає "повзти", "витися" [1, 1343] і викликає явну асоціацію зі змією.

Реметафоризація, або зміна образу – метафора у перекладі зберігається, але вона не відповідає образу в оригіналі. Наприклад: "пустуни-джмелі" [9, 70] – "hordes of wasps and bees" [9, 71], що дослівно перекладається як "орди ос і бджіл". Бачимо, що джмелі в перекладі англійською мовою перетворюються на "ос і бджіл", але основна модифікація відбувається з оригінальним компонентом "пустуни", що відтворюються як "орди". Отже, грайливий і веселий образ змінюється на небезпечний і навіть такий, що наганяє страх, але зберігає свою метафорику. Ще одним прикладом може бути вираз "хай сичать образи" [9, 38], що відтворюється як "and may the insults fly" [9, 39]. Метафора в даному випадку зберігається, проте змінюється образ. Якщо в оригіналі "образи" викликають явні асоціації зі зміями, тобто означають лють і викликають страх, то в перекладі англійською мовою вони просто "літають", що значно змінює конотацію образу.

Деметафоризація, або втрата образу – у перекладі метафора опускається. Наприклад: "отара хвилин" [9, 80] передається буденним "every day" [9, 81]. У цьому варіанті втрачається і образ, і експресія. Ще одним прикладом може стати фраза "ніхто не перекреслить мій народ" [9, 30], що відтворюється як "no one will destroy my nation's life" [9, 31]. Ключовим компонентом тут виступає дієслово "destroy" – "знищити", "зруйнувати″ [1, 369]. Хоч у цьому випадку метафорика і втрачається, проте зберігається загальний настрій.

Зміна і втрата образу у перекладі має дуже просте й логічне пояснення: переклад поезії – процес складніший, ніж, наприклад, переклад публіцистики чи прози, де відтворити авторську метафору набагато простіше. Важливо розуміти, що перекладач дещо обмежений, адже повинен не лише передати зміст та обра-

зність віршів, а й відтворити поетику, зберегти риму та мелодику, оскільки це теж є одним з найважливіших компонентів поезії Василя Симоненка. Яскравим прикладом цього може слугувати наступний уривок: "*Мріють крилами з туману лебеді рожеві,/ Сиплють ночі у лимани зорі сургучеві"* [9, 50], котрий англійською відтворюється як: "*Dreamingly they float from out the misty foggage,/ Pinkish swans who paint the night with waxen starrage"* [9, 51]. Перекладач вносить багато змін, відтворюючи ці рядки англійською. У першому рядку метафора часково змінюється і набуває більшої експресії: *"мріють крилами з туману"* у перекладі відтворюються як *"мрійливо випливають із густезного туману"*. Наступний рядок зберігає метафору, та тільки тепер в англомовному варіанті з'являються *"лебеді рожеві, котрі розмальовують ніч восковими зорями"*, тоді як в оригіналі *"сиплють ночі у лимани зорі сургучеві"*. Важливо звернути увагу й на власне авторський неологізм перекладача "*starrage",* що утворює риму до "*foggage"* і зберігає подібну експресію, викликаючи в уяві силу-силенну густо всіяних зірок.

Отже, провівши дане дослідження, ми з'ясували, що більшість перекладених метафор зберігають свій образ. Проте трапляються й випадки часткового відтворення, зміни або втрати образу. Але такі модифікації необхідні задля збереження наступних, можливо, більш вагомих образів, а також для відтворення мелодики поезії Василя Симоненка. Загалом, переклади віршів поета не тільки передають особливості світобачення, моделювання світу, творення індивідуальної мовної картини світу, відбивають в поетичній мові характерні соціальні, художньо-естетичні цінності суспільства, а й зберігають свою самобутність. Тож можна стверджувати, що перекладач якісно виконав таке нелегке поставлене перед ним завдання.

Перспективи подальшого дослідження перекладів творів Василя Симоненка безперечні, адже його поезія багата не лише на метафоричні одиниці, а й наповнена різноманітними художніми засобами, що відображають усю сутність мислення поета та народу загалом. Дослідження перекладених творів митця сприятиме розумінню як способів передачі художніх тропів у перекладі, так і світосприйняття поета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Англо-український словник / [уклад. Гороть Є. І., Коцюк Л. М. та ін.]. – Вінниця: Нова Книга, – 1700 с.
2. Арутюнова Н. Д. Теория метафоры / Н. Д. Арутюноваю – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–32.
3. Баранов А. Н. Русская политическая метафора: Словарь / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов – М., 1995. – 103 с.
4. Дэвидсон Д. Что означают метафоры. Теория метафоры. Под ред. Н. Н. Попова / Д. Дэвидсон. – М. : Прогресс, 1993. – С. 173–193
5. Кравець Л. В. Динаміка метафори в українській поезії ХХ століття / Л. В. Кравець. – К. : Академія, 2012. – 416 с.
6. Кулиев Г. Г. Метафора и научное познание / Г. Г. Кулиев. – Баку, 1987. – 89 с.
7. Пустовіт Л. О. Засоби вираження метафор // Культура слова. Респ. між-від. зб. / Л. О. Пустовіт. – К., 1976. – Вип. 34. – С. 56–92.
8. Скляревская Г. Н. Метафора в системе язика / Г. Н. Скляревская. С-П. : Наука, 1993 – 152 с.
9. Chirovsky-Fr A. M. Granite obelisks / A. M. Chirovsky-Fr. – USA, 1975. – 145 p.
10. Newmark P. Approaches to Translation / Peter Newmark. – Oxford: Pergamon Press, 1981. – 200 p.
11. Shankovsky I. Vasyl Symonenko: Study in semantics / I. Shankovsky. – London, 1977. 212 p.

Стаття надійшла до редакції 11.04.14

В статье исследуются индивидуально-авторские метафоры Василия Симоненко, рассматриваются способы перевода метафорических единиц, анализируются образы, созданные поэтом, и их воспроизведение в переводе на английский язык.

The article investigates the individual author's metaphors of Vasyl Symonenko, describes the methods of translation of metaphorical units, analyzes the images created by the poet, and their rendering in the English translation.

С. Джурило, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ КОМПЛІМЕНТІВ У РАМКАХ КІНОДИСКУРСУ

Дослідження присвячене проблемі перекладу компліментів в кінотекстах англомовних фільмів. Розглядаються поняття кінодискурсу та кінотексту, особливості кінотексту як перекладацького об'єкта, описується явище компліменту та особливості його перекладу з огляду на його комунікативні функції в рамках кінодискурсу.

Кіно порівняно молодий вид мистецтва, вік якого налічує трохи більше сотні років. Однак за цей час кіно встигло завоювати прихильність широкої публіки, і сьогодні любителів кіно знайдеться не менше, ніж пошановувачів літератури чи живопису, що не дивно, враховуючи синкретичну природу цього виду мистецтва. Багато теоретичних розвідок сьогодні спрямовано на те, щоб задовольнити потреби кіноманів у якісному перекладі стрічок. Сформувався навіть цілий напрямок кіноперекладу, який спирається на теоретичну базу, випрацювану у сфері перекладу художньої літератури, але враховує специфіку саме кінотексту, який належить до креологізованих текстів – "особливого лінгвовізуального феномену, текстів, в яких вербальний і образотворчий компоненти формують єдине візуальне, структурне, смислове і функціональне ціле, забезпечуючи його комплексний прагматичний плив на адресата" [7, 8]. Однак проблема перекладу фільмів залишається на сьогодні недостатньо вивченою, особливо в тій частині, що стосується перекладу фільмів саме українською мовою, і в цьому і полягає **актуальність** даного дослідження. У центрі його – проблема перекладу компліментів як складової кінотексту. Спроби встановити особливості перекладу компліменту як комунікативного акту з урахуванням обмежень, які накладає на перекладача кіно текст, визначають наукову новизну даної розвідки.

Комплімент є важливою складовою міжособистісної комунікації, найефективнішим способом гармонізації спілкування. Дж. Холмс, американський лінгвіст визначає комплімент як "мовленнєвий акт, який експліцитно чи імпліцитно приписує певні заслуги комусь, хто не є мовцем, зазвичай особі, до якої звертаються, за якісь риси (якості, вміння, власність), які позитивно оцінюються мовцем і слухачем". За комунікативною спрямованістю компліменти поділяють на **прямі**, направлені безпосередньо на адресата, та **непрямі**, які направлені на когось, з ким асоціюється адресат, і таким чином опосередковано стосується адресата. Непрямі компліменти у свою чергу поділяються на **експліцитні** та **імпліцитні** [8, 95].

Переклад прямих компліментів не викликає значних труднощів, оскільки вони характеризуються високим ступенем клішованості й будуються за схожими моделями як в англійській, так і в українській мовах. Непрямі ж компліменти, особливо якщо вони імпліцитні, характеризуються високим ступенем оригінальності, і при їх перекладі часто необхідно вдатися до ряду трансформацій, щоб досягти максимальної адекватності. Переклад компліментів не передбачає буквального відтворення слів оригіналу, він повинен передавати зміст і мету компліменту. Важливим є також і те, що компліменти повинні відтворюватися аналогічними мовленнєвими актами в мові перекладу, з огляду на їх прагматику [4, 259]. Коли ж маємо справу з перекладом компліментів в рамках кінодискурсу, синкретична природа кінотексту в сукупності з вищезгаданими труднощами адекватної передачі висловлювання мови оригіналу мовою перекладу часто призводить до неминучої часткової втрати значення та певних соціально-культурних особливостей оригінального компліментарного висловлювання [8, 91].

Загалом кінодискурс характеризується цілим рядом особливостей, йому притаманна синтаксичність, вербально-візуальна єдність елементів (кінотекст), інтертекстуальність, множинність адресанта, контекстуальність значень, іконічна точність, синтетичність. Кінодискурс – це зв'язний текст, сукупність вербального та невербального компонентів фільму, а також ряду екстралінгвістичних факторів, важливих для смислової завершеності фільму, таких як культурно-історичні фонові знання адресата, обставини, час і місце, яких стосується фільм, невербальні засоби вираження, такі як міміка, жести тощо. В основі феномену кінодискурсу лежить процес інтерпретації фільму кіноглядачем і розуміння змісту закладеного автором. Кінодискурс відбувається в міжмовному та міжкультурному просторах за допомогою засобів кіномови, кінотексту. Кінотекст – зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальної (лінгвістичної) та невербальної (нелінгвістичної) системи, організоване відповідно до задуму колективно функціонального диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному

носії та призначене для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами [6, 283].

Т. Кропінова наголошує на неоднорідній природі кінотексту через наявність у ньому двох планів вираження – вербального і невербального. Вербальний план вираження кінотексту мінімалістичний, зведений переважно до діалогів або монологів, якщо останні абсолютно необхідні за задумом автора (наприклад, внутрішній монолог героя, який розповідає про події, не показані в кадрі, або який демонструє внутрішній конфлікт героя), а все інше змістове навантаження реалізоване у невербальному плані вираження, тому перекладач зобов'язаний враховувати цю частину змістового навантаження і перекладати не тільки і не стільки словесне формулювання, скільки комунікативну настанову, закладену в репліку автором кінотексту [3, 407].

Для аудіовізуального перекладу, до якого належить і переклад кіно, визначальною рисою є синхронізація вербального і невербального компонентів. У роботі над перекладом аудіовізуального продукту перекладач працює не суто над текстом, а охоплює й інші аспекти медіа мистецтва, яке є поліфонічним за своєю суттю. Тобто він працює як з діалогами/ коментарями, так і зі звуковими ефектами, зображенням, атмосферою відео сюжету. В аудіовізуальному перекладі співіснування багатьох семантичних знаків, що утворюють значення, переноситься з одного семіологічного комплексу в інший. Це означає, що утворюється два семіологічних комплекси – оригінал та переклад. Тому еквівалентність перекладу аудіовізуального продукту – це не тільки відповідність між лінгвістичними елементами у двох мовах, а й адекватний зв'язок між вербальними і невербальними структурами окремо у творах оригіналу та перекладу [1, 49].

У процесі роботи з кінотекстом перед перекладачем постає багато завдань, зокрема, вибір стратегій і тактик для відтворення реалій, безеквівалентної лексики, інтертекстуальних елементів, пошук еквівалентів різних рівнів, адаптування реалій до культурних стереотипів глядача, укладання тексту у хронометраж, синхронізація із зображенням, що, відповідно, призведе до ско-

рочення фраз, врахування соціального статусу, культурного рівня та віку героїв, відтворення специфічного гумору, сленгу, переклад назв фільмів [2, 37].

Чи не головною особливістю перекладу художніх фільмів є наявність як лінгвістичних, так і певного роду технічних труднощів, що можуть вплинути на адекватність та еквівалентність. Ці труднощі різняться залежно від того, який спосіб перекладу фільму було обрано: субтитрування, закадровий переклад чи дубляж. В Україні традиційно перевагу віддають дубляжу та в окремих випадках закадровому перекладу, що полегшує сприйняття фільму аудиторією, адже фільм при цьому сприймається як єдине ціле, тоді як при субтитруванні вербальний план вираження (представлений субтитрами та оригінальною звуковою доріжкою) і невербальний план вираження (зображення на екрані) розгортаються паралельно. Однак вибір дублювання в якості способу перекладу значно ускладнює роботу перекладача, адже на нього покладено завдання зробити такий переклад, щоб у глядачів склалося враження, що персонажі фільму розмовляють рідною йому мовою. Важливу роль у досягненні такого ефекту відіграє процес синхронізації, який полягає у збігу перекладу з артикуляцією, манерою говорити, паузами та рухами акторів на екрані [5, 355]. На жаль, досягнення синхронізації може призвести до деякого викривлення змісту тексту оригіналу.

Таким чином при перекладі компліментів як складової кінотектсу для досягнення адекватності перекладачу потрібно не тільки підібрати вдалий лінгвістичний еквівалент, пам'ятаючи про комунікативну настанову закладену в компліменті, а й урахувати технічні особливості, щоб досягти синхронізації вербального і невербального планів кінотексту. В ході нашої розвідки ми проаналізували такі фільми: "Найкраща пропозиція" (La migliore offerta) Джузеппе Торнаторе, "Великий Гетсбі" (The Great Gatsby) База Лурмана та "Вона" (Her) Спайка Джонса.

Деякі віднайдені нами компліменти належать до прямих і будуються за доволі простими моделями, переклад зводиться до послівного перекладу.

(1) – Just make sure you reprogram the PC, okay?	*– Тільки комп не забудь перенастроїти.*
– I can manage that. ***You're an angel.***	*– З цим я впораюсь.* ***Ти янгол.***
(2) – Now I feel I can finally tell you.	*– Нарешті я можу Вам сказати.*
– What?	*– Що?*
– You are more beautiful than the dancer.	***– Ви набагато вродливіші від тієї танцівниці.***
(3) – Hi Samantha!	*– Привіт, Саманто!*
– Hi, you look so pretty.	***– Привіт, ти така гарна.***
– Thank you.	*– Дякую.*

У трьох вище поданих діалогах з "Найкращої пропозиції" та фільму "Вона" деякі репліки героїв зазнають трансформацій, однак самі компліменти доволі типові й мають в українській мові свої відповідники (1), (3), або ж просто перекладаються послівно.

Розглянемо ще декілька прикладів вживання персонажами фільмів прямих компліментів.

(4) – Oh wow! Oh Chester, this must be the cousin.	*– О, Честер! Це напевно кузен.*
– Oh, you are adorable!	***– О, Ви просто чарівний!***
– Oh, thank you.	*– Дякую.*
(5) ***– You're good at talking without saying anything.***	***– Ви вмієте сказати багато, не сказавши нічого.***
– I'll take that as a compliment.	*– Вважатиму це за комплімент.*
(6) – Yeah, you took a mixology course, right?	*– Ти ж проходила курси барменів, чи не так?*
– I did, I did. Did you look that up? ***That's so sweet. You're so romantic.***	*– Проходила. Ти десь це прочитав?* ***Це дуже привабливо. Ти такий романтик.***
(7) – ***You couldn't have been more convincing. Huh? A born seducer.***	***– Більш ніж переконливо. Га? Природжений звабник.***

Структура компліментів (4), (5), (6) і (7), взятих із фільмів "Великий Гетсбі" (4), "Найкраща пропозиція" (5), (7) і "Вона"

(6), теж доволі проста, однак перекладачі все-таки вдаються до деяких трансформацій. У прикладі (4), щоб відтворити експресивну семантику прикметника *adorable* перекладач додає прислівник-інтенсифікатор *просто*. У прикладі (5) англійське прикметникове словосполучення *to be good at talking* перекладач відтворює дієслівним словосполученням *вмієте сказати,* щоб забезпечити фонетичний синхронізм реплік оригіналу і перекладу. У прикладі (6) прикметник *romantic* перекладач замінює іменником *романтик*, адже, по-перше, фонетичні особливості такого варіанту майже ідентичні з оригіналом, і по-друге, іменна структура більш притаманна українській традиції. У прикладі (7) двоскладне речення замінено на односкладне безособове, а прикметник *convincing* відтворено прислівником *переконливо*. Дані трансформації застосовано з огляду на необхідність синхронізувати переклад з оригінальною доріжкою.

Інколи перекладач вдається до мовних засобів відмінних від засобів оригіналу, щоб передати комунікативну настанову компліменту, однак така заміна цілком виправдана, адже комплімент в комунікації виконує не інформативну функцію, а скоріше контактопідтримуючу. Наведемо декілька прикладів.

(8) – Oh, Jay...!? ***Its so grand!***	*– О, Джей,* ***він казковий!***
– Do you like it?	*– Подобається?*
– ***I love it...!*** *But how do you live here all alone?*	*–* ***Це чудово.*** *Але як ти живеш тут сам один?*
9) – ***You're more intriguing this way. You'll be a great success with the ladies.***	***– Так Вам пасує. Ви матимете успіх у жінок.***
(10) – ***lt looks marvellous on you, Claire.***	***– Це Вам дуже пасує, Клер.***
(11) – You did all this?	*– Ви влаштували усе це?*
– I can turn my hand to interior decorating.	*– Я цілком можу працювати над дизайном інтер'єрів.*
– You've done a wonderful job, Virgil.	***– Ви все чудово продумали, Вьйорджиле.***

У вищенаведених прикладах з фільмів "Великий Гетсбі" (8) та "Найкраща пропозиція" (9), (10), (11) перекладач відтворює ком-

пліменти мовними засобами відмінними від оригіналу, вживаючи прикметник *казковий* замість *grand* (8), вдаючись до генералізації як у прикладі (11) або й зовсім замінюючи складні конструкції відповідником *Вам пасує.* Звісно, при цьому частково втрачається семантика оригіналу, однак комунікативну функцію висловлення захоплення, яку виконує комплімент, дані варіанти перекладу успішно виконують, а, враховуючи необхідність досягнення синхронізації, такі варіанти перекладу видаються нам адекватними.

Наостанок розглянемо декілька прикладів перекладу імпліцитних компліментів, які характеризуються оригінальністю лексичних засобів, і тому викликають певні труднощі при перекладі.

(12) – ***You're like a little puppy dog. You are – you're just like this little puppy I rescued in Runyon Canyon last year. And he was so fucking cute, and he just wanted to be hugged all the time. He was so cuddly.***	***– Ти як цуценя. Типу того, що я врятувала минулого року. Це так мило, воно просто хоче, щоб його постійно обіймали. Воно було таким кудлатим.***
*(13)-****I wish someone loved me like that! I'd be stoked to get a letter like that. I mean, if it was from a chick. But if it was written by a dude, but from a chick, it would still be sick. But like a sensitive dude like you. You're part man and part woman, like an inner part woman. It's wonderful.***	***– Хотів би я, щоб мене так само кохали. Я б просто спалахнув, якби отримав такого листа. Тобто, від дівчини зрозуміло. Навіть, якщо лист написаний хлопцем, а надіслала його дівчина, це теж годиться. Тільки то має бути дуже чутливий хлопець, такий як ти. Ти частково чоловік і частково жінка, у тебе жіноча душа. Це чудово.***
– Thanks.	*– Дякую.*
– It's a compliment.	*– Це комолімент.*
(14) ***– I'd rather talk to you than to some shrink.***	***– Я б краще розмовляла з Вами, ніж із якимось психотерапевтом.***

– Should I take that as a compliment?	*– Вважати це за комплімент?*
– Yes.	*– Так.*
(15) – ***You're a shimmering light. She could be on the cover of Vogue, don't you think?***	*–* ***Вигляд блискучий. Дейзі гідна бути на обкладинці Вога, ви згодні?***

Як бачимо у наведених прикладах імпліцитних компліментів лексика різноманітніша, ніж у прямих компліментах, зокрема, зустрічаються сленгові слова *dude, chick* (13), *shrink* (14). При їх відтворенні перекладач вдається до нейтралізації, замінюючи їх на *хлопець, дівчина* та *психотерапевт* відповідно. Лайливе *fucking* (12) перекладач взагалі опускає, замінюючи характеристику цуценяти на нейтральне *"це так мило"*. На нашу думку дану репліку можна перекласти ближче до тексту фразою на зразок *"воно таке до біса миле"*. В оригіналі прикладу (12) також є реалія *Runyon Canyon,* перекладач знову ж таки опускає її при перекладі, що є допустимим, адже дана реалія невідома широкому загалу української цільової аудиторії, а її вилучення дозволяє зекономити час і сприяє синхронізації. Цікаво перекладено фразу *"like an inner part woman"* (13). Український еквівалент *"у тебе жіноча душа"* дещо змінює семантику фрази, але зберігає експресивність. Прямий комплімент *"You're a shimmering light"* (15) при перекладі замінено на непрямий *"вигляд блискучий"*, однак разом зі ще одним непрямим компліментом, який слідує за цим, така заміна видається доволі гармонійною, тим більше, що вона зберігає експресивність і тільки трохи змінює комунікативні властивості компліменту. При перекладі другої половини компліменту (15) застосовано конкретизацію, *she* замінено на *Дейзі*, а *could be* на *гідна бути.*

Таким чином, можемо зробити висновок, що для роботи з кінотекстом перекладач повинен володіти всіма можливими перекладацькими навичками, вміти застосовувати різноманітні трансформації, щоб адекватно передати оригінальний зміст, закладений авторами фільму, враховувати ряд технічних особливостей перекладу кіно. Особливість компліментів як складової кіно-дискурсу полягає у їхній комунікативній ролі налагодження

та підтримання контакту, і цю функцію комплімент має виконувати і в тексті перекладу. Прямі компліменти зазвичай мають свої традиційні відповідники у мові перекладу, хоча доволі часто при їх перекладі теж необхідно вдатися до трансформацій, щоб забезпечити їх максимальну семантичну та прагматичну відповідність оригіналу та технічним вимогам. Імпліцитні компліменти можуть бути доволі розгорнутими, оригінальними з огляду на підбір лексики, і тому потребують особливої уваги перекладача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бідасюк Н. В. Синхронний аудіовізуальний переклад: виклики професії / Н. В. Бідасюк, І. М. Кучман // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия "Филология. Социальные коммуни-кации". – Симферополь, 2012. – Том 25 (64), № 4, ч. 1., С. 48–52.

2. Конкульовський В. В. До проблеми перекладу кіно текстів комедійного жанру / В. В.Конкульовський // Вісник Луганського Національного Університету ім. Тараса Шевченка, м. Київ. Філологічні науки. – 2011– № 16 (227), ч. 1, С. 35–40.

3. Кропінова Т. В. Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об'єкта / Т. В. Кропінова // Теорія і практика перекладу. – 2009. – № 6. 407–411.

4. Поворознюк Р. В. Особливості відтворення компліментів у "Сазі про Форсайтів" Дж. Голсуорсі / Р. В. Поворознюк // Мовні і концептуальні країни світу. – 2013. – № 2(44), С. 254–261.

5. Полякова О. В. Ліпсинк-відповідник як одиниця ліпсинк-перекладу у дублюванні / О. В. Полякова // Наукові записки. – Серія "Філологічна". – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія". – 2013. – № 36, С. 355–356.

6. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий / М. А. Самкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011– № 1 (8), С. 135–137.

7. Слышкин Г. Г. Кинотекст : опыт лингвокультурологического анализа / Г. Г.Слышкин, М. А. Ефремова – М., 2004. – 153 с.

8. Silvia Bruti Transalting compliments in subtitles [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2849/1/bruti.pdf.

Стаття надійшла до редакції 11.04.14

Исследование посвящено проблеме перевода комплиментов в текстах англоязычных фильмов. Рассматриваются понятия кинодискурса и кинотекста, особенности кинотекста как переводческого объекта, описывается явление комплимента и особенности его перевода с учетом его коммуникативной функции в рамках кинодскурса.

The research focuses upon the problem of compliments translation in the texts of English-speaking films. The article studies the notions of cinema discourse and cinema text, the peculiarities of the cinema text as an object of translation, observes the phenomenon of compliment and the peculiarities of its translation due to its communicative function within the framework of cinema discourse.

Р. Довганчина, канд. філол. наук, **Ю. Дяченко,** студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВПЛИВ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЧИННИКІВ НА ВІДТВОРЕННЯ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МОВЛЕННЯ В ПЕРЕКЛАДАХ РОМАНУ ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА "THE CATCHER IN THE RYE"

В статті аналізуються соціокультурні контексти створення та відтворення індивідуалізації художнього мовлення на прикладі роману Дж. Д. Селінджера "The Catcher in the Rye" та перекладів українською та російською мовами.

Мета перекладача – не тільки перекласти книгу, а й донести соціокультурний та естетичний шари авторської інтенції – в цьому полягає турбота і про перекладений художній твір, і про читачів. Тому такі позамовні чинники, як культура, доба, ідеологія і тогочасна цензура, тобто **соціокультурні контексти**, безперечно впливають як на створення художнього твору, так і на роботу перекладача, а надто, коли мова заходить про відтворення **індивідуалізації художнього мовлення**. Проблема відтворення особливостей мовленнєвої поведінки персонажів художніх творів досить довго вивчалася тільки в межах "відхилень від норми" [2]. До таких відхилень С. Влахов і С. Флорін відносять просторіччя, діалекти, жаргони, арго, сленг. Дослідники також вказують на індивідуальні відхилення від норми – це може бути дитяче мовлення, дефекти мовлення, деякі відхилення від норми типові для усного мовлення [3].

Втім, незважаючи на усвідомлення та врахування більшості мовних чинників у перекладах, підходи до відтворення засобів індивідуалізації художнього мовлення іноді зовсім протилежні.

Прикладом таких кардинально відмінних підходів до відтворення індивідуалізації художнього мовлення слугують переклади роману Дж. Д. Селінджера "The Catcher in the Rye" російською та українською мовами. Дискусії щодо доцільності застосування таких відмінних підходів підживлюють розвідки молодих українських та російських дослідників (див. Д. Петренко [5], М. Ребенко [6], Т. Холстініна [13]), а необхідність пошуку перекладацьких методів аналізу, які виходять за межі лінгвістичного аналізу, породжує **актуальність** даної розвідки.

Сьогодні динамічний розвиток теорії дискурсу пропонує нове бачення взаємовідношень між мовними та позамовними чинниками перекладу. Даний підхід втілено в монографії Б. Гатіма і Я. Мейсона "Discourse and the Translator", в якій автори відстоюють право перекладу на множинність інтерпретацій в залежності від багатьох соціокультурних чинників [14]. Художній дискурс, як і будь-який інший дискурс, – це процес мовної комунікації, що відбувається в конкретному соціальному середовищі, а також має як суто мовний, так і позамовний плани. Соціальне середовище значною мірою визначає особливості дискурсу як у плані форми, так і у плані змісту. Оскільки в перекладознавчому аспекті дискурс – це процес міжмовної комунікації, то для аналізу перекладів будуть релевантними соціокультурні чинники, які впливали як на створення оригіналу, так і на його переклад в новому соціокультурному середовищі.

Новизна цього дослідження – в розробці та застосуванні дискурсивного підходу в процесі перекладознавчого аналізу, що дозволяє дослідити особливості відтворення індивідуалізації художнього мовлення в соціокультурних контекстах, які визначають основні підходи у перекладі.

Роман Дж. Д. Селінджера "The Catcher in the Rye" вийшов у світ у 1951 році на загальному соціокультурному фоні розчарування, зневірення, втрати моральних та духовних цінностей в Америці після Другої світової війни. Книга одразу ж нажила скандальної слави і довгий час заборонялася в школах та бібліотеках через вульгарну мову роману, незавуальовані і непристойні теми. Головного героя – Голдена Колфілда – описували, як

поганий приклад для наслідування, який може популяризувати аморальну поведінку. Ці факти свідчать, що роман сприймали, головно, як радикально-руйнівний для американських ідеалів та суперечливий соціальним нормам тогочасної ще досить консервативної Америки [16].

Першим "класичним перекладом" роману російською мовою прийнято вважати переклад Р. Райт-Ковальової "Над пропастью во ржи"" Український читач також вперше ознайомився з цим романом Дж. Д. Селінджера у перекладі Р. Райт-Ковальової російської мовою, оскільки саме російська мова мала централізований статус посередника між іноземною культурою та культурою спільного радянського простору. Роботу над романом перекладачка почала ще в кінці 1950-х років, а сам роман був опублікований в СРСР у 1965 році. Зважаючи на ці дати, необхідно зазначити, що переклад створювався в добу тоталітаризму. Вплив радянської цензури на переклад цього роману детально висвітлено у дослідженні Н. Рудницької "Відлуння радянської цензури і переклад у сучасних Україні та Росії" [7]. Безперечно, що певні соціальні, культурні та ідеологічні стримування лягли в основу перекладу і залишили на перекладацькому доробку вагомий відбиток. Період "відлиги" та ідея, що твір викриває "гнилу сутність" американського капіталізму, забезпечили не тільки "зелене світло" цьому перекладу, а й надало творові статусу класики [15]. Основна стратегія Р. Райт-Ковальової – одомашнення, яка відповідала тогочасним вимогам та окреслила найчастотніші тактики у перекладі: скорочення, вилучення або нейтралізація зниженої лексики, заміна вульгарних лексем одиницями ширшої семантики.

До основних перетворень відносимо:

- пропуск лексеми: "I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything…" [17, 1]. – "Да я и не собираюсь рассказывать свою автобиографию…" [9, 1];
- використання евфемізмів: "… then we went through one of those little tunnels that always smell from somebody's taking a leak" [17, 255] – "… потом вышли через маленький тоннель, где всегда воняет" [9, 230];

- заміна стилістично заниженої лексеми нейтральною або стилістично забарвленою: "He's got a lot of dough, now" [17, 3] – "Денег у него теперь куча" [9, 2]; "But I certainly wouldn't have minded shooting the crap with old Phoebe for a while" [17, 10] – "Но мне ужасно хотелось поболтать с нашей Фиби" [9, 8];
- заміна лексем пов'язаних з інтимним життям більш нейтральними, значення яких не пов'язане з подробицями: "… but she wasn't exactly the type that drove you mad with desire" [17, 117] – "… но не такая это девчонка, чтоб по ней с ума сходить" [9, 114];
- заміна розмовного написання слова граматично правильним із подальшою лексичною компенсацією: "What the hellya doing, anyway? I said. – Wuddaya mean what the hell am I doing? I was tryna sleep before you guys started making all that noise" [17, 79] – "– Ты что делаешь? – спрашиваю. – То есть как это – что я делаю? Хотел уснуть, а вы, черти, подняли тарарам" [9, 73];
- заміна одного синтаксичного фразеологізму іншим з нейтральнішим забарвленням та зміна і розширення на рівні побудови всього речення: "So I shot the bull for a while. I told him I was a real moron, and all that stuff" [17, 27] – "Тут, конечно, я принялся наворачивать. Говорил, что я умственно отсталый, вообще кретин, что я сам на его месте поступил бы точно так же и что многие не понимают, до чего трудно быть преподавателем. И все в таком роде" [9, 24].

Перекладацькі рішення Р. Райт-Ковальової щодо відтворення субстандартної лексики були зумовлені впливом цензури та необхідністю відповідати вимогам і нормам соціалістичного реалізму та тогочасним стандартам перекладу.

Український переклад побачив світ у 1984 році. Переклав роман під назвою, що була аналогом російського перекладу, "Над прірвою у житі" О. Лонгвиненко. Проблема цензури та ідеологізації суспільства залишалася актуальною, тож художнє мовлення в українському перекладі також було дещо згладжене.

Переклад О. Логвиненка, як і російський переклад Р. Райт-Ковальової, часто пом'якшений. Уникає він і опису сцен, пов'язаних з інтимним життям. Український перекладач також занадто часто вдається до стратегії одомашнення, що спричиняє низку перекладацьких трансформацій.

Серед найголовніших трансформацій такі:

- заміна слів з нейтральною семантикою суто українськими фразеологічними зворотами:

"*…in the first place,* ***that stuff bores me****, and in the second place,* ***my parents would have about two hemorrhages*** *apiece if I told anything pretty personal about them*" [17, 1] – "*…по-перше,* ***все це мені остогидло****,* ***як гірка редька****, а по-друге,* ***і батька****,* ***й матір моїх по двічі вхопив би грець кожного****, якби я почав роздзвонювати про їхні домашні справи*" [8, 1];

"*…I* ***got pretty run-down*** *and had to come out here and* ***take it easy***" [17, 2] – "*…****я мало не врізав дуба*** *і мене притарабанили сюди, щоб я трохи* ***оклигав***" [8, 2];

- використання розмовної лексики:

"*All of a sudden then,* ***I wanted to get the hell out of the room***" [17, 10] – "*Зненацька мені захотілося тільки одного:* ***мерщій дременути звідси к бісовій матері***" [8, 9];

"*He just got a Jaguar. It cost* ***him damn near*** *four thousand* ***bucks***" [17, 3] – "***Вгатив*** *у неї,* ***кляту****, мало не всі чотири тисячі"* [8, 2];

"*I just see the* ***big phony bastard*** *shifting into first gear and asking Jesus to send him a few more stiffs*" [17, 27] – "*Уявляю собі, як* ***оте пузате мурло*** *вмикає першу швидкість, а саме благає бога, щоб послав йому кілька зайвих покійничків!*" [8, 25].

Новий російський переклад "Обрыв на краю ржаного поля детства" з'явився в 1998 році і належав він С. Махову. Найхарактерніша риса цього перекладу – розкутість, вільність та деідеологізація культурних цінностей. Все це пов'язано саме з соціокультурними факторами та чинниками тогочасного суспільства. Вже тоді зароджувалась та вкорінювалась тенденція в перекладній літературі до використання розмовної лексики, просторіччя, жаргонізмів, занижених лексичних одиниць. У переклади вводили фрагменти пов'язані з описом інтимного життя героїв, які в

минулому були неприйнятні через надмірну цензуру. У 2008 році в Росії виходить переклад М. Нємцова "Ловец на хлебном поле", який викликав, певного роду, скандальну реакцію. Оскільки переклад виконано зовсім нещодавно, то й постулати, якими послуговувався перекладач у своєму доробку, також модерні. Переклад М. Нємцова викликав неоднозначне ставлення читацького загалу як до самого перекладу, так і до перекладача.

С. Махов та М. Нємцов послуговуються часто однаковими перекладацьким тактиками:

- часте використання розмовної згрубілої лексики та дисфемізмів, часто вже з початку речення: "it was too late" [17, 46] – "поздняк" [12, 44]; "I didn't have anything special to do" [17, 52] – "…от нефига делать…" [11, 50]; "I was way early" [17, 26] – "привалил чуток рановато" [11, 24]; "it was cold as hell" [17, 26] – "стоял дубак" [12, 25]; "kept banging hell out of my legs" [17, 38] – "лупили, нахер, мне по ногам" [12, 36]; "I walked the whole way to the station" [17, 54] – "…до вокзала я всю дорогу пёр пехом" [12, 53]; "…while he was shaving" [17, 22] – "…пока морду бреет…" [11, 21]; "to call up for a cab" [17, 84] – "вызывать мотор" [12, 83]; "watch the girls" [17, 87] – "стал глазеть на разных тёлочек" [12, 85];
- вибір епітета-відповідника з негативною оцінкою: "girls with terrific legs" [17, 91] – "чувихи с охренительными ногами" [11, 90]; "girls with lousy legs" [17, 91] – "чувихи с паршивыми ногами" [11, 90]; "a pretty spooky kid" [17, 92] – "да, коварная девочка" [11, 91]; "little bitty voice" [17, 92] – "сопливый голосок" [11, 91];
- підсилення негативної семантики висловлювання за допомогою різних суфіксів, приставок, скорочень слів: "He just got a Jaguar. One of those little English jobs that can do around two ***hundred miles*** *an hour*" [17, 3] – "***Брательник*** *только-только купил "Ягуар",* ***эдакую*** *небольшую английскую тачку, дающую до трёхсот* ***кэмэ*** *в час*" [11, 3]; "***little kid***" [17, 24] – "***парнишка***" [12, 23]; "*his own money*" [17, 4] – "***денежки***" [12, 3]; "*her mother and father*" [17, 25] – "*ее*

штрики" [12, 24]; "*her mother*" [17, 33] – "***мамаша***" [12, 31]; "*some booze hound*" [17, 33] – "*какого-то* ***кирюху***" [12, 31]; "*skinny guy*" [17, 27] – "***задохлик***" [12, 25];

- часте використання розмовних часток: "небось", "мол", "ну", "тут", "как бы", "короче", "капец": "Pencey Prep is this school that's in Agerstown, Pennsylvania. You probably heard of it" [17, 6] – "…Пенси – есть такое подготовительное учебное заведенье близ городка Аджерз в Пенсильвании. Небось слышали" [11, 5]; "I sat down on the one right next to him and started turning the cold water on and off-this nervous habit I have" [17, 35] – "Короче, сижу на раковине рядом с бреющимся Страдлейтером, играю водой" [11, 33]; "…with a guy like Ackley, if you looked up from your book you were a goner. You were a goner anyway" [17, 52] – "…с таким, как Экли, от книжки оторвешься – и капец. Тебе по-любому капец" [12, 49].

У результаті цих змін переклади С. Махова та М. Нємцова подеколи перетворюються на суцільну лайку. Як С. Махов, так і М. Нємцов багато в чому перебільшують у своїх перекладах, зловживаючи перекладацькою тактикою додавання. Це додавання полягає у примноженні вульгаризмів, у підсиленні негативного ефекту, у надмірній дисфемізації тощо. Наприклад, вживання головним героєм не просто сленгу, а певних соціальних діалектів, в більшій мірі схожих на жаргон або суто російський молодіжний сленг. Такі тактики перекладу також спричинені спробою одомашнити переклад не тільки на рівні субстандартної лексики, а й на рівні часових рамок. Художнє мовлення Голдена Колфілда середини XX століття перетворюється на сучасне молодіжне мовлення кінця XX – початку XXI століть.

Слід зазначити що існує ще один переклад російською мовою – Я. Лотовського "Над пропастью во ржи" у журналі "Сім мистецтв". Можна сказати, що він є проміжним ланцюгом, певного роду мостом між перекладами Р. Райт-Ковальової та перекладами С. Махова і М. Нємцова. Перекладач відтворює мовленнєві характеристики головних героїв-підлітків, не вдаючись до надмірного "згладження", втім і не зловживаючи лайкою.

Я. Лотоський в цьому випадку уникає таких різких висловлювань, хоча й відтворює сленг сленгом, але з більш загальною семантикою. Наприклад, слова-паразити Голдена Колфілда, "*goddam*" та "*chrissake*", які зустрічаються майже на кожній сторінці, перекладач відтворює відповідно до контексту як "*фигня*", "*блин*", "*чертов*", "*идиотский*", "*гнусный*". Хоча можливо не варто настільки урізнюманітнювати перекладацькі відповідники, адже для підліткового мовлення типове вживання так званих "слів-паразитів". Тому краще уникати синонімічних варіантів, а намагатися вибрати один-два адекватні контексту відповідники, які допоможуть відтворити індивідуалізацію підліткового мовлення оригіналу. Переклад Я. Лотовського виважений, стриманий, подеколи перекладач вживає знижені лексеми розмовного пласту, але вони не належать до лайки та дисфемізмів. Переконатися в цьому можна на наступних прикладах:

"*The band was* ***putrid***" [17, 76] – "*оркестр был* ***лажовый***" [10, 75]; "***very brassy***" [17, 76] – "***ужасно громкий***" [10, 75]; "***show-offy-looking guys with their dates***" [17, 83] – "***пожилые пижоны со своими дамами***" [10, 81]; "…***some guy*** *next to me* ***was snowing hell out of the babe he was with***. *He* ***kept telling her she had aristocratic hands***" [17, 83] – "…***чувак***, *что сидел рядом,* ***клеил одну девицу, вешал ей лапшу на уши***" [10, 81]; "***getting drunk***" [17, 85] – "***накачиваться спиртным***" [10, 84]; "*a* ***flitty-looking guy***" [17, 97] – "***шустрый такой чувак***" [10, 96]; "***new babe***" [17, 105] – "***новая крошка***" [10, 103]; "*I* ***sort of gave her the old eye***" [17, 106] – "*я* ***подмигивал ей***" [10, 104]; "***getting drunk as hell***" [17, 111] – "***пьяный в дым***" [10, 110]; "*she* ***beat it out of the room*** *so fast*" [17, 77] – "*она* ***смоталась так быстро***" [10, 75].

Переклад Я.Лотовського можна віднести до проміжної ланки між надмірною ідеологізацією в перекладі Р. Райт-Ковальової і О. Лонгвиненка, а також модерними спробами деіделогізації тексту в перекладах С. Махова і М. Нємцова. Перекладач не згладжує свій переклад і не осучаснює, а також не зловживає стратегіями одомашнення чи очуження. Втім, незважаючи на адекватні перекладацькі рішення, цей переклад не набув такої

популярності, як "канонічний" переклад Р. Райт-Ковальової, чи такого розголосу (хоч і негативного), як переклад М. Нємцова.

Причини цієї непопулярності стають очевидними, якщо уважно проаналізувати соціальні чинники, на фоні яких з'являлися ці переклади. Переклад Р. Райт-Ковальової набув популярності не тільки тому, що належить, безперечно, перу талановитої перекладачки. Сама епоха диктувала сурові принципи так званого "реалістичного методу" перекладу, завданням якого було створення "рівнозначного художнього враження", а імпліцитно втілювало думку "повноцінної заміни оригіналу", після чого сам оригінал вже буде не потрібним [1]. В результаті цієї ідеологізації всього радянського створювався своєрідний культ "святості і недоторканості" радянських перекладів. Навіть самі письменники та літературознавці поширювали думку, що такі письменники як Дж. Джойс, Дж. Орвелл, Р. Кіплінг, Е. Гемінґвей, В. Фолкнер, Дж. Стейнбек, К.Воннеґут, Дж. Апдайк, Дж. Д. Селінджер значно програють в оригіналі російським радянським перекладам. Нові переклади створюються в абсолютно новому соціальному контексті, коли переклади не тільки не проходять цензуру, а часто навіть не підпадають під редакторську вичитку. Така ситуація часто призводить до появи неякісних перекладів, через що нові переклади не витримують конкуренції із авторитетними радянськими перекладами. Втім, помилково вважати, що може існувати "універсально-бездоганний переклад" на всі часи. О. Борисенко підкреслює, що таку думку відстоювали навіть в радянські часи деякі прогресивні перекладачі, за що неодноразово зазнавали критики та утисків [1]. Так, відомий російський філолог, лінгвіст і перекладач М. Гаспаров зазначав, що не варто тяжіти до абсолютної універсальності, що різним читачам потрібні різні переклади. Адже переклад – це спосіб знайомства однієї культури з іншою, а таке знайомство вимагає різних тактик на різних стадіях і відбувається то в "ширину", то в "глибину" [4].

Сьогодні в Україні існує тільки один україномовний переклад роману Дж.Д.Селінджера "The Catcher in the Rye" – це переклад О.Лонгвиненка. Цей переклад пережив декілька перевидань і всього одну єдину правку, хоча і суттєву, – це зміна самої назви

роману на буквальний переклад "Ловець у житі" у 2010 році. Ця зміна безперечно свідчить про необхідність нових перекладацьких концепцій, що будуть відповідати новим соціальним контекстам. Отже, дискурсивний підхід відкриває подальші **перспективи** дослідження проблеми множинності перекладів, а також дозволяє випрацьовувати стратегії і тактики, необхідні для нових перекладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает : Иностранная литература / А. Борисенко. – М., 2009. – № 7. – [Электронний ресурс]: http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/bo16.html.

2. Владимирова Ю. И. Особенности речевого поведения персонажа художественного произведения и перевод: [Электронний ресурс] / Ю. И. Владими-рова // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. ГЕРЦЕНА / – Санкт-Петербург, 2006. – № 23. – том 5. – Режим досту-па: http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-rechevogo-povedeniya-personazha- hudozhestvenno-go-proizvedeniya-i-perevod#ixzz2xXuUKpke.

3. Влахов С. И. Непереводимое в переводе / С. И Влахов, С. П. Флорин. – М.: Р.Валент, 2009. – 360 с.

4. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквалізм : Мастерство перевода / М. Л. Гаспаров. – М., 1971.

5. Петренко Д. И. Язык оригинала – язык перевода в условиях эпистемологической ситуации, идеологизации, деидеологизации общества: на материале романа Дж.Д. Сэлинджера "The Catcher in the Rye" и его переводов на русский язик: автореферат дисс. канд. филол. наук. – Ставрополь, 2007. – 250 с.

6. Рудницька Н. М. Відлуння радянської цензури і переклад у сучасних Україні та Росії: Н. М. Рудницька // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна / – Харків : Видавництво ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. – № 1051 – С. 181–186.

7. Селінджер Дж.Д. "Над прірвою у житі" / Дж.Д. Селінджер; [переклад Олекси Логвиненка]. – Харків: Фоліо, 2010. – 317 с.

8. Селинджер Дж.Д. "Над пропастью во ржи": [Электронний ресурс] / Дж.Д. Селинджер; [перевод Риты Райт-Ковалевой]. – М., 1975. – Режим доступа: http://ae-lib.org.ua/texts/salinger__the_cather_in_the_rye__ru.htm.

9. Селинджер Дж. Д. "Над пропастью во ржи" : [Электронный ресурс] / Дж.Д. Селинджер; [перевод Якова Лотовского] // Семь искусств. – № 2(3). февраль 2010; № 3(4) – март 2010. – Режим доступа: http://7iskusstv.com /2010/Nomer2/Lotovsky1.php.

10. Селинджер Дж. Д. "ОБРЫВ на краю ржаного поля ДЕТСТВА" / Дж. Д. Селинджер; [перевод Сергея Махова] // Девять рассказов. – М.: Аякс Лтд, 1998. – 310 с.

11. Селинджер Дж. Д. Собрание починений: Роман. Повести. Рассказы / Дж. Д. Сэлинджер; [перевод Максима Немцова]. – М. : Эксмо, 2008. – 704 с.
12. Холстинина Т. В. Американский сленг в художественном тексте и проблема его передачи на русский язык: автореферат дисс. канд. филол. наук / Т. В. Холстинина. – М., 2007. – 191 с.
13. Hatim B. Discourse and the Translation / B. Hatim, J. Mason. – London : LONGMAN, 1990. – 258 p.
14. Johnson R. If Holden Caulfield Spoke Russian : R. Johnson // The New Yorker. – New York, 2013.
15. Lomazoff E. The Praises and Criticisms of J.D. Salinger's The Catcher in the Rye: [Електронний ресурс] / E Lomazoff. – Режим доступу: http://www.levity. com/corduroy/salinger1.htm.
16. Salinger Jerome David "The Catcher in the Rye". Над пропастью во ржи. Книга для чтения на английском языке: [Антология] / Jerome David Salinger. – Санкт-Петербург: КАРО, 2011. – 288 с.

Стаття надійшла до редакції 11.04.14

В статье анализируются социокультурные контексты создания и воспроизведения индивидуализации художественной речи на примере романа Дж. Д. Сэлинджера "The Catcher in the Rye" и переводов на украинский и русский языки.

The article analyses the socio-cultural contexts of creating and rendering individualization of literary speech in the novel written by J. D. Salinger "The Catcher in the Rye" and its Ukrainian and Russian translations.

В. Дудін, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КЛАСИФІКАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ АРАБСЬКОЇ МОВИ

У статі розкриваються особливості класифікації фразеологічних одиниць арабської мови. Описуються та роз'яснюються три види класифікацій: структурно-семантична класифікація, класифікація за складністю перекладу, класифікація за походженням.

На сьогодні фразеологічні одиниці є невіддільною частиною арабської мови. Кожна людина, яка працює чи працювала з арабською на ниві літератури, граматики, лексикології чи у будь-якій іншій сфері, не може не помітити, що арабська мова складається з безлічі усталених виразів, словосполучень, прислів'їв, приказок. Прислів'я та приказки є важливими складови-

ми фразеології. Варто зазначити, що більшість фразеологізмів – це фрази, чи словосполучення, які формувалися на протязі багатьох десятиліть чи навіть сотень років. У давніх рукописах відсутня чітка класифікація прислів'їв та приказок, однак можна простежити розмежування дослідниками паремії на умовно "старіші" та "новіші" лексичні одиниці. Однак така класифікація не є зручною, адже рідко можна знайти конкретне датування, від якого можна відштовхуватися у класифікації паремії. У загальному лексиконі був утворений окремий список у якому всі фразеологізми починаються з "أفعلُ".

Історія дослідження фразеологізмів арабської мови починається ще з доісламських часів. На Близькому Сході арабською фразеологією цікавилися зокрема Аль-Марзукі, Ахмад бін Фарес та ін., у Європі згадаємо імена Рудольфа Зельгайма, Джозефа Ханкі, в СРСР та країнах пострадянського простору – Фавзі А. М., Шкляров В. Т., Губанов Ю. П. та ін.).

Щодо перекладу, то їхній дослівний переклад дуже часто не матиме змісту. Найбільше це проявляється при перекладі лакунарних одиниць.

Отже серед фразеологізмів арабської мови можна виділити такі типи.

Структурно-семантична класифікація

А) *Метафоричні фразеологізми*, що використовуються, коли думку висловлюють не прямо, а через порівняння чи метафори, що вказують на зовсім інше визначення:

نعم كلب في بؤس أهله (досл. добре живе собака при лихі своїх господарів) – про підлу людину, яка хоче наживатися на бідах своїх співвітчизників; لا يجتمع السيفان في غِمْد (досл. не зберуться два мечі в одних піхвах) – не можна сумістити дві зовсім різні професії, щоб при цьому був хороший результат. Треба завжди обирати один з двох варіантів.

"قد بين الصبح لذي عينين" (досл. ранок може чітко побачити кожний, хто має очі) – правду завжди можна побачити, якщо є бажання.

Б) *Фразеологізми аналогій* демонструють події сьогодення та людські відносини, такий тип прислів'я розширює можливість виразити думку.

سكت ألفاً و نطق خلفا – він мовчав 1000 років, а потім як почав вульгарно говорити (так зруйнував усе).

Також до цієї категорії належать ті прислів'я, які починаються зі слова "أفعلُ":

أظلم من حية – гірше, ніж змія.

أبصر من غرابٍ – у нього зір краще, ніж у ворони.

سواسية كأسنان المُشط (досл. усі однакові, рівні, як зубці розчіски) – вони один одного варті (про поганих людей).

В) *Повчальні прислів'я* – це досить короткі фрази, які формують повчання абстрактними словами, несуть цінну мораль.

السّرّ أمانة (досл. секрет це борг) – якщо хтось тобі розповість/поділиться секретом, то ти мусиш не розповсюджувати його.

انصر أخاك ظالما أو مظلوما (досл. підтримуй свого брата незалежно від того, правий він чи ні) – якщо твій брат зазнає агресії, то ти зобов'язаний йому допомогти, його захистити, а у випадку якщо він сам є агресором, то ти також зобов'язаний йому допомогти, зупинивши його агресію.

عدوّ المرء بين فكيه (досл. смерть людини може бути між його двома щелепами) – не обдумані слова можуть привести до непередбачуваних результатів, це арабський аналог українського прислів'я "мій язик – мій ворог".

Г) *Класичні повсякденні фрази* часто використовуються арабами при молитві, при звертанні, та при вітанні.

بلغ الله بك أكلأ العمر – хай бог дарує тобі довге життя.

لا فضّ فوك (досл. хай ніколи не спустошиться твій рід) – золоті слова.

لا عدمتك (досл. не губися) – хай він ніколи не загубиться.

Класифікація за складністю перекладу

Під час процесу перекладу ми можемо помітити, що деякі фразеологізми перекласти простіше, ніж інші. Таким чином ми можемо поділити фразеологізми на певні категорії. Розглянемо кожну з них окремо.

А) *Повні фразеологічні еквіваленти*

Повні фразеологічні еквіваленти – це ті фразеологічні одиниці арабської та української мови, дослівний переклад яких є од-

ночасно літературним. Ці фразеологізми не потребують пошуку аналогів. До цієї категорії можуть належати релігійні вислови, загальнолюдська мудрість тощо.

Прикладами повних фразеологічних еквівалентів можуть бути наступні фразеологічні одиниці:

نحن بنو الدنيا – ми діти цього світу.

في الخير و الشرّ – в добрі і в злі.

في العُسر و اليُسر – коли тяжко й коли легко.

حشر أنفه في ما لا يعنيه – совати носа у чужі справи.

بعيد النظر (I) – далекозорий.

بسرعة البرق – зі швидкістю блискавки.

سفح الدمع – проливати сльози.

Б) *Часткові фразеологічні еквіваленти*

До часткових фразеологічних еквівалентів належать ті фразеологічні одиниці, які хоча і передають суть фразеологізмів, проте відрізняються за структурою та граматикою.

Нижче наведено приклади часткових фразеологічних еквівалентів:

لفظ أنفاسه الأخيرة (досл. видихати останній подих) – померти.

يوم الدين (досл. день релігії) – судний день.

يوم القيامة (досл. день підняття з могил) – судний день.

يوم البعث (досл. день відродження) – судний день.

يوم النشور (досл. день розставлення) – судний день.

قيام الساعة (досл. настання часу) – судний день.

عاد بخُفّي حُنين (досл. він повернувся з черевиками Хунейна) – він повернувся ні з чим.

بيت القصيد (досл. рядок вірша) – сутність, головна думка вірша/поеми.

Прикладом граматичної відмінності може бути розбіжність у числі іменника в прислів'ї:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع (у цьому прикладі слово "люди" виражено у однині) – більшість людей, окрім мене, можуть бути обманутими брехунами.

نحن كلنا بَشَرٌ (досл. кожен з нас людина; у арабській мові слово "بَشَرٌ" використовується для однини та множини) – усі ми люди.

В) *Фразеологічні аналоги*

До фразеологічних аналогів належать фразеологізми, які треба перекладати, використовуючи аналогічне існуюче прислів'я в українській мові. Прикладами фразеологічних аналогів можуть бути:

و لكن في الهزيمة كالغزال (досл. проте при втечі як олень) – мастити салом п'яти.

من طُرف اللسان حلاوة (досл. з кінчика язика солодощі) – мастити словами.

في شدّة (досл. погано, тяжко) – не з маком.

لا مكان تضع فيه رجلك (досл. нікуди поставити ногу) – яблуку ніде впасти.

على قدم وساق (досл. на ступні та нозі) – повним ходом.

Г) *Унікальні фразеологізми*

Унікальні фразеологізми не мають аналогічного вислову. Ці одиниці відтинають особливості психології, способи мислення, специфічні умови розвитку матеріального та духовного життя носіїв мови. Дуже часто причиною їх унікальності слугують лакуни. Як зазначає І.А Стернін, "у кожній мові присутня велика кількість внутрішньомовних лакун (порожніх, незаповнених місць у лексико-фразеологічній системі мови" [1, 17].

Прикладами таких фразеологізмів можуть бути:

على باب الله – у дверей бога (коли у людини нічого нема, окрім надії на бога).

انخفضت أسهم الرئيس (досл. акції президента знизилися) – популярність президента знизилася.

خط النار (досл. лінія вогню) – лінія фронту.

بيده دفّة القيادة – в його руках кермо влади.

من مال الله يا كرام (досл. від грошей бога джентльмени) – подайте на прожиття.

لا فضّ فوك (досл. хай ніколи не спустошиться твій рід – хвала за прекрасні слова) – золоті слова.

عندما غمر الطوفان أنف المرأة, وضعت طفلها تحت قدميها لتنجو (досл. коли потоп доходить до (занурює) носа жінки, вона ставить свою дитину під ноги, сподіваючись врятуватися) – нема нічого дорожчого за своє власне життя.

ضرب أخماساً بأسداس (досл. він множив одну п'яту на одну шосту) – бути знаходитися в розгубленості та вгадувати правильне рішення.

Класифікація за походженням

Окрім класифікацій за сутністю та за складністю перекладу, фразеологізми ще можна класифікувати за походженням. Їх можна поділити на ті, що походять з літературної арабської мови, ті що походять з діалекту, та ті що походять з арабської літератури.

А) *Фразеологізми, що походять з літературної арабської мови,* – це ті фразеологізми, які виникли у народі та були висловлені арабською літературною мовою. Ці вислови спільні для усього арабського світу. Вони утворювалися на протязі багатьох століть. Приклади таких фразеологізмів:

إذا كان بيتك من زجاج ، فلا ترمِ بيوت الناس بالحجارة – якщо твій дім зі скла, то не кидай у чужі домівки камені.

لا دخان بلا نار – нема диму без вогню.

من فمك أدينك – твої слова проти тебе свідчать.

كلمة حقّ أريد بها باطل – правдиві слова, але неправдива мета.

السن، بالسن والعين، بالعين و البادئ أظلم – зуб за зуб, око за око; хто перший почав, той агресор.

العين لا تعلو على الحاجب (досл. око не може знаходитися вище, ніж брова) – оригінал більш важливий, ніж копія, корінь дерева більш важливий, ніж його гілка і т. д.

الخط الأعوج من الثور الكبير (досл. крива лінія (при оранні землі) від найбільшого бика) – усі проблеми суспільства – це провина влади.

أحسن هي بالتي ادفع – відповідай на зло добром.

و إن جنحوا للسلم فاجنح لها – якщо вони схиляються до миру, то схиляйся й ти.

لا يستوي الذين يعلمون و الذين لا يعلمون – хіба можна порівняти тих, які знають, та тих, які не знають.

بالمعروف أولى الأقربون – зроби гарну справу спочатку для родичів.

Б) *Фразеологізми, які були узяти з літератури* – це крилаті вислови з відомих віршованих чи прозових творів. Наприклад:

مريض مرّ فم ذا يكُ من و الزلالا الماء مرابه يجد, (досл. у кого у роті гіркота, тому здається гіркою навіть звичайна вода) – якщо у людини усе погано, то вона в усьому бачить щось погане, внутрішній стан впливає на зовнішній.

بالعلل الأجسام صحت فربما (досл. можливо, що організм може стати здоровим через хворобу) – помилки, які ми робимо, можуть стати досвідом який нас буде оберігати.

كالكحل العينين في التكحل ليس (досл. фарбувати очі косметикою це набагато гірше, ніж народитися з природною красою) – усе природне набагато краще за штучне.

فوائد عندقوم قوم مصائب – лихо для одних людей це свято для інших.

بعض من أهون الشر بعض – ми вимушені обирати найменше із зол.

السفن تشتهي لا بما الرياح تجري (досл. вітер може дути не так, як хоче капітан) – не завжди виходить так, як ти цього хочеш.

فاغتنمه رياحك هبّت إذا, سكون لها العاصفات فإن – коли дме твій вітер, скористайся їм, бо вітри можуть надовго вщухнути.

العمى من خير الرمد – кон'юктивіт краще за сліпоту.

كالعيان السمع ليس – почути це не те що побачити.

بالحول؟ للعور ومن – одноокий навіть мріяти не може про косоокість.

В) *Фразеологізми, які узяти з діалекту*, специфічні для окремої країни чи групи країн та часто мають особливості вимови чи навіть написання, специфічні для певного діалекту. Наприклад:

طنجرة ولاقت غطاها (досл. каструля знайшла свою кришку) – створені одне для одного.

الباب اللي بيجي منو الريح, سدو و استريح (досл. двері, через які дме вітер, закрий їх і відпочивай) – оберігай себе від усіх небезпек.

اللي مالو شي ما بيفقد شي – той, у кого нічого немає, нічого не втратить.

دوّر عالجار قبل الدار (досл. знайди сусіда до того, як купити будинок) – перевір, хто твій сусід, до того, як купити будинок.

بيشوف القشة بعين غيرو, و ما بيشوف الخشبة بعينو (досл. в очах іншого він бачить соломину, але в своєму оці не бачить дошку) – У чужім оці порошину бачить, а в своєму пенька не помічає.

Ці класифікації дають нам можливість трохи краще розуміти арабські фразеологізми, можуть допомогти при перекладі та читанні текстів араською мовою, а такж у подальших дослідженнях в цьому напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белкин В. М. Арабская лексикология / В. М. Белкин. – М., 1975. – 200 с.

2. Губанов Ю. П. Лексикология и фразеология арабского язика / Ю. П. Губанов – М., 1978. – 144 с.

3. Закиров Р. Р. Особенности перевода фразеологических единиц арабского языка на русский язик / Р. Р. Закиров. – Филология и Культура – Казань, 2012. № 1. – с. 22–26.

4. Joseph Hanki. Arabic Proverbs / Hanki Joseph. – Лондон, 1998. – 144 с.

5. Стернин И. А. Лексическая лакунарность и понятийная эквивалентность / И. А. Стернин. – Воронеж : ВГУ, 1999 – 18 с.

6. Ушаков В. Д. Фразеология Корана: Опыт сопоставления фразеоречений Корана и арабского классического языка / В. Д.Ушаков. – М. : Восточ. лит. РАН, 1996. – 203 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

У статі розкриваються особливості класифікації фразеологічних одиниць арабської мови. Описуються та роз'яснюються три види класифікацій: структурно-семантична класифікація, класифікація за складністю перекладу, класифікація за походженням.

Three types of Arabic phraseologisms' classifications are described in the article: by semantic and structure, by translation complexity and by origin. Each one of the three classifications is presented with a description and a number of examples.

Т. Ейнберг, студ., **К. Мурашевич,** канд. філол. наук, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ЖАНРІВ ЗА ЧАСІВ ДИНАСТІЇ МІН

У статті висвітлена історія розвитку та становлення драми й театру в Китаї протягом різних епох. Найбільшу увагу приділено драматургії династії Мін, а також мотивам п'єси Тан Сяньцзу "Піоновий павільйон".

Ключові слова: *мінська драма, цзазюй, чуанці, кунцюй.*

В історії китайської культури драматургія займає особливе місце. Драма як самостійний рід літератури з'явилася у XII ст., але їй передував розвиток літературних, пісенно-музичних форм та різного роду вистав, які побачили світ ще до III ст. до н. е. До XII століття ще існували два види театрально-драматичних вистав: *нансі,* котрі з'явились на півдні Китаю та базувались на народних мелодіях, та *юаньбень,* які виникли на півночі та включали в себе тамтешні суворі наспіви. Для п'єс північних жанрів була характерна певна тематика: народ любив героїчні воєнні п'єси, які включали в себе пантоніму. В південних п'єсах півдня, в свою чергу, переважали побутові та ліричні мотиви.

В столиці Сунської держави нараховувалось вже близько п'ятидесяти театрів. Однак найбільше значення драма і театр набули

в епоху Юань (1271–1368 рр.). Саме в цей час драматургія стала провідним родом літератури та визначила його як "золотий вік" китайської драми. Почали з'являтися письменники, які писали спеціально для театру. Драматургія стала самостійним видом літераторної творчості, визначивши таких талановитих драматургів та поетів як Гуань Ханьцін, Ван Шифу, Ма Чжиюань, Бай Пу. Встановлення монгольського панування істотно змінило становище вчених в Китаї, більшість з яких були конфуціанцями. Принизливе становище освічених і талановитих людей призвело до зближення колись привілейованого прошарку суспільства з міськими жителями. Для багатьох із них драматургічна творчість стала професією. Зближення літераторів з життям простого народу демократизувала вигляд самої драматургії: драма виражала ідеї та настрої широких мас міського населення. Драматурги об'єднувались в "спілку письменників" (诗会), що також відігравало свою роль у розвитку жанру [2, 97].

Новаторство провідних драматургів XVII ст. проявилося головним чином у сфері освоєння художніми засобами нового, нетрадиційного матеріалу. Проте нові твори ще співіснують з масою традиційних драм. З жанрової точки зору яких-небудь принципових змін тут не спостерігається. Автори п'єс використовують жанри, що склалися в попередні століття, – 杂剧 *цзацзюй* і 传奇 *чуанці*. Перший жанр – 杂剧 сформувався ще в XIII ст. мав чіткі правила та закони написання (чотирьохактна композиція з інтермедіями спочатку або між актами, використання північних мелодій, одна тональність для мелодій кожного акту, виконання арій лише головним героєм, інші, як правило, ведуть прозаїчний діалог або декламують вірші). Другий жанр – 传奇, який розвинувся в XVI ст. на основі південних музичних представлень, відрізнявся певною свободою композиції і великими розмірами. У першому акті драматург зазвичай викладає основну ідею твору і короткий його зміст.

Існує строгий порядок введення персонажів в дію (спочатку – другорядний персонаж, потім – головний герой, згодом – героїня і т. д.), правом виконання арій в传奇 користується будь-який персонаж.

В кінці XIVст. 杂剧 втратили своє значення. Їх місце зайняв новий жанр драми – вже згаданий 传奇. Форма 传奇 була ніби подальшим розвитком 文戏, але на відміну від неї 传奇 підкорялись певним законам побудови драми, що були відсутні раніше. Найважливішим із цих законів – поділ на 30–40 картин-актів і відповідно значно більші традиційні розміри п'єс, попарний спів персонажів (позитивний з позитивним, негативний з негативним) та зміна тональності і рими в кожному з таких дуетів. Форма 传奇 була не такою строгою, як форма юанських 杂剧, тому більшість драматургів в період Мін (1368–1644) звертається до цієї форми, а жанр 杂剧 поступово втрачає популярність. Автори 杂剧 пишуть в основному твори, присвячені вищому класу суспільства, тому цей жанр, стаючи ще більш складним в плані мови, перестає бути надбанням народних мас [7, 429].

Приблизно у XVI ст. на півдні Китаю з'являється новий жанр драми – 崑曲, що базувався на народних виставах. Перейнявши багато рис传奇, п'єси жанру 崑曲 запозичують і цю назву. Одночасно відбувається і перетворення 杂剧, котрі повністю втрачають характерну їм раніше суворо обмежену форму. В цьому процесі немалу роль відіграла поява 崑曲. Наприкінці династії Мін зникає різка відмінність між північним та південним жанром драми. Як за формою, так і за музичним оформленням обидва вони взаємозбагачують один одного. Перетворенню п'єс 杂剧 сприяли також ті їх особливості, котрі надавали певну свободу при їх написанні. Одною з цих особливостей були додаткові сцени, в яких допускався спів другорядних персонажів. Друга полягала в тому, що в залежності від складності сюжету поєднувались разом декілька драм, таким чином створювався певний цикл п'єс, які послідовно розвивали різні частини одного і того ж сюжету. Завдяки вільнішій формі 传奇 ці елементи отримували подальший розвиток. В кінці епохи Мін, внаслідок взаємовпливу 杂剧 та 传奇, між ними вже не було тієї істотної різниці, як раніше. Тепер різниця між ними полягала не в тому, що один жанр був заснований на північних різновидах народних вистав, а інший – на південних; вони протиставлялись одне од-

ному як короткі та довгі п'єси. Новий різновид 杂剧 отримав назву "南杂剧", оскільки цьому сприяли деякі особливості саме південного жанру [5, 350].

В XVIII столітті театр для обраних відходить на другий план, на зміну йому приходять простонародні мелодії, котрі виводять на сцену 京戏 (Столичну драму або Пекінську оперу). Особливістю нових мелодій був чіткий ритм, який обумовив напружений розвиток подій та велику кількість батальних сцен, що, власне кажучи, і зробило популярними акторів, котрі володіли прийомами бойових мистецтв. Новий театр запозичив репертуар 崑曲, розширюючи його за допомогою створення циклів п'єс на основі відомих романів-епопей: "三国演义" ("Трицарство"), "水浒传" ("Річкові заплави"), "西游记" ("Подорож на захід"). Популярними стали спектаклі-серіали, котрі проходили протягом декількох днів, кожного разу перериваючись на самому цікавому епізоді.

З середини XIX ст. Столична драма стала популярним театральним жанром, який поєднував у собі дві течії стародавнього китайського театрального мистецтва: придворну, вишукану, представлену 崑曲 та "барвисту, змішану", пов'язану з мистецтвом простонародних місцевих театрів. Це зробило 京戏 загальнонаціональним театром, популярним у себе на батьківщині та відомим за кордоном. Його славу складає плеяда чудових виконавців: Чжоу Сіньфан (1895–1996) – виконавець чоловічих ролей героїчного плану, який поєднував в своєму мистецтві прийоми різноманітних чоловічих амплуа; Мей Ланьфан (1894–1961) – реформатор та видатний виконавець жіночих героїнь. Він поєднав декілька жіночих амплуа, що принесло китайському акторові світову популярність; Чен Яньцю (1904–1958) – виконавець жіночих ролей та за сумісництвом засновник оригінальної школи вокального мистецтва.

Вище було описано розвиток мистецтва драматургії в Китаї як такої, проте далі повернемося безпосередньо до драматургії династії Мін та одного з найбільш відомих її представників – Тан Сяньцзу(1550–1616). Драматург дуже рано прославився на літературному терені, але тільки у тридцять чотири роки склав

іспити на вищий вчений ступінь. Проте незабаром, після початку служби за доповідь імператорові, в якій викривалися злочини великих сановників, він був засланий в маленький повіт доглядачем в'язниці. Згодом він був призначений начальником повіту, але усі його прогресивні заходи зустрічали опір начальства. У 1598 р. він вимушений був залишити службу і повернутися на батьківщину в Ліньчуань (провінція Цзянсі).

Останні вісімнадцять років його життя були цілком віддані літературній творчості. У 1598 р. Тан Сяньцзу закінчив драму "牡丹亭" ("Піоновий павільйон") – розповідь про любов, здатну перемогти навіть смерть. Героїня п'єси Ду Лінян, дочка сановника, мріє про кохання. Читання пісень "诗经" ("Книга пісень") будить в ній думки про свободу почуття. Одного разу їй наснився молодий учений, і вона закохалася в нього. Не маючи можливості піти з будинку, щоб знайти його, Ду Лінян занедужала від туги і померла. Тільки смерть дає їй свободу. Ставши безтілесним духом, вона вирушає на пошуки коханого і знаходить його.

Могутня сила почуття оживляє Ду Лінян, і вона з'єднується зі своїм коханим. Як справедливо зауважив В. Ф. Сорокін, "традиційний щасливий кінець, реалізований тут, сповнений глибокого соціального сенсу, він позбавлений трафаретного оптимізму більшості *драм* 传奇 того часу, бо трактується не як результат випадковості або удачі на іспитах, а як результат боротьби героїв, їх віри у всемогутність людського серця" [6, 232].

У зображенні всепереможної сили почуття – уся суть п'єси; Тан Сяньцзу протиставляє конфуціанському принципу поведінки (礼) силу природного почуття. У передмові до "Піонового павільйону" є такі важливі рядки: "Лінян можна назвати людиною почуття. Почуття невідомо звідки виникає, тільки прийде і вже десь глибоко. Живі можуть померти, мертві можуть ожити... Померти і не мати можливості ожити знову – ні, це не вищий прояв почуття!" [4, 449]. Тан Сяньцзу, як послідовник інтуїтивіста XVI ст. Ван Янміна (1472–1528), висуває на перше місце почуття, якому він відводить роль творчого стимулу. Драматург навмисно обрав для п'єс неправдоподібні сюжети.

Тан Сяньцзу одним з перших усвідомив значення початку в творчості. Він вимагав поваги до авторської власності на художній твір. У китайському театрі тексти п'єс постійно перероблялися, щоб підігнати їх під особливості місцевого театрального жанру і навіть до манери того або іншого актора. Так виникли і переробки "Піонового павільйону", але Тан Сяньцзу відразу ж став протестувати, наполягаючи в листах до акторів на обов'язковості первинного тексту.

Головним для драматурга було виразити в творі власний задум і індивідуальне почуття. Недаремно в передмові до раннього варіанту "Західного флігеля" Ван Шифу (XIII ст.) він писав: "Кожна з десяти тисяч живих істот має свої особливі почуття. Дун від власних емоцій тягне нитку до почуттів студента Чжана і панночки Цуй (герої твору. – Н. М.), я також крізь свої почуття сприймаю почуття Дуна, зафіксовані пензлем і тушшю" [6, 340].

Так, відстоюючи індивідуальність емоцій, Тан Сяньцзу стверджував в літературі ідею про індивідуальність кожної людини, вбачаючи її і в автора твору, і у читача. Тим самим він різко протиставляв себе конфуціанству з його приматом традиції (загального) над особистим (індивідуальним), і даосизму з його вченням про абстрактну людську природу.

Тан Сяньцзу створив свою школу драматургів, яка на його батьківщині дістала назву ліньчуаньської і опонувала поглядам уцзянських драматургів, яка висувала на перше місце не драматургічні, а оперні принципи.

Також варто приділити увагу особливостям художніх засобів у п'єсі "Піоновий павільйон", одним з яких є явище "двосвіття", тобто протиставлення реального (часто жорстокого та несправедливого) та ідеального світів (світу, в якому немає місця несправедливості чи соціальній нерівності). На нашу думку, у п'єсі Тан Сяньцзу "Піоновий павільйон" явище "двосвіття" проявляється у протиставленні реального світу, де панує конфуціанська догма з чіткою регламентацією повсякденного життя, строгими соціальними нормами поведінки та уявним світом мрій і фантазій головної героїні – Лінян. Іншими словами цей конфлікт можна охарактеризувати як конфлікт між "треба" і "хочу" або між обо-

в'язком та почуттям. У драмі батько головної героїні Лінян наймає для неї та її служниці Чуньсян вчителя-конфуціанця, догматика-книжника Чень Цзуйляна. Він повчає Лінян:

凡为好, 鸡初鸣, 咸盥, 漱, 栉, 笑, 问安于父母。 日出之后, 各供其事。 如今姑娘学生以读书为事, 须要早起。– *Що повинна робити дівчина? Ледве проспівають півні, вона повинна помитися, прополоскати рот, зачесатися, заколоти шпильки, побажати доброго ранку батькам, а коли зійде сонце, братися за свої справи. Оскільки нині справа моєї учениці – вчення, вона повинна вставати раніше* [4, 451].

Своєрідний протест проти такої жорсткої моделі поведінки та самої методики і змісту навчання Чень Цзуйляна автор виражає опосередковано – не через головну героїню, а через її служницю Чуньсян, що, безперечно, пом'якшує сатиричну тональність п'єси, зводячи все до рівня комічного. Цей художній прийом також дозволяє дуже промовисто, але ненав'язливо виразити ставлення самого автора до конфуціанських правил. Дуже яскраво цей ефект комічного проявляється у сцені навчання: вивчається "Книга пісень" "кожне слово якої вже давно потребує пояснень" [4, 450]. Для створення потужного комічного ефекту автор використовує контраст: жарти та несерйозність Чуньсян на фоні архаїчних віршів, які ніхто не розуміє:

（末）听进。关关雎鸠，雎鸠是只鸟，关关鸟声也。（贴）样声儿?

（末作鸠声）（贴学鸠声诨介）（末）此鸟性喜静，在河之洲。（贴）是了。不是作日是前日，不是今年是去年，俺行内关着只斑鸠儿，被小姐放去一去在何知州家。（末）胡说这是兴。

Чэнь. Слухайте роз'яснення. "Гуань-гуань цзюй-цзю". – "Цзюй-цзю" – ця назва птаха. "Гуань-гуань" – це її крик.

Чуньсян. А як вона кричить?

Чэнь зображує крякаючу качку. Чуньсян передражнює його.

Чэнь. Птах цей за вдачею своєю любить відлюдні місця. "Цзай хэ чжи чжоу". – "Цзай Хэ чжи чжоу" означає "де-небудь, у кого-небудь".

Чун-сян. А, усе зрозуміло. Не пам'ятаю коли: чи то учора, чи то позавчора, чи то цього року, чи то у минулому наші чинов-

ники завели качку, а панночка її випустила, і вона залетіла прямо у будинок Хэ Чжичжоу, начальника повіту.

Чэнь. Що за нісенітниця! Адже це зачин! [4, 452].

Непотрібність, застарілість такого навчання з огляду на неможливість практичного застосування знань (жінки не допускалися до традиційних державних іспитів) прекрасно ілюструються у заключній арії сцени навчання:

姑娘行那里应文科判吗？止不过识字二书涂嫩鸦。

Та хіба ж дівоча справа

Сидіти у суді, справи розбираючи?

Досить буде, коли абияк ієрогліфи я нашкрябаю [4, 454].

І далі:

姑娘第子则争个不求间达，和男学生一般儿教法。

Звичайно, ніколи не буде

на службі шукати собі слави дівиця,

Але в школі з хлопцями врівень

зобов'язана книги учити учениця [4, 456].

Стародавні вірші зі збірки "Книга пісень" пробуджують у Лінян чуттєвість та жагу до кохання. Але у реальному світі вона не може його знайти, бо вона знаходиться у полоні конфуціанських заборон: навіть в сад її випускають рідко. В життєвих реаліях тогочасного Китаю дівчина не могла обрати собі нареченого самостійно – це категорично заборонялося; дівчину віддавали заміж батьки за домовленістю.

У цій п'єсі драматург теж використовує образ сну, який є художньою домінантою всієї творчості Тан Сяньцзу загалом і драми "Піоновий павільон" зокрема. Образ сну у творчості драматурга виступає не тільки і не стільки художнім засобом, як світоглядною філософською позицією – вже зазначеним вище індивідуалізмом автора, його вірою у тенденцію, що намітилась ще у юанській драмі 杂剧: протиставлення наперед визначеної долі "分" (*фень*) та індивідуальної долі "命" (*мін*), вірою в те що людина може власноруч побудувати та вибороти свою долю.

Нам здається доцільним розкрити ці два поняття. Слід зазначити, що з моменту появи китайця на світ, він включається у систему чітко визначених і освячених досвідом поколінь між-

особистісних стосунків та моральних норм. В залежності від ряду факторів – майнового та суспільного положення батьків, статі та ситуації у країні, китаєць займає у цій системі своє місце. Це і є його "分" (*фень*) – поняття родове, що об'єднує дану особистість з відповідною суспільною групою. А поняття "命" (*мін*) – індивідуальна доля, яка залежить як від особистих, фізичних та духовних, якостей людини, так і від випадкових обставин. Талановита, непересічна особистість менше зв'язана долею-*фень* і може піднестися над нею. У драмах доби Мін такі особистості пояснюють свої успіхи "чеснотами, які здобули предки", але драматургічний матеріал не залишає жодних сумнівів, що своїми досягненнями вони завдячують перш за все собі [1, 430]

В цьому аспекті, на нашу думку, образ сну виконував функцію введення у художній простір твору того ідеального світу, який протиставлявся світу реальному. Протиставлення цих двох світів стверджувало домінування індивідуального над суспільним та почуття над обов'язком.

Отже, маємо підстави зробити висновок, що історія розвитку китайської драми нараховує не менше восьми століть. Історія китайського театру і драми насправді набагато складніша, ніж здається на перший погляд. Якщо театр віддалявся від народного мистецтва, він втрачав зв'язок з життям і поступово припиняв існувати. На зміну одному приходив новий, в якому збереглися позитивні риси старих видів. Також варто зазначити, що поряд з основними видами театру завжди існували народні театри, які, своєю чергою, мали власні закони сцени і драматургії, репертуар і мотиви. Що ж стосується романтичних мотивів, то на прикладі п'єси Тан Сяньцзу можна стверджувати, що пошуки героїні супроводжуються активними пошуками індивідуального щастя та потужними емоціями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе / В. М. Алексеев – М., 2003. – 430 с.

2. Аникина Г. П. Китайская Классическая література / Г. П. Аникина, И. Ю. Воробьева – Хабаровск : Изд-во "Дальневосточный государственный университет", 2008. – 153 с.

3. Інтернет-джерело : .a-u-m.ru/ezo-mat/vostok/vostochnoe_teatralnoe_iskusstvo_kitayskogo_teatra_epoha_min.html
4. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. – М., 1976. – 768 с.
5. Меньшиков Л. Н. Реформа китайской классической драмы / Л. Н. Меньшиков – М., 1959. – 346 с.
6. Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма 13–14 вв. / В. Ф. Сорокин – М., 1979. – 232 с.
7. Федоренко Н. Т. Китайская література / Н. Т. Федоренко – М., 1956. – 429 с.

В статье освещена история развития и становления драмы и театра в Китае в разные эпохи. Наибольшее внимание уделяется драматургии династии Мин, а также мотивам в пьесе Тан Сяньцзу "Пионовая беседка".

The article deals with the history of the development and establishment of drama and theater in China at different times. The author focuses on the Ming Dynasty drama and motifs in the play Tang Xianzu "Peony Pavilion".

А. Євдокимова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЛІТЕРАТУРНО-ІГРОВІ СТРАТЕГІЇ У ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Проаналізовано концепцію літературно-ігрових стратегій через призму синкретизму у зв'язку автор-текст-читач. Обґрунтовано потреби оновлення термінологічної ігрової бази для сучасного прочитання барокового культурного коду на основі існуючих театральних понять та визначень.

"Читаючи літературу XIX століття, – писав М. Гаспаров, – ми змушені подумки здійснювати переклад її мовою наших понять" [7, 361]. На нашу думку, мистецтво бароко потребує такого самого перекладу на сучасну мову.

Відштовхуючись від тези Соломії Павличко про те, що криза в літературознавстві відповідає кризі в літературі, потрібно "переглянути історію літератури й літературну історію на основі нової чи, точніше, певної філософії" [9, 486]. Новий підхід вимагає оновлення та перетрактування існуючої термінологічної бази, а зважаючи на необхідність аналізувати явища, котрі перебувають на межі літератури та інших видів мистецтв, закономірним стає введення синкретичних понять.

І.Смирнов писав, що теорія літератури може виникати лише у тих умовах, коли література сприймається як автономна сфера діяльності людини. Вчений вважав, що до перспективних пропозицій досі належали культурологічні дослідження, які прийшли на зміну семіологічним і будувалися із суміші досліджень (історії кіно, літератури, культури). Тут літературні тексти означають не що інше, як самотлумачення певного культурного середовища [5, 5]. Тобто тексти мисляться як елементи певного культурологічного зрізу, а ми говоримо про опрацювання цих текстів та усвідомлення їхнього існування у синтезі літератури.

Серед безлічі підходів Ю. Лотман виділяє такий, що сприймає текст як систему: "З погляду такого підходу, текст мислиться як відмежоване, замкнене у собі завершене утворення. Однією з основних його ознак є специфічна іманентна структура, що тягне за собою високу значеннєвість категорії межі ("початку", "кінця", "рампи", "рами", "п'єдесталу", "куліс" тощо)" [8, 431]. Текст – не твір, тому він мусить мати межу не лише у внутрішній та зовнішній композиціях, але й певне означення країв його реалізації, візуалізації, сприйняття читачем. Однак, "усвідомлюючи певний об'єкт як текст, ми передбачаємо, що він якось закодований, презумпція кодованости входить до поняття тексту. Але сам цей код нам невідомий" [8, 431]. Робота із ним потребує визначеного методологічного підходу, адже "культурний код" включає у себе як множинність цитувань (за Р. Бартом), так і психоісторичне начало (за Н. Зборовською). "Те, що текст попередньо закодований, не змінює того, що для аудиторії саме текст є чимсь первинним, а мова – вторинною абстракцією" [8, 431]. Засобом для створення тексту не завжди стає мова, тому кількість кодових знаків та ознак загодованості зростає – система у якій створено текст не обмежується його формальним існуванням. Ю.Лотман пише, що текст дається колективу раніше, ніж мова, і мова "вираховується" з тексту. Основою цієї подвійної дослідницької орієнтації є функціональна подвійність текстів у системі культури. У загальній системі культури тексти виконують принаймні дві основні функції: адекватну передачу значень і народження нових смислів. Перша функція тексту реа-

лізується через закодовану систему в полі, що має визначені точки початку й кінця. Друга функція тексту – творення нових смислів. "У цьому аспекті текст перестає бути пасивною ланкою передачі деякої константної інформації між входом (відправник) і виходом (сприймач)" [8, 432]. Тобто, текст – це проміжна точка між тим, хто творить, і тим, хто отримує створене як інформацію. Адресат може змінюватися під впливом тексту, або ж сам текст та його кодова система автоматично передбачають зміну адресата. Ролан Барт вважає, що текст вимагає, щоб ми зліквідували або хоча б скоротили дистанцію між письмом і текстом, не намагались екстраполювати усе сильнішу персону читача, а об'єднували читача й письмо в єдину знакову діяльність. "Але одна справа читання у розумінні споживання, а зовсім інша – гра із самим текстом" [2, 383]. В цій інтерпретації поняття "текст" для нас важливе те, що текст – це гра, адже саме у такому форматі він існував у бароковій культурі. Ролан Барт пише: "Слово "гра" тут слід розуміти в усій його багатозначності. Гра – це сам текст (так говорять про вільний хід дверей, механізму), і читач також грає, причому подвійно: він грає у Текст (як у гру), потім він ще й грається Текстом. Не варто забувати, що "грати" – також термін музичний, а історія музики як різновид практики, а не як "мистецтва", досить таки близько відповідає історії тексту, і були часи, коли "грати" і "слухати" поєднували в одній нерозчленованій діяльності. У сучасній постсеріальній музиці роль "виконавця" зруйнована, його примушують бути ніби співавтором партитури, доповнюючи її від себе, а не просто "відтворювати". Текст якраз подібний до такої партитури нового типу, щоб книжку створювала аудиторія" [2, 383]. Тобто, створений аудиторією текст мусить бути дешифрований самою ж аудиторією через ігрове сприйняття.

Оскільки тим, що програється, та із чим граються у системі культури є текст, то чим більш еластичним він є – тим більше сценаріїв для гри можна відшукати. Умберто Еко вважає, що якщо перенестися в історичне минуле, то безпосередній вияв "відкритості" тексту можемо віднайти у бароковій "відкритій формі": "Барокова форма динамічна, має схильність до нескінченности

розв'язків (у її грі заповнень і порожнеч, світла і тьми, з її вигинами, зламами і найрізноманітнішими кутами нахилу), передбачає поступове розширення простору. Пластичні барокові форми ніколи не припускають привілейованого, завершеного бачення, але спонукають реципієнта постійно зміщувати свій погляд, щоб побачити твір під новим кутом зору, так ніби цей твір перебуває у безперервній зміні. Барокову духовність можна розглядати як перший яскравий вияв модерної культури і модерного сприйняття, бо тут уперше людина звільняється від канонічної традиції (гарантованої космічним порядком і стабільністю існування), і у мистецтві, як і у науці, вона перебуває в опозиції до світу у динаміці, і цей світ вимагає від людини творчих дій" [3, 411]. Так, поетика дива, омани, метафори, хоче усталити це творче завдання нової людини, яка бачить у творі мистецтва не об'єкт, заснований на очевидних асоціаціях, і красою якого можна насолоджуватися, а стимул для розвитку уяви, таємницю, яку треба відкрити, мету, яку треба досягти. Тобто ми розглядаємо ігрову складову текстового сприйняття у бароко, про що Х. Гейзінга розмірковує так: "Схильність до утрирування, що властива Бароко, очевидно, може сприйматися лише відштовхуючись від глибокої ігрової складової змісту самого творчого пориву. У Бароко ігровий елемент звучить найбільш чітко" [10, 175].

Й. Гейзінга в цілому сприймає культуру через гру, а людину називає "Homo Ludens". Так, гра – явище культури, а не – чи принаймні не передовсім – біологічна функція і розглядається в рамках наукового мислення, що застосовується до культури. Вчений вважає, що культура виникає у формі гри, культура від початку розігрується [10, 60]. "Гра – це функція, що наповнюється сенсом. У грі разом із тим зіграє щось таке, що виходить за межі безпосереднього прагнення підтримувати життя, дещо, що вносить сенс у дію" [10, 21]. Через сприйняття культури як гри й виникає необхідність по-новому означити процеси, явища та форми такої гри.

Працюючи із бароковим текстом, ми взяли за основу театр та театральне мистецтво, аби відштовхуватися від певної концепції реалізації та подачі тексту, а також термінологічної бази.

Звертаючись до історії театру, варто наголосити на окремих найменуваннях та формах, котрі існували. Зокрема, О. Клековкін пише про те, що на Русі в XI ст. на позначення різноманітних виявів театральності вживаються терміни москалудство (москолудство, москолудіє, москолудити), утворені, на думку Олексія Веселовського, від латинських слів masca та ludus. Водночас на Русі вживаються терміни *слаточьхар* (XIII ст.), *игры скоукольнья – ігри скомороше* (XIVст.) і *козлогласованіє* (буквальний переклад слова *трагедія*); у XVII ст. з'являються *бісилище* (у сенсі плясалище, игралище, игриско), а також *видок* (у значенні *игриска*). Наприкінці XVI ст. Іван Вишенський вживає словосполучення *комедійське* та *машкарське набожество*, а у XVIII ст. слово *театр* застосовується з одного боку, як таке, що ніби й не потребує пояснень, а з іншого – сприймається неначе відсторонено. У XVIII ст. в Івана Величковського з'являються нові синоніми: *позор* (видовище, грище, дивовисько, ганьба, сором). Слово theatrum в українському шкільному театрі упродовж тривалого часу застосовується до сцени, сценічного майданчика, кону, і цієї ж традиції дотримуватимуться у XIX ст. У XVIII ст., коли видовище ще не сприймається як мистецтво, у базовому терміні *театр* іще відсутній мистецький відтінок, а саме театральне дійство не сприймається як твір мистецтва. Воно сприймається радше як ремесло. У XVIII ст. в українській шкільній драмі побутує словосполучення *дійствія художня*; цей термін вживає Сильвестр Ляскоранський у Пролозі до "Трагедокомедії" (1729). Ілля Турчиновский використовує словосполучення *іскуство партресноє*. Нарешті, Словник української мови Бориса Грінченка 1862 р. фіксує появу термінів *мистець* (у значення мастерь, мастак), *мистецьки* (мастерски), *мистецький* (мастерской). Серед термінів на позначення театрального видовища у XVI ст., побутує *грецька комедія* – будь-який драматичний твір або вистава, незалежно від її жанру. Наприкінці XVI ст. термін *комедія* ще не має жанрового забарвлення й охоплює всі види театральних розваг. Нарівні з цими в Україні XVII ст. вживаються й інші терміни для позначення різних аспектів театральних видовищ: *видіние, діяние, дійство, дійстві, діло, дійствия*

художня [6, 11–17]. Однак, найважливішим залишається те, що упродовж тривалого часу театральна термінологія залишається на узбіччі інтересів як філологів, так і самих діячів театру. А відсутність визначених понять – унеможливлює переформатування синкретичних досліджень.

У цьому ключі необхідним є осмислення термінів другої половини XX ст. та їхнє перенесення на бароковий культурний контекст. Зокрема, до таких понять належать: *подія, вистава, акція, перформанс, хепенінг* та ін. Так, термін *happening*, утворений від англійського "*траплятися*", увів до мистецького словника Аллан Капроу – глядачів не просто запрошували бути присутнім на запланованому заході: їх закликали взяти в ньому участь, внаслідок чого вчинки глядачів могли змінювати ситуації, розпочаті митцем. Таким чином, за колективно реалізований твір несли відповідальність усі учасники дійства, і те, що трапилося, вже не можна було відтворити в ідентичному вигляді. Ці риси притаманні хепенінгу – ефемерному творові, радше події, ніж формі. Щоб зрозуміти його підривний потенціал варто пам'ятати, що хепенінг не належить до видовищних мистецтв, а виростає з історії мистецтв пластичних [4, 284].

У своєму словнику Макс Фрай пояснює ключові відмінності різних видів видовища: акція – це дія, направлена на досягнення мети, хепенінг – просто "подія", перформанс – це саме вистава. Перформанс може бути більш лаконічним, ніж акція, насиченим другорядними деталями, прихованими сенсами і підтекстами – перформанс ближчий до театральної вистави, ніж до атракціонізму. На відміну від хепенінга, що розрахований на активну глядацьку співучасть, у перформансі домінує сам митець або спеціальні статисти [1]. А за визначенням О. Клековкіна, перформер – виконавець ролі, вистави тощо; у другій половині XX ст. – виконавець перформанса, який, на відміну від актора у виставі драматичного театру, не удає якогось іншого персонажа, а діє від власного імені [6, 388]. Барокові тексти передбачали діяльність "від власного імені".

Отже, робота з текстом, що існує у категорії межі та є грою, реалізується на культурному, також ігровому полі через систему

кодів, котрі залучають того, хто сприймає текст, до активної участі. Змінюючи термінологічний дискурс, бароковий текст існує на базі оновлених літературно-ігрових стратегій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая // [Электронный ресурс] : – Режим доступу: http://azbuka.gif.ru/alfabet /p/performance/.

2. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької / Р. Барт. – Львів : Літопис, 1996. – С. 378 – 385 с.

3. Еко У. Поетика відкритого тексту// Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /. За ред. М.Зубрицької / У. Еко. – Львів : Літопис, 1996. – С. 408–417.

4. Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей. Том перший. Наукові керівники проекту: Барбара Кассен і Констянтин Сігов / Пер. з франц. – К. : Дух і літера, 2009. – 576 с.

5. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.

6. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон [Текст] / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. Мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 800 с.

7. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник [Текст] / Олександр Клековкін. Ін-т проблем сучас. Мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – 432 с.

8. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. З Убрицької / Ю. Лотман. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430–441.

9. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко / упор. В. Агєєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-е. – К. : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2009. – 679 с.

10. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и Х 35 вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича / Й. Хейзинга – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Проанализирована концепция литературно-игровых стратегий через зеркало синкретизма в цепочке автор-текст-читатель. Обоснована необходимость обновления терминологическоий игровой базы для современного прочтения культурного кода барокко на основе существующих театральних понятий и определений.

The concept of literature-actable strategies was analized through the syncretic prism in the connection "the author-the text-the reader". A necessity of the terminological base renewal for the modern concept of the cultural Baroque code on the ground of the existing theatrical notions and definitions has been formulated.

Ю. Жибер, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СПЕЦИФІКА ОБРАЗОТВОРЕННЯ ІСУСА ХРИСТА В УКРАЇНСЬКІЙ МЕТАФІЗИЧНІЙ ПОЕЗІЇ XVII ст.

Статтю присвячено вивченню характерних рис образу Ісуса Христа в метафізичній поезії Г. Сковороди, Д. Туптала та І. Величковського. Акцент зроблено на символічному, архетипно-символічному та художньо-виражальному аспектах творення образу Христа. Доведено вплив літературних тенденцій епохи Бароко на формування художньої парадигми метафізичної поезії.

У сучасному світі ім'я Ісус Христос є одним з найвідоміших. Для багатьох ім'я Ісус – це епіцентр величезної радості, носій чистоти та святості. На нашому асоціативному рівні образ Ісуса висвітлюється у позитивній конотації: як образ-символ світла, офіри за гріхи, любові, надії тощо. Однією зі складових полотна мистецької онтології, що репрезентувала багатовимірність образу Христа стала барокова, а саме метафізична поезія. Така поезія засобами кольорової та графічної символіки активізує перцептивну реальність реципієнта та передає психологічні процеси в людині, те, що виходить з ряду звичайних людських почуттів і переживань: містичний досвід, духовний пошук, одкровення.

Оскільки барокова метафізична поезія насичена сакральними образами, тож і мовний її рівень характеризується наявністю відповідної лексики, необхідних художніх засобів, що позначають ці образи.

Недарма Августин Блаженний радив віднаходити істинний сенс тексту за допомогою слів – символів, алегорій, знаків [1]. Тобто шукати сенс, "внутрішнє" саме у засобах і фігурах мови.

Художник – геній, який за допомогою мови через поезію створює світ, репрезентуючи увесь зміст метафізичних категорій. Тут виникає метафізична взаємодія людського розуму з Абсолютом, втіленим в ідею [2].

Засобом формування і накопичення знань людини про себе і навколишній світ завжди було порівняння, асоціативне бачення. Це бачення в період бароко було двовекторним – спрямованим

вглиб себе і в небесне. А це вимагало особливих засобів, наприклад порівнянь – для вираження результатів не лише спостережень, а й вимислів, істини й гіпотези. Порівняння, створені українськими поетами бароко, якраз і є несподіваними. Поети доби бароко, використовуючи порівняння, намагалися знайти у навколишньому світі образні й конкретні приклади-аналогії, здатні наочно виразити людську душу чи особливості характеру. Одними з найпродуктивніших референтів порівнянь виявилися ті, що складають лексико-семантичні групу "Ісус Христос". Цікава особливість помічена при дослідженні даного питання: дуже часто порівняння вживаються без частки **як**, проте підсвідомо певний символ виступає у значенні співставлення з чимось/кимось: *"Христе, ты – меч небесный в плоти нашея ножнах!", "Епикур – Христос"* [3].

Засобом оцінки світу навколо людини, самої людини в цьому світі є епітет. У текстах бароко епітет до образу Ісуса не потребує широкого контексту, бо його мікроконтексти надзвичайно переконливі; оригінальність же їх залежала від емоційного стану автора і характеру експресії зображуваної ситуації: *"многомилостив", "многія любве исполненный", "кроткомолчаливий", "облюбленец милий"*.

Мова бароко не "пряма", а "перенесена", тому всі відомі на той час у художній практиці способи інакомовлення широко застосовувалися і в українській поезії. Одним із таких способів є перифрастичне оформлення змісту поняття [3]. У відношенні до Ісуса Христа такий засіб найяскравіше та найповніше виражає Його функцію "вищого посередника": *"краєуголн камень", "алфа и омега", "котрий небо рукою своєю виставил и слонце огнистоє на оном поставил", "слово, рожденне от отца пред вѣки"* тощо. Можливе поєднання для характеристики одного денотата кількох перифраз, що типово для української барокової поезії: *"Ты един всѢм жизнь и радость, Ты един всѢм рай и сладость!"* [4].

Риторичне звертання в поетичних текстах бароко відіграє важливу роль – виступає ефективним засобом зосередження й утримання уваги, визначає міру важливості сказаного. Лише в українській бароковій поезії жертва Ісуса Христа постає не в

меланхолійних нотах, а в радісних – як знак того, що всі тепер спасенні: "*Зри, человЂче, како Бог возлюби тебе, егда твоея ради любве даде себе на смерть"*, а Христос воскрес для вічного життя, щоб дарувати це безсмертя люблячим Його: *"Он жив, не умирая живет же с ним живая Моя и душа"* [3].

Щодо символістської репрезентації "христології", то варто розглянути образотворчу палітру І. Величковського, Д. Туптала, Г. Сковороди.

В Івана Величковського Ісус порівняний з Феніксом [5, 60] – це справді одне з Христових імен, а також іконографічна традиція: *"Умне Фенікс Христе, Отче Царю Чисте"*. "Той, що встав з попелу", складає елемент *концептосфери* автора на позначення референту Христос – "Того, що воскрес". Саме "ознака за дією" стала визначальним ядром при порівнянні та паралелізмові образів.

Цифровий номен імені Христа у творі ("*В ХРИСТОВОМ имени ИИСУС знайдуєтся греческим компутом число* ***три разы осм****, а в антихристовом – три разы шесть. Єму же три крати осм, молю: "Ты спаси мя", а єму же три крати шест: "Ты не паси мя"* [6]) символізує поняття вічності. Квантитативна ознака образу Христа виникла внаслідок біблійної сентенції "Иисус Христос вчера и сегодня и во веки Тот же" (Евр.13:8) [7] і в особистому розумінні автора константність, вічність, незмінність асоціювалася з "888".

У поезіях Дмитра Туптала Ісус постає як рівний Богові – Творцеві, цим самим Христос – утілений Бог. Через Бога – Сина Бога – Отець став земним, зрозумілим і досяжним людині. І власне славні вчинки та чудеса Бога – Сина і Його послідовників постають як земна версія Бога-Отця [8, 148].

Щодо мовної інтерпретації усіх елементів внутрішньої реальності його поезій, то варто зазначити, що найбільшу роль відіграли синонімічні ряди референта "Ісус Христос". Перифрастичні називання Ісуса Христа в бароковій поезії становлять розгалужену систему найменувань за особливостями його діяльності, соціального статусу, родинної належності, за рисами зовнішності та характеру. Тому за основу для класифікації перифрастич-

них іменувань Ісуса Христа можемо взяти традиційну для назв осіб семантичну класифікацію:

1) назви за родом діяльності [9, 28]: *"Христос Спас", "Ісус-творец", "Христос краєуголный камень", "древо живота Ісус"; "откупитель", "збавитель", "месія"* та ін.;

а) творець світу: *"творець", "вышних создатель", "архангелов творец", "творец неба", "слонца, луни правдивий створитель", "котрий небо рукою своєю виставил и слонце огнистоє на оном поставил"* та ін.;

б) джерело життя: "*живот", "животдавца", "жизни начальник", "жрудло живота", "существом неприступный живый источник"* та ін.;

в) основа світу: *"вседержитель", "алфа и омега", "краєуголн камень"* та ін.;

г) проповідник волі Бога: *"учитель", "Божиє Слово", "пророк"* та ін;

ґ) виявляє турботу про людей: *"пастыр", "жених церковний", "напоивый сладкою водою в пустыни", "жезл старости"* та ін.;

д) жертва: *"агнец Божій, вземляй гріхи всего міра", "душу твою за нас положивый"* та ін.;

е) суддя: *"предвічный он судья справедливый", "судія"* та ін.;

2) назви за соціальним станом: *"Христос пан", "Христос, глава церкви", "Христос, цар слави", "Христос монарха"* та ін.;

3) назви за родинними стосунками: *"син", "первенець", "сын Маріи", "отець", "сын Божій", "сын єдинородний", "небесный отрок";*

4) назви за внутрішніми властивостями: *"возлюблений", "любезний", "сонце", "сладкій", "пресладкій", "сладость", "сокровище", "радость", "веселіє", "добрий", "многій в щедротах", "многомилостив", "многія любве исполненный", "безвинный", "невинний", "пречистый", "агнец", "баранок невинний", "кроткомолчаливий", "пан покоры", "муж по сердцу Божію", "святый", "пресвятый", "справедливости сонце"* [9, 29–30].

Символіка для Сковороди – це особливий світ реальності, в якому простежується інтеракція духовного й фізичного начал

світу та їхнє смислове й художнє вираження, що є імпліцитною, але дуже потрібною людині істиною. "Остаточно зрозуміти символіку Сковороди можна лише на ґрунті символіки отців Церкви та бароко" [10, 18].

У творчості Сковороди Ісус Христос став одним з основних об'єктів, який потребує метафізичного тлумачення, як і Слово, бо Ісус = Слово: *Боже! О живый глагол!* (ПѢСНЬ 28-я) [4]. Наступна пісня Григорія Сковороди тлумачить Христа як Епікура: *Так живал афинейскій, так живал и еврейскій Епикур – Христос.* (ПѢСНЬ 30-я) [4]. Також наголошує на тому, що Ісус – це символ радості, тим самим заперечивши традиційну апологію плачу і скорботи, що активно використовувалася щодо інтерпретації Христа: *Ты един всѢм жизнь и радость, Ты един всѢм рай и сладость!* (ПѢСНЬ 28-я)[4].

Варто подати й погляди на архетипну складову досліджуваного нами образу.

1. Ісус Христос – людина, але "вища і досконаліша, ніж інші". "Боголюдиною" він може називатися лише в тому сенсі, що за допомогою своїх окультних здібностей зумів настільки перетворити і вдосконалити свою тілесну природу, що вона втратила здатність грішити і зробила її носія "подібним до Бога". У бароковій поезії цей архетип виражає поняття святості та безгрішності: *"Воистинну вишше всѢх єси"*.

2. Ісус Христос – зовсім не людина, а надприродна істота Божественної природи, надіслана на землю Всевишнім Батьком, яка зодягнулася тут під уявну подобу людської плоті, як у якусь ілюзорну личину: *"Господь бо, сотворшій вѢки, живет нынѢ с человѢки"*.

3. Ісус Христос – давнє астральне (космічне) божество, яке втілює, згідно з різними версіями, Сонце, Місяць або сузір'я Оріона. Ісус Христос описав Себе в Біблії подібним сонцю, що рухається зі сходу на захід аналогічно тому, як рухається історія, відродження: *"Солнце скоро шествует к западу с востока"*.

4. Останньою є гіпотеза К. Г. Юнга, згідно з якою Ісус Христос – це матеріалізована проекція психологічного феномена вищого порядку, названого вченим як Самість, і пов'язаного з іде-

альним уявленням про Абсолютну Особистість. Ним представлена цілісність божественного або ж небесного характеру, слава людини, Сина Божого, чистого від гріха. Він, як Другий Адам, відповідає першому Адаму до гріхопадіння, коли той ще представляв собою чистий образ Божий [13]: *"Распятый новый Адам, ветха збавити хотяй Адама вины", "Смерть твоя – мнѢ живот, О новый мой Адаме!"*

Символізм християнського мистецтва цієї пори був способом пізнання найпотаємніших глибин світобудови і його Творця. Якщо розглядати символічний пласт творення образу, то варто звернути увагу на таку тріаду символів як: агнець, хрест, вода. Тому що вони найчастіше зустрічаються у поезіях досліджуваних авторів.

Агнець – старозавітний прообраз жертви Христа (жертва Авеля; жертва Авраама, великодня жертва) і євангельського Агнця, "вземлющего грехи мира" (Ин 1:29) [7]: *"Чашу спил смертну в любовь ражденный, Агнец за агнца умер заколенный", "Горе! Связали агнца, незлобива суща, за тя, о человѢче, на жертву идуща"*.

Хрест – головний символ християнства, що представляє собою знаряддя страти Боголюдини Ісуса Христа, на якому він був розіп'ятий для спокутування гріхів світу: *"Воистинну тяжек крест, но грѢх мой тяжчайшій – грѢх мой понеси, Христе, мнѢ дажд крест легчайшій"*. Але в розп'ятті закарбоване саме Життя, подібно до того, як у пшеничному зерні ховається майбутнє пишне колосся. Тому хрест Господній репрезентується як дерево, що дає життя. Без розп'яття не було б Воскресіння Христового, і тому Хрест зі знаряддя страти звернувся в святиню, в якій діє Благодать Божа [11]: *"С побѢдою въскресый от мертвых тридневно, дажд ми побиждати смерть грѢха повседневно"*.

Вода жива – символ Духа Святого, який є один з могутньої Трійці. Ісус асоціювався з водою, тому що мав можливості, схожі на властивості води води: утамовувати спрагу, але тільки духовну; очищувати від бруду – "гріхів"; зцілювати внутрішні рани: *"Душа моя есть верба, а ты еси ей вода"*.

Своє символічне значення мали не тільки предмети, а й колір. Білий – символ життя, перемоги над смертю. Золотий –

очищення стражданням. Жовтий – зрада. Червоний – вогонь віри, кров, пролита в порятунок світу: *"Одеждо красного Отца небесного"*. Чорний колір – страждання, траур, колір гріхів. Синій колір нагадував про небесне. Зелений – символ юності, відродження та надії. Найчастіше у барокових поезіях зустрічається "чорний – червоний – білий": Христос забрав наші гріхи, омивши їх своєю кров'ю, щоб ми очистились.

Не менш важливе місце у характеристиці Христа займає символіка чисел. Одиниця – щось божественне, що може існувати незалежно від інших чисел: *"**Первый** коронуєт", "Боже мой **єдине**"*. Трійка – божественна сутність Трійці. П'ять – число ран Христа: *"Пять язв его з мудрыми дЪвы размышляти. Пять словес умом тако чтуще глаголаша, Аки пять книг Моисеа в єдину собрата"*. Шістка – зірка, що засвітила над місцем народження Ісуса. Сімка, що складається з трійки і четвірки, – символ Бога і людини [12].

Отже, поети-метафізики вкладали в описання образу Христа не лише "суху" релігійну патетику, а й надавали образу кольорової забарвленості, візуалізували його, користуючись широким спектром мовних засобів та риторичних фігур. Вони подивилися на постать Сина Божого через призму філософсько-психологічного фактора та надали відповідного художньо-стилістичного наповнення. Така барокова інтермедіальність визначила основні напрями розвитку української метафізичної поезії XVII ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верклер Г. Герменевтика. – Атланта, Джорджия, 1980. [Електронний ресурс] / Г. Верклер. – Режим доступу : http://www.reformed.org.ua/2/210/Virkler.

2. Богачов А. Мова та істина : Метафізика vs Герменевтика; Філософія. Політологія; КНУ ім. Т. Шевченка. – № 103. – К., 2011. [Електронний ресурс] / А. Богачов – Режим доступу : http://papers.univ.kiev.ua/filosofija_ politologija /articles/Language_and_Truth_Metaphysics_vs_Hermeneutics_16906.pdf.

3. Гуцуляк І. Мовостиль українського поетичного бароко; Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича / І. Гуцуляк – Чернівці, 2005. – 20 с.

4. Сковорода Г. Сад божественних пісень / Г. Сковорода. – К. – 2007. – 336 с.

5. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої л-ри / Д. Чижевський. – К.: Обереги, 2003. – 576 с.

6. Величковський І. Твори. – К, 1972 "Наукова думка" (Пам'ятки давньої української літератури) [Електронний ресурс] / І. Величковський. – Режим доступу http://litopys.org.ua/velych/vel.htm

7. Библия. Новый Завет Господа Нашего Иисуса Христа. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.wco.ru/biblio/books/newtest/main.htm.

8. Дубініна К. "Метафізика образу в поезії Дмитра Туптала й Івана Величковського" Жур. "Львівська медієвістика" / К. Дубініна. – Львів., 147–152 Українська поезія. Середина 17 ст. / Упор. В. І Крекотень, М. М. Сулима. – К. : Наук. думка, 1992. – с. 147–152.

9. Курганова О. Лексико-семантична репрезентація образу Ісуса Христа в україн-ській бароковій поезії середини – XVII ст. [Електронний ресурс] / О. Курганова. – Режим доступу: nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/naukma /Fil/2010_111 /07_kurganova_o.pdf

10. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Д. Чижевський. – Харків, 2004. – 272 с.

11. Православна енциклопедія "Азбука віри". [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://azbyka.ru/

12. История духовного развития человечества. Христианская символика. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.dmtumanov.narod.ru/sience /study/istoria_duhovnogo_razvitia.html

Стаття надійшла до редакції 16.04.14

Статья посвящена изучению характерных черт образа Иисуса Христа в метафизической поэзии Г. Сковороды, Д. Туптала и И. Величковского. Акцент сделан на символическом, архетипно-символическом и художественно-выразительном аспектах создания образа Христа. Доказано влияние литературных тенденций епохи Барокко на формирование художественной парадигмы метафизической поэзии.

The article is devoted to the peculiarities of the Jesus Christ's image in metaphysical poetry by G.Skovoroda, D.Tuptalo and I.Velychkovskiy. Symbolic, archetypal, artistic and expressive aspects of creating the Christ's image are stressed. It has been proved the influence of the Baroque literary trends on formation of artistic paradigme of metaphysical poetry.

О. Зінченко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

"ХАМСЕ" У ЛІТЕРАТУРАХ БЛИЗЬКОГО ТА СЕРЕДНЬОГО СХОДУ

На основі інституційного підходу розглянуто роль циклу "Хамсе" у літературах Близького та Середнього Сходу, питання жанрової диференціації та визначено проблеми дослідження творчості поетів, що писали "Хамсе".

У статті розглянуто походження мотивів та висвітлено основні сюжетні лінії поем циклу. На прикладі творчості поетів Аміра Хосрова Дехлеві, Алішера Навої, Джамі та Фізулі розглянуто наслідування поетами "П'яти скарбів" Нізамі Гянджеві – основоположника циклу "Хамсе".

У сучасній орієнталістиці особливої гостроти набуває питання жанрової диференціації. Багато літературних творів написано в результаті синтезу декількох жанрів. "Хамсе" – цикл з п'яти великих поем, що набув популярності на Близькому і Середньому Сході, є яскравим прикладом саме такого синтезу. Багато науковців присвятили роки свого життя детальному вивченню та дослідженню цих поем. Є. Бертельс, А. Кримський, Г. Алієв, М. Рафілі написали визначні праці, які слугують основою для вивчення "Хамсе". Але майже всі дослідники розглядають "Хамсе" у аспекті творчої спадщини великих поетів. І досі не вивченим є питання визначення "Хамсе", чи можна вважати "Хамсе" окремим різновидом жанру? Тому й досі є актуальним дослідження функціонування та розвитку циклу у різних літературах Сходу.

Перший цикл "Хамсе" написав класик персько-азербайджанської літератури Нізамі Гянджеві. Поет прославився написавши п'ять великих поем, відомих під назвою "Пандж Гандж", тобто "П'ять скарбів": "Скарбниця таємниць" (перс. مخزن الاسرار, "Махзан аль-Асрар"), "Хосров і Ширін" (перс. خسرو و شیرین, "Хосров ва Шірін"), "Лейлі і Меджнун" (перс. لیلی و مجنون, "Лейлі ва Меджнун"), "Сім красунь" ("Хафт пейкар", перс. هفت پیکر) та "Книга Олександра" (перс. اسکندرنامه, "Іскандер-наме").

Ці п'ять поем мають різні сюжети і написані в різних жанрах. Поеми були об'єднані у окремий цикл під назвою "Хамсе" вже пізніше, коли укладачі книжок Нізамі та літературознавці почали розглядати поеми автора як єдине структурне ціле. Назва пішла з арабської мови: "хамсе" – перська вимова арабського слова "хамса", що у перекладі означає "п'ять" (араб. خمسة). В українській та російській мовах часто зустрічається такий альтернативний переклад назви циклу, як "П'ятериця".

Завдяки великій кількості наслідувань цикл набув особливого значення і канонічності, став певним різновидом "жанру". Після того, як "П'ятериця" Нізамі Гянджеві стала широковідомою на Близькому Сході, багато поетів почали писати "назіре", тобто

літературні відповіді на поеми Нізамі. Деякі поети наслідували лише певні поеми, а дехто намагався відтворити весь цикл. Автори запозичували не лише сюжети, а й жанрові особливості окремих поем, певні літературні прийоми. Найвідомішими "назіре" є "Хамсе" узбецького поета Алішера Навої, "Хамсе" персько-мовного поета Індії Аміра Хосрова Дехлеві, "Семириця" Джамі та поема "Лейлі і Меджнун" Фізулі.

Що ж собою являють "П'ять великих скарбів" Нізамі Гянджеві? Всі п'ять поем написані у віршованій формі маснаві (двовірша), майстром якої був Нізамі. І хоча книжки мають різні сюжети, вони об'єднані спільним ідейним змістом та мають спільні філософські настрої притаманні автору.

Перша поема "Скарбниця таємниць" була написана Нізамі у 1163 році (деякі дослідники датують поему 1176 р., а Рейснер М. Л. наводить у своїх дослідженнях 1180 р.). Поема написана у дидактико-філософському жанрі. Саме ця поема надовго визначила розвиток дидактичного жанру в східних літературах. Поема складається із вступної частини і двадцяти "промов". Причому, композиційно поема побудована так, що кожна наступна бесіда випливає зі змісту попередньої. Створюється, таким чином, безперервний ланцюг думок. Кожна бесіда ілюструється притчею, часто запозиченою поетом з усної творчості [1]. Слід зазначити, що використання автором так званої "рамкової конструкції" є спільною рисою усіх поем. Можна сказати, що кожна притча наче обрамлена зверненням поета до читача та його розмірковуваннями. Усього поема складається з 2250–2260 двовіршів. Кожен розділ завершується зверненням поета до самого себе та містить його літературний псевдонім. Саме таким чином у ті часи поети підписували свої твори. Зміст кожного розділу вказується у самій назві, наприклад, перша глава називається "Промова про перевагу слова", друга – "Настанова шаху про справедливість", третя промова – про властивість світу; четверта – про доброзичливе ставлення шаха до підданих; п'ята – про старість; шоста – про властивості створеного; сьома – про перевагу людини над тваринами і т. д. У всіх історіях обговорюються духовні та практичні питання. Незважаючи на інтерес Нізамі до звичайних людей, Нізамі не заперечував інститут монархіч-

ної форми правління і вважав, що він є інтегральною, духовною і священною частиною перського способу життя [2]. Але у своїй поемі Нізамі закликає царів до справедливості і засуджує лицемірство, він попереджає про суєтність цього світу і необхідність готуватися до життя після смерті, коли прийдеться розраховуватися за усі земні гріхи. Поет проповідує ідеальний спосіб життя, привертаючи увагу людей вищого соціального становища до свого читача, а також пише про те, що людина повинна замислюватися про своє духовне призначення [3]. Крім того визначною рисою поеми є насиченість суфійською символікою. Пронизана суфійськими настроями "Скарбниця таємниць" слугувала основою не лише для наслідування "П'ятериці", а й прикладом усім поетам, що писали твори на суфійську тематику.

Друга поема – "Хосров і Ширін", писалася автором приблизно протягом 16 років місячного календаря (1175/1176–1191, Рейснер М. Л. наводить 1181–1191рр.). Історія про Хосрова і Ширін має перське походження і запозичена Нізамі із епічно-історичної поеми Фірдоусі "Шахнаме". В її основі лежить правдива історія, а герої поеми є історичними особистостями, які дійсно існували [4]. Поема має складну структуру, в якій переплетено кілька різних жанрів одночасно. Нізамі був першим поетом, який написав маснаві, тобто віршовану поему такого рангу, саме на любовну тематику і, таким чином, став основоположником любовного маснаві у перській літературі. Основною любовною лінією є взаємне кохання між Хосровом (сасанідським царевичем, що став шахом Ірану) і Ширін (вірменською принцесою), але є й другорядна лінія – кохання Фархада (богатиря-зодчого) до Ширін. І хоча в основі лежить любовний сюжет, в поемі можна побачити і суфійський (релігійний) підтекст, тобто кохання між Хосровом і Ширін та всі перешкоди на шляху до їх щастя є уособленням кохання до Бога та перешкод на шляху воз'єднання душі з Всевишнім.

Поему "Лейлі і Меджнун" Нізамі написав у 1188 році. В її основі лежить сюжет старовинної арабської легенди "Лейлі і Меджнун" про нещасливе кохання юнака Кайса, прозваного "Меджнун" ("Божевільний"), до двоюрідної сестри – красуні Лейлі. Ця романтична поема належить до жанру "удрі" (або "од-

рі"). Сюжет поем цього жанру, "удрі", простий і обертається навколо нерозділеного кохання. Герої "удрі" є напіввигаданими-напівісторичними персонажами, і їх вчинки схожі на вчинки персонажів інших романтичних поем цього жанру. Нізамі персоніфікував арабську-бедуїнський легенду, представивши героїв в якості перських аристократів. Він також переніс розвиток сюжету в міське середовище і додав кілька перських мотивів, прикрасивши оповідання описами природи [5]. Завершується поема трагічно – загибеллю обох закоханих, але у останньому додатковому розділі, коді, описується сон, який свідчить, що закоханні все ж таки воз'єдналися в раю.

Наступна поема "Сім красунь" була написана у 1197 році. Сюжет поеми заснований на подіях перської історії та легенди про Бахрама Гура, сасанідського шаха. Після народження царевича його відправили до арабського царя Номана, який наказав збудувати для царевича прекрасний новий палац – Карнак. Одного разу в одній з кімнат палацу Бахрам знаходить портрети семи принцес з семи різних країн, в яких він закохується. Після смерті батька Бахрам був вимушений повернутися до Персії та зайняти престол. Ставши царем, Бахрам розшукує сім принцес і одружується з ними. Він наказує архітектору побудувати сім величних будівель для кожної зі своїх нових дружин. Зодчий розповідає Бахраму, що згідно з астрологією, кожною країною править одна з семи планет, і дає пораду Бахраму прикрасити кожен з палаців для дружин у відтінках кольору, з яким асоціюється планета, правляча країною, звідки прибула кожна з красунь. Після завершення будівництва принцеси поселяються у своїх палацах. Бахрам відвідує кожну принцесу в певний день тижня: у суботу – індійську принцесу, якою править Сатурн в чорному палаці, у неділю – грецьку принцесу, якою править Сонце в жовтому палаці і т. д. Цікаво, що в червоному палаці живе російська княжна. Кожна з принцес розповідає царю свою історію, пов'язана з певним настроєм та відповідним їй кольором [6]. Тут знову зустрічається введена автором "рамкова конструкція". При чому перехід від одного кольору і настрою до іншого відображають і духовний стан самого героя.

У поемі присутня і друга значна тематична лінія – перетворення Бахрама Гура з легковажного царевича в справедливого та розумного правителя, що бореться зі свавіллям і насильством. Дуже символічно, що по завершенню поеми, коли Бахрам набирається мудрості, він починає осмислювати своє життя і починає поклонятися Богу. Бахрам наказує перетворити сім палаців своїх дружин у сім зороастрійских храмів, а сам відправляється на полювання і зникає в глибокій печері.

Остання поема циклу "Книга Олександра", або "Іскандер-наме" є найбільшою монументальною працею автора. Точний рік написання поеми невідомий, але у різних джерелах наводяться 1194–1202 рр. Присвячена поема великому правителю та полководцю Олександру Македонському, відомому на Сході як Іскандер. Дана поема є творчим переробком автора різних історій та легенд про Олександра. Поема складається з двох окремих книжок: "Книги слави"("Шараф-наме") та "Книги долі"("Ікбал-наме", або "Кераб-наме"), що у свою чергу композиційно поділяється на два великих розділи: "Іскандер-мудрець" та "Іскандер-пророк". В "Іскандар-наме" Нізамі зображує ідеального правителя, описує його з усіх сторін. Хоча поема належить до дидактичного жанру, вона насичена і мініатюрами дещо комічного характеру, і, навпаки, історіями дуже релігійного змісту.

Підсумовуючи огляд творчості Нізамі, слід зазначити, що його "П'ять скарбів" стали переломним моментом у літературі і культурі Сходу. Нізамі привніс в літературу, зокрема в епічну поезію, розмовну мову та реалістичний стиль. Використовуючи у своїх творах теми з традиційної усної народної творчості, Нізамі поєднав своїми поемами доісламський та ісламський світ [7]. "У закликах до справедливості, звернених до правителів, Нізамі посилається на релігійні ідеї та принципи. Він стверджує, що гідність людини вимірюється не його багатством, а добрими справами. Часто у поемах Нізамі зустрічаються мотиви засудження гнобителів. А тема кохання у поемах Нізамі посилюється соціально-філософськими та морально-етичними мотивами, що стверджують вірність, правдивість, людяність як норми поведінки, що прикрашають і облагороджують людину" [8]. Увівши у літературу маснаві любовного характеру, автор поклав

початок цілій низці наслідувань, тим самим зробивши "Хамсе", не просто циклом, а певним каноном, своєрідним "жанром", якому слідували інші поети намагаючись відтворити структурну та філософську єдність поем "Хамсе".

Як вже було зазначено, найвідомішими та найвагомішими у літературах Сходу "назіре" на "Хамсе" Нізамі Гянджеві стали "П'ятериці" Аміра Хосрова Дехлеві та Алішера Навої. Основною відмінністю "Хамсе" Аміра Хосрова Дехлеві від праці Нізамі є хронологічне розташування поем у циклі та змінені назви поем. Крім того, у той час як Нізамі присвятив написанню "П'ятериці" майже усе своє життя, перші три поеми зі свого циклу Амір Хосров написав протягом року (1298 р.). Перша поема Дехлеві називається "Сходження світил" – "відповідь" на "Скарбницю таємниць" Гянджеві, друга – "Ширін і Хосров" ("Хосров і Ширін" у Нізамі), третя – "Меджнун і Лейла" ("Лейла і Меджнун" Нізамі). У 1299 році Дехлеві написав "Іскандерове дзеркало" у відповідь на "Іскандер-наме", а у 1301 році "Вісім райських садів" – "назіре" на "Сім красунь". В усіх поемах автор намагався відтворити ідеї свого попередника, використовуючи ті ж самі жанри та літературні прийоми (напр., "рамкова конструкція"). Істотно відрізняються лише дві останні поеми. Поема "Іскандерове дзеркало" значно менша за "Іскандер-наме" і не поділяється на окремі незалежні великі частини. Амір Хосров Дехлеві більше приділяє увагу людським якостям Македонського, менше ідеалізуючи його, він зосереджує свою поему на образі Олександра-мудреця. У поемі "Вісім райських садів" Дехлеві не просто додав ще одну красуню, як може здатися з назви, натомість кожен палац він зображає як окремий "райський сад", а восьмим "раєм" є небо – обитель Всевишнього. Також він додає більше символіки: в той час, коли у Нізамі кожній царівні покровительствує окрема планета та є відповідний притаманний відтінок кольору, Дехлеві загострює увагу ще й на відповідних ароматах. У цілому, поеми "Хамсе" Аміра Хосрова Дехлеві є достойним "назіре" на цикл Нізамі Гянжеві й позначають собою одну з важливих щаблів у літературному процесі народів Середнього та Близького Сходу.

Алішер Навої – узбецький поет, що написав друге величне "назіре" на "Хамсе" Нізамі. Навої відтворює сюжети творів по-

передників, деякі формальні особливості, проте часто дає інше тлумачення тематики і сюжетних ситуацій, нове трактування подій і образів. Першою поемою циклу Навої є "Сум'яття праведних" – дидактично-філософська поема, що висвітлює ідеї "Скарбниці таємниць". Як і Нізамі, Навої засуджує лицемірство та жорстокість шейхів та проповідує справедливість. Поема складається з 64 розділів, в яких підіймаються релігійні та моральні питання. Друга поема – "Лейлі та Меджнун" відтворює ту ж саму арабську легенду, яку описували Нізамі та Дехлеві у міському середовищі. Третя поема "Фархад і Ширін" є літературною "відповіддю" на "Хосров і Ширін" Гянджеві. Але Навої взяв за основу для своєї поеми другу тематичну лінію поеми Нізамі – кохання Фархада до Ширін, перевернувши увагу з Хосрова та його "становлення" ідеальним правителем на ідеального народного епічного героя. Наступна поема-відповідь на "Сім красунь" – "Сім планет", є обрамленням семи історій, підтекстом яких є критика оточення поета, правителів та придворних. Та остання поема "Стіна Олександра" є відтворенням легенд та історій про Олександра Македонського з поем Нізамі та Дехлеві, де особлива увага, як і в поемі Дехлеві, приділяється саме образу мудреця-правителя.

Серед величних поем-назіре на "Хамсе" Нізамі слід згадати й поему "Лейлі і Меджнун" Фізулі. Фізулі також написав оригінальну поему на основі відомого арабського сюжету, однак, на відміну від Нізамі, Фізулі вставив у поему ліричні вірші (22 газелі, 2 морабба і 2 монаджата), які гармонійно вписуються в оповідання, і в той же час залишаються самостійними [9]. Фізулі описав у своїй поемі не піднесені неосяжні почуття, а саме людське кохання.

Класик перської літератури Джамі також використав мотиви "Хамсе" для написання поем, що відомі за циклом "Семириця". Цикл Джамі також відомий під назвою "Сім корон" включає в себе такі поеми: "Саламан і Абсаль", "Юсуф і Зулейха", "Лейла і Меджнун", "Дар благородним", "Чотки праведників", "Золотий ланцюг" та "Книга мудрості Іскандера". Майже усі поеми є своєрідними "назіре" на "Пятериці" попередників Джамі.

Підводячи підсумок, слід зазначити, що насправді кількість наслідувачів "Хамсе" в цілому та окремих поем з циклу значно більша. Багато "назіре" не дійшли до нас зовсім, багато не набуло популярності і розповсюдження. Але й найвідоміші з них не змогли перевершити у майстерності та затьмарити славу Нізамі Гянджеві – автора перших "П'яти дорогоцінностей". Наслідування "П'ятериці" стало своєрідним культом у літературах Близького та Середнього Сходу і до нині сучасники звертаються до добре відомих сюжетів у спробах написати нові оригінальні поеми. Цикл "Хамсе" поклав початок не лише новим літературним віянням, а й вагомо вплинув на усю культуру Сходу, зокрема Ірану та Азербайджану. Велика кількість мініатюр, скульптур, вистав, пісень, балетних постанов тощо – де тільки не зустрічаються сюжети, мотиви та герої "Хамсе", привертаючи увагу все більшого загалу до вивчення історії жанру. Саме тому вивчення та дослідження коріння виникнення циклу є й досі актуальним питанням. Багато поетів, що підтримували колись існуючу моду на "назіре" залишаються ніби "за кадром", хоча є безпосередньо залученими до, можна сказати, окремої культури – "культури п'яти великих скарбів".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Низами Гянджеви. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1 / Низами Гянджеви. – М., 1985.

2. Peter J. Chelkowski. Mirror of the Invisible World / J. Peter. – New York : Metropolitan Museum of Art, 1975. – 4 c.

3. JTP de Bruijn. Persian Sufi Poetry. An Introduction to the Mystical – Taylor and Francis (Routledge), 1997. – pp 97–98.

4. Paola Orsatti. HOSROWO ŠIRIN AND ITS IMITATIONS / Iranica (August 15, 2006). http://www.iranicaonline.org/articles/kosrow-o-sirin

5. Seyed-Gohrab A. A. LEYLI O MAJNUN / Iranica (July 15, 2009). http://www.iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem

6. François de Blois. HAFT PEYKAR / Iranica (December 15, 2002). http://www.iranicaonline.org/articles/haft-peykar

7. Бертельс Е. Великий азербайджанский поэт Низами / Е. Бертельс. – Баку, 1984.

8. Низами Гянджеви. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1 / Низами Гянджеви. – М., 1985.

9. Encyclopaedia Iranica. FOŻŪLĪ, MOHAMMAD. http://www.iranicaonline.org /articles/fozuli

Стаття надійшла до редакції 30.04.14

На основе институционного подхода рассмотрена роль цикла "Хамсе" в литературах Ближнего и Среднего Востока и вопрос жанровой дифференциации, определены проблемы исследования творчества поэтов, писавших "Хамсе". В статье рассмотрено происхождение мотивов и изложены основные сюжетные линии поэм цикла. На примере творчества поэтов Амира Хосрова Дехлеви, Алишера Навои, Джами и Физули рассмотрено наследование поэтами "Пяти сокровищ" Низами Ганджави – основоположника цикла "Хамсе".

The role of the cycle "Khamsa" in the literature of the Middle East and the question of genre differentiation were considered on the basis of the institutional approach, problems of research creativity of poets who wrote "Khamsa" were identified. The article discusses the origins and motives contained storylines of poems of the cycle. On the example of poets Amir Khusrau Dehlavi, Alisher Navoi, Jami and Fizuli were considered inheritance of "Five Treasures" Nizami Ganjavi – the founder of the cycle "Khamsa".

Д. Ізвєкова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЫ В ЗЕРКАЛЕ МЕТАФОРЫ

Статья посвящена исследованию политических метафор, которые репрезентируют политическую жизнь современной Украины в медиатекстах. В ходе исследования были проанализированы наиболее актуальные метафорические модели, вербализирующие представление о политической жизни страны в русскоязычных СМИ Украины и России.

Вторая половина XX века ознаменована становлением новой научной парадигмы – когнитивной, которая пришла на смену структурной и генеративной парадигмам. Центральным объектом когнитивной науки являются ментальные сущности, а язык рассматривается как средство познания, как когнитивный инструмент.

Одна из ключевых проблем когнитивной лингвистики – исследование метафоры. Когнитивный подход к феномену метафоры нашел отражение в работах Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Ф. Уилрайта, А. П. Чудинова, Н. Д. Арутюновой, А. Н. Баранова, Ю. Н. Караулова и других исследователей.

Современная когнитивная лингвистика рассматривает метафору не только как средство номинации или как троп в поэтиче-

ской речи, но и как основную ментальную операцию, как способ познания, структурирования и осмысления действительности [8, 4]. На метафоричность процессов познания указывают Дж. Лакофф и М. Джонсон в работе "Метафоры, которыми мы живем": "Понятийная система человека упорядочивается и определяется метафорически. Метафоры как языковые выражения становятся возможными именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека" [3, 390].

Сущность метафоры – в осмыслении предметов и явлений одного рода в терминах предметов и явлений другого рода. Метафора позволяет устанавливать сходство между областями, воспринимаемыми различными органами чувств, между различными индивидами и классами предметов, а также улавливать общие черты между абстрактными и конкретными предметами [1, 8].

При этом метафора не только является одним из основных процессов мышления, она согласована с экпрессивно-эмоциональной функцией речи [1, 15]. Метафора широко используется в массмедийных текстах как средство экспрессивизации и речевого воздействия на адресата. Особенно частотна метафора в информационно-аналитических статьях о политике, в которых она выполняет следующие функции:

1) когнитивную. Позволяет использовать простые и конкретные образы для осмысления политической сферы, отличающейся сложностью и большой степенью абстракции;

2) коммуникативную. Позволяет передавать информацию в удобной для адресата форме;

3) прагматическую. Метафора является мощнейшим воздействующим средством, которое позволяет изменять существующую в сознании человека политическую картину мира, побуждать его к определенным действиям или бездействию, влиять на его эмоции и чувства, формировать нужное адресанту настроение;

4) эстетическую. Метафора используется как поэтическое средство, привлекая внимание читателя к тексту, делая его более действенным [8, 124–129].

Политическая метафора имеет лингвокультурный характер. Несмотря на то, что она очень динамична, она обязательно сог-

ласована с метафорической структурой основных понятий данной культуры и имеет национальные корни [7, 7]. Большинство политических метафор в СМИ основаны на стереотипных образах, они образуют своеобразное зеркало национального сознания, представлений народа о стране, о политических событиях, которые происходят в ней и в мире. Многие исследователи указывают на то, что исследование метафоры позволяет увидеть, как отражаются в сознании социума различные явления и события, состояние общества и процессы, которые в нем происходят [2, 45,55]. Причем это отражение является достаточно объективным, оно не зависит от чьих-либо симпатий или антипатий. Для ученого анализ метафоры – один из способов изучения индивидуального, группового и национального сознания [7, 7].

Политическая метафора обладает высокой степенью экспрессивности, эмотивности и оценочности и, как следствие, высоким потенциалом воздействия на читателя. Употребляя такую метафору в тексте, автор не только выражает свое собственное видение ситуации, но и актуализирует определенный стереотипный образ, который возникает в сознании адресата при использовании той или иной метафоры. Это позволяет влиять на адресата, управлять его мыслями, оценками и поведением. При этом воздействие на адресата происходит скрыто, имплицитно, что повышает его эффективность. Политическая метафора обязательно несет в себе оценку, которая имеет субъективно-объективную природу: адресант одновременно дает свою оценку описываемым событиям и эксплуатирует некие групповые представления о тех или иных явлениях [6, 11].

Одно из ключевых свойств метафоры – системность. Это позволяет метафорам, которые основаны на образах-стереотипах, принадлежащих одной понятийной сфере, объединяться в метафорические модели. А. П.Чудинов определяет метафорическую модель как "существующую или складывающуюся в сознании социума схему связи между понятийными сферами, которую можно представить как формулу "X – это Y". Отношение между этими компонентами определяется не как отождествление, а как подобие. В соответствии с этой формулой одна понятийная сфера служит

основой для моделирования другой понятийной сферы" [7, 31]. Метафорические модели заложены в сознании человека, это своеобразные схемы, по которым человек думает и действует [7, 32].

Система метафорических моделей является одной из важнейших составляющих национального сознания, национальной языковой картины мира, она тесно связана с историей того или иного народа и современной политической, экономической и социальной ситуацией. Она неизбежно отражает динамику изменений сознания социума. Поэтому проанализировав метафорические модели различных периодов, можно выявить стабильные и меняющиеся составляющие национального сознания [2, 7–8].

Изменение политической реальности влечет за собой и изменения в области политической метафоры: появление новых метафорических моделей или же модификацию существующих, увеличение или уменьшение продуктивности тех или иных метафорических моделей.

В результате проведенного исследования, в ходе которого были проанализированы контексты употребления метафор в русскоязычных СМИ Украины и России в период с августа 2013 года по март 2014 года, были выявлены следующие метафорические модели, которые используются для представления политической жизни современной Украины.

Одной из наиболее актуальных метафорических моделей, используемых для описания политической обстановки в Украине в указанный период, является модель "**политика – это война**". Милитарные метафоры актуализируют семантику опасности и агрессии и содержат негативную оценку. В рамках этой модели события, происходящие в стране, интерпретируются как военные действия, битва, борьба, в которой можно одержать победу или проиграть; отдельные политики, партии, стороны, слои населения или даже целые государства и их объединения (например, Россия и ЕС) – как противники, враги, лагеря: *1) Разыгралась* ***битва за влияние, напоминающая о холодной войне****. Правда, ЕС и Россия отрицают, что давят на Украину* [InoPressa, 22.11.13]*; 2) Потом* ***между соседями разразилась таможенная война****: Россия объявила весь украинский экспорт рискованным, фактически забло-*

кировав поставки товаров с Украины в РФ [Коммерсантъ, 25.11.13]*; 3)* ***Евромайдан разделил украинцев на два лагеря*** [Росбалт, 10.12.13]*; 4) Неподписание соглашения об ассоциации с ЕС в Вильнюсе стало* ***крупнейшим внешнеполитическим поражением*** *за всю историю Украины* [Зеркало недели, 29.11.13]*; 5) И это, напомним, в преддверии* ***крупнейшей политической битвы – президентских выборов 2015 года*** [Комментарии, 12.09.2013]*; 6) Сейчас между Европой и Россией идет настоящая геополитическая битва за Украину* [Комментарии, 29.08.2013]*; 7) Теперь же оппозиция получила импульс к активности – у них появился* ***четко очерченный враг в лице власти*** *и содержание критики* [Росбалт, 22.11.13].

В структуре модели "политика – это война" можно выделить следующие компоненты:

1) военные действия и операции: ***Киев вынужден отступить*** *под давлением Кремля* [Ведомости, 22.11.13], ***Россия заняла*** *глухую* ***экономическую оборону*** [Росбалт, 04.02.14], *это очень похоже на почетную* ***капитуляцию украинского президента*** [Коммерсант, 03.02.14], *спустя два с половиной месяца после начала* ***"таможенной" атаки*** *со стороны Москвы* [Зеркало недели, 29.11.13], *после возможного провала* ***"операции "Вильнюс"*** [Зеркало недели, 22.11.13], *время стихийно возникшего* ***блицкрига по свержению Майданом нынешнего режима*** *безвозвратно упущено* [Хвиля, 14.02.14], ***власть мобилизовалась*** [Хвиля, 14.02.14];

2) места боевых действий: ***арена борьбы Януковича с оппозицией*** [Зеркало недели, 22.11.13], ***поле битвы московской власти с прозападно настроенным населением*** [Зеркало недели, 22.11.13], *внутри "Батькивщины" появилось* ***несколько "горячих точек"*** [Комментарии, 12.09.13], *Россия пытается превратить Крым в свой* ***тыл и плацдарм для дальнейших действий на Юго-Востоке Украины*** [Комментарии, 13.03.14];

3) победа и поражение: *серьезные* ***внешнеполитические поражения Украины*** [Зеркало недели, 29.11.13], *звучная* ***виктория*** *была необходима не только Европе в целом, но и отдельным знаковым персонажам* [Зеркало недели, 22.11.13], ***неорганизованный***

народ *всегда* ***проигрывает сражение*** *любой, даже плохоорганизованной власти* [Хвиля, 14.02.14], ***Кремль одержал целый ряд тактических побед над Украиной*** [Зеркало недели, 14.03.14];

4) военные формирования: ***европейский лагерь*** *сторонников четкого выполнения плана* [Комментарии, 29.08.13], *неделя посещений Брюсселя украинскими политиками как из* ***лагеря власти****, так и из* ***стана оппозиции*** [Комментарии, 29.08.13], *приехать в Крым и создать с украинской партией* ***межпартийный фронт*** [Зеркало недели, 14.02.14], *политики из разных* ***политических лагерей*** [Зеркало недели, 07.02.14].

Не менее продуктивна в СМИ и модель "**политика – это игра**", которая также имеет негативную оценку: 1) ***Янукович хочет доиграть эту игру до конца*** [Росбалт, 20.09.13]; 2) ***Украинская власть играет в какие-то непонятные игры****, а ей не мешало бы довести начатое до конца* [Росбалт, 06.11.13]; 3) ***Лидеры Евросоюза****, по моему мнению, не сразу даже поняли, как* ***крупно*** *они* ***проиграли*** [Росбалт, 02.12.13]; 4) ***Обе стороны противостояния повысили ставки в нынешней игре*** [Росбалт, 19.02.14]; 5) *"Правый сектор" вклинился в противостояние мирного Майдана с властью, вынужденной* ***играть по политическим правилам Европы XXI века*** [Росбалт, 24.02.12]; 6) *Однако это не спасло его* ***игру на выборах 2004 года*** *от "оранжевой революции" и беспрецедентного давления Запада* [Комментарии, 29.08.12].

Метафорическая модель "политика – это игра" включает следующие тематические группы:

1) игра в карты. Эта группа содержит наименования карт, карточных ходов, игр, ставки и правила и т.д.: *серьезный* ***козырь в попытке пересмотреть цену на российское топливо*** [Росбалт, 29.10.13], *соотношение сил за* ***покерным столом переговоров*** [Росбалт, 21.11.13], *в рукаве у него (у Януковича – Прим. автора)* ***единственный туз – право помиловать Тимошенко*** [Росбалт, 21.11.13], *блестящая* ***игра в покер с ЕС*** *и позорная* ***игра в буру с Кремлем*** [Ведомости, 20.02.14], ***у ЕС есть свои козыри*** [Коммерсант, 03.02.14], *эффект от* ***"русинской карты"*** *был весьма сомнительным* [Комментарии, 08.09.13], ***выбить один из базовых козырей у Кремля*** [Хвиля, 11.03.14], ***де-***

мократические правила игры [Комментарии, 13.09.13], ***Ахметов ставит на Шуфрича*** [Главком, 27.02.14], ***игра по правилам Клюева*** [Хвиля, 09.02.14], *разыграть* ***правительственную карту*** [Зеркало недели, 14.02.13], ***США сделали ставку на украинскую армию*** [Коммерсант, 20.02.14**], *Россия, Украина и ЕС поднимают ставки*** [Росбалт, 21.11.13];

2) игра в шахматы. Эта группа включает такие номинации, как шахматная партия, шахматная доска, фигуры, ход: ***Янукович доигрывает до конца партию*** [Росбалт, 06.11.13], *закулисье переговорного процесса напоминает* ***шахматную партию*** [Росбалт, 21.11.13], ***геополитические шахматные партии*** [Зеркало недели, 06.12.13], *на подхвате есть уже* ***вторая доска для партии-2015*** *с новым игроком* [Зеркало недели, 14.02.13], *Кремль* ***ставит на самые неудачные фигуры*** *и силы* [Главком, 01.03.14], *Путин думает как сделать* ***наиболее удачный ход на шахматной доске фигуркой****, которая еще не до конца отыграна (о Януковиче – Прим. автора)* [Главком, 28.02.14], ***на сегодняшней шахматной доске два настоящих гроссмейстера это Путин и Тимошенко*** [Хвиля, 01.03.14];

3) игроки: ***оба внешних игрока*** *предельно активны (о России и ЕС – Прим. автора)* [Росбалт, 06.02.14], *геополитические игроки* [Росбалт, 03.02.14], *между основными* ***международными игроками*** *достигнут консенсус* [Росбалт, 20.02.14], *гарант-картежник* [Зеркало недели, 22.11.13], *мировые игроки* [Главком, 01.03.14], ***на Януковича, как не до конца отыгранного игрока****, в Кремле возлагают некие надежды* [Главком, 28.02.14].

Актуальна в СМИ также и традиционная метафорическая модель "**политика – это путь**", включающая пространственные метафоры: 1) ***Киев и Брюссель спешно идут навстречу друг другу*** [Росбалт, 25.10.13]; 2) *Киев взял* ***курс на евроинтеграцию*** [Росбалт, 25.10.13]; 3) ***Украина шла и далее будет идти путем евроинтеграции*** [Коммерсант, 22.11.13]; 4) ***Украинские власти движутся в Европу*** *по принципу "шаг вперед – два назад"* [Росбалт, 22.11.13]; 5) *Правилен ли выбранный президентом Виктором Януковичем* ***путь уступок оппозиции****?* [Lenta.ru, 04.02.14]; 6) *Америка никогда не была безразлична к Украине и* ***вектору ее***

движения [Зеркало недели, 29.11.13]; 7) ***Янукович подошел на расстояние вытянутой руки к созданию политической ассоциации*** [Зеркало недели, 29.11.13].

Указанная модель чаще всего вербализована номинациями путь, движение, дорога, курс, шаг, поворот, разворот и др.: *путь в таможенный союз* [Росбалт, 25.10.13], *геополитический разворот страны* [Коммерсант, 22.11.13], *резкий поворот в украинской внешней политике* [Lenta.ru, 22.11.13], *курс на евроинтеграцию* [Ведомости, 25.11.13], *три дороги для Украины* [Газета.ru, 03.12.13], *риторический разворот Киева к России* [Росбалт, 22.11.13], *пути выхода из политического кризиса на Украине* [Lenta.ru, 12.02.14], *правительство, которое боится сделать неверный шаг* [Коммерсант, 13.03.14], *развернуть страну на 180 градусов* [Зеркало недели, 29.11.13], *смена геополитического курса* [Зеркало недели, 15.11.13], *шаг к федерализации страны* [Версии, 02.03.14]. Метафоры со сферой-источником "путь" могут быть как нейтральными, так и содержать в себе негативную оценку, например: *Янукович резко развернул страну в другую сторону* [Росбалт, 12.11.13], *Украина отвернулась от Европы* [Ведомости, 25.11.13].

Метафорическая модель "**политика – это театр**" также активно используется в СМИ. Театральные метафоры обладают негативным прагматическим потенциалом и в политическом дискурсе актуализируют семантику неискренности, фальши, притворства. В рамках этой модели украинские политики представляются как актеры, играющие свою роль, марионетки, а происходящие политические события имеют сценарий, их результат заранее предопределен: *Президент Виктор Янукович так до сих пор и не представил свой* ***сценарий разрешения политического кризиса*** [Росбалт, 06.12.13]; *Именно* ***федерализацию как желательный сценарий развития ситуации на Украине*** *называют и многие эксперты* [Росбалт, 05.03.14]; *В Крыму не составит труда* ***срежиссировать постановочный межнациональный конфликт*** [Зеркало недели, 14.02.14]; *Но Москва все еще надеется, что* ***украинский курс на евроинтеграцию – это всего лишь красивые маски-шоу*** [Комментарии, 13.09.13]; ***В киевских событиях главную***

роль играли США и ЕС – в крымских солирующую партию исполняет Россия [Версии, 28.02.14].

Модель "политика – это театр" включает следующие компоненты:

1) театральные представления: *Вчерашний риторический разворот Киева к России – пока лишь* ***необычный прыжок в обычном гопаке между Брюсселе и Москвой*** [Росбалт, 22.11.13], ***украинская политика – это карнавал*** [Росбалт, 22.11.13], ***пьеса украинской жизни*** *(не дай Бог – смерти) в самом разгаре* [Росбалт, 31.01.14], *в посольстве РФ назвали* ***репетицией проблемы Украины на таможне*** [Зеркало недели, 29.08.13], ***власть заигралась в маски-шоу*** [Комментарии, 13.09.13], *Киев устраивал* ***пророссийский маскарад*** [Комментарии, 13.09.13];

2) здание театра и театральный реквизит: ***тайная закулиса****, дирижирующая событиями на улице Грушевского* [Росбалт, 31.01.14], *последние сводки* ***с театра действий в Крыму*** [Росбалт, 28.02.14], ***на авансцену****, почти не прячась,* ***вышел Сурков*** [Зеркало недели, 14.02.13], ***марионетки на сцене Майдана*** [Зеркало недели, 14.02.13], *удержи он (В. Янукович – Прим. автора) власть в 2004-м, его постигла бы участь* ***марионетки Кремля*** [Комментарии, 19.08.13], *ситуация в стране позволяет* ***выйти на политическую арену*** *таким силам, как "Правый сектор"* [Комментарии, 08.03.14];

3) участники театральных представлений: ***еврохор защитников Юлии Тимошенко*** [Росбалт, 02.12.13], ***кремлевские "шуты"*** [Комментарии, 22.08.13], *ключевая роль* ***кремлевскими сценаристами*** *отводится крымским татарам* [Зеркало недели, 14.03.14], ***кукловоды из Москвы*** [Версии, 17.02.14].

Менее актуальными в СМИ являются метафорические модели со сферами-источниками "механизм", "спорт", "дом", "болезнь" и "торг".

В рамках метафорической модели "**политика – это механизм**" чаще всего употребляются номинации, связанные с различными механизмами и транспортными средствами, а также элементами управления: ***Рычагов воздействия на украинскую элиту*** *у Запада достаточно* [Росбалт, 06.11.13]; ***Украинский бомбардировщик вошел в пике и начал падать*** [Росбалт,

06.02.14]; ***Финансовый рынок Украины спикировал*** *в ответ на ожесточенные столкновения* [Ведомости, 20.02.14]; *Виктор Янукович стремительно утрачивает* ***рычаги влияния на ситуацию в стране*** [Росбалт, 22.02.14]; ***экстренное торможение евроинтеграции*** [Зеркало недели, 29.11.13]; *Аваков якобы выразил готовность уступить место* ***у руля МВД*** [Главком, 27.02.14]; *В конце правления "оранжевой" команды Москва получила мощнейший за двадцать лет* ***рычаг давления на соседку*** [Комментарии, 19.08.13]; *у Киева не так много* ***рычагов влияния на положение дел в Крыму*** [Комментарии, 13.03.14].

Метафорическая модель "**политика – это спорт**" в основном включает в себя образы различных видов спорта, игроков, спортивного инвентаря и т.д.: ***Мяч на стороне украинского президента, но он не будет бить по воротам*** *вплоть до саммита в Вильнюсе 27 ноября* [Росбалт, 15.11.13]; *Но сейчас речь о Партии регионов. Там полным ходом идет* ***соревнование по метанию проклятий в адрес бывшего почетного лидера*** [Главком, 27.02.14]; *Параллельно происходит срочный поиск* ***партийной замены*** *опозорившемуся "бате" (****уже поспешивший заявиться в гонку Михаил Добкин – явно "вольный стрелок"****)* [Главком, 27.02.14]; ***Переговоры*** *с "Батькивщиной"* ***о сотрудничестве вышли на финишную прямую*** [Комментарии, 08.09.13]; *Сегодня уже началась* ***предвыборная гонка*** [Хвиля, 01.03.14]. Спортивные метафоры отображают представление социума о политике как о соревновании, соперничестве.

Метафорическая модель "**политика – это дом**" состоит из следующих компонентов:

1) части здания: *ЕС даст понять, что* ***двери для Украины остаются открытыми*** [Ведомости, 25.11.13]; ***Стена эта, заложенная прорабами перестройки на фундаменте национальной политики большевиков, строилась последние четверть века*** [Росбалт, 16.03.14]; *Так выглядит сегодня* ***предбанник Третьей мировой*** [Росбалт, 16.03.14]; *коррупция, которой пронизаны все* ***этажи, балконы, парадные и отхожие места украинской власти и оппозиции*** [Зеркало недели, 28.02.14];

2) строительство и ремонт: *Чем бы ни закончился нынешний Майдан в Киеве, он станет этапом в* ***строительстве национального государства*** [Росбалт, 03.12.13]; ***Государственное строительство*** *проходило ни шатко ни валко* [Ведомости, 20.02.14]; *Майдан настроен на* ***полный демонтаж режима*** [Росбалт, 21.02.14]; *Наше же дело теперь –* ***строить гражданское общество*** *с реальными рычагами контроля политиков и государства* [Зеркало недели, 28.02.14];

3) соседи: *Путин не провел личную встречу с Януковичем и, соответственно, не смог убедить* ***соседа*** *отказаться от евроинтеграции* [Росбалт, 25.10.13]; *Это страна европейской периферии (об Украине – Прим. автора), которая идет в Европу – медленнее* ***своих западных соседей****, медленнее, чем Польша и даже Румыния, но тем же примерно путем* [Росбалт, 03.12.13].

Метафорическая модель "**политика – это болезнь**" включает следующие тематические группы:

1) заболевания и патологические состояния: *В последние недели настоящей* ***головной болью для ЕС*** *стал Киев* [Коммерсант, 25.11.13], ***раковый нарыв – коррупция****, пронизывающая все общество* [Росбалт, 22.01.14], ***"украинский вирус" для Кремля*** [Росбалт, 23.01.14], ***политическая чума****, которая охватит нацию после срыва ассоциации* [Версии, 12.11.13], ***наследственные политические заболевания*** [Зеркало недели, 06.12.13], ***язвы режима Януковича*** [Хвиля, 14.02.14], ***осложнения*** *возникнут в Киеве* [Комментарии, 12.09.13];

2) методы лечения**:** ***"ампутировать Украину"****, отстранив ее от участия в евразийском проекте* [Росбалт, 10.12.13], ***страна нуждается не столько в переливании крови, сколько в ее очищении*** [Зеркало недели, 28.02.14], ***перевязать и перетянуть коррупционные раны*** [Зеркало недели, 28.02.14];

3) медицинский персонал: ***предписания европейских "докторов"*** *по трансформации национального законодательства* [Росбалт, 02.12.13], ***Украине нужны парамедики****. Мы же получили* ***правительство интернов*** [Зеркало недели, 28.02.14].

В конце 2013 года в СМИ отмечается активизация метафорической модели "**политика – это торг**", которая имеет резко не-

гативную оценку и может быть вербализована лексемами торг, сделка, покупка, торговаться, покупать и др.: *Янукович только учится: первая его* ***"сделка" с Европой*** *может не состояться* [Росбалт, 12.11.13]; ***Европа и Украина продолжают торговаться*** [Росбалт, 06.11.13]; ***торг по вопросу евроинтеграции Украины*** [Росбалт, 25.10.13]; ***Янукович "выторговал"*** *у России снижение цены на газ* [Ведомости, 22.11.13]; ***Киев продолжит торг*** [Коммерсант, 26.11.13]; *впереди долгий* ***торг за власть*** [Росбалт, 22.02.14]; ***Путин просто "купил" Януковича*** [Зеркало недели, 29.11.13]; *ЕС не простил* ***торгашеского тона*** [Зеркало недели, 22.11.13]; ***Присутствие украинских воинских частей станет предметом торга*** [Зеркало недели, 14.03.14]; ***ЕС "перекупил" Украину у России*** [Версии, 12.03.14].

Таким образом, наиболее актуальными и продуктивными метафорическими моделями, которые презентуют политическую жизнь современной Украины, являются модели со сферами-источниками "война", "игра", "путь", "театр", "механизм", "спорт", "дом", "болезнь", "торг". Они отображают представление о политической жизни Украины, существующее в национальном сознании, и в то же время являются эффективным средством речевого воздействия на читателя. Приведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что политическая жизнь Украины объективируется в зеркале метафорических образов, которые имеют преимущественно отрицательный оценочный характер.

Сопоставление полученных результатов с исследованием, проведенным Славовой Л. Л. [5], дает основание говорить о том, что описанные выше метафорические модели актуальны и в политическом дискурсе США.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры: Сборник: Пер. с анг., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М., 1990. – С. 5–32.

2. Баранов А. Н. Словарь русских политических метафор / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. – М., 1994. – 351 с.

3. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник: Пер. с анг., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюно-

вой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М., 1990. – С. 387–415.

4. Русский язык конца XX ст. (1985–1995) / Под ред. Е. А. Земской. – М., 1996. – 480 с.

5. Славова Л. Л. Мовна особистість лідера у дзеркалі політичної лінгвоперсонології: США – Україна: монографія / Л. Л. Славова. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – 360 с.

6. Філатенко І. О. Сучасна політична метафора в російськомовній газетній комунікації України: когнітивно-прагматичний опис. АКД / І. О. Філатенко. – К., 2003.

7. Чудинов А. П. Политическая лингвистика: учеб. Пособие / А. П. Чудинов. – 3-е изд., испр. – М., 2008. – 256 с.

8. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000) / А. П. Чудинов. – Екб., 2001. – 238 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Стаття присвячена дослідженню політичних метафор, які репрезентують політичне життя сучасної України в медіатекстах. В процесі дослідження було проаналізовано найбільш актуальні метафоричні моделі, які вербалізують уявлення про політичне життя країни в російськомовних ЗМІ України та Росії.

This article is dedicated to the investigation of political metaphors which represent the political life of modern Ukraine in the media. The most topical models of metaphors which reflect the notion of the political life of our country in the media of Ukraine and Russia were analysed in the article.

К. Іващенко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПАРАДОКСИ І СУПЕРЕЧНОСТІ ОБРАЗУ КЛЕОПАТРИ У ТРАГЕДІЇ ШЕКСПІРА "АНТОНІЙ ТА КЛЕОПАТРА"

У статті досліджено відмінність сприйняття і переосмислення образу героїні пізньої трагедії В.Шекспіра в різних культурних контекстах. Сучасні вектори рецепції неоднозначного образу Клеопатри дають вагомі підстави стверджувати, що саме його можна вважати ключем до інтерпретації основних колізій трагедії "Антоній та Клеопатра".

Навряд чи можна назвати трагедійний образ героїні Шекспіра Клеопатри малодослідженим, проте гострота тривалої полеміки щодо нього протягом багатьох століть дає підстави ствер-

джувати, що постать головної героїні трагедії "Антоній і Клеопатра" залишається дискусійною.

У сучасному театрі та кінематографі ми постійно зустрічаємо різнопланові інтерпретації Шекспірівської трагедії. Відомий французький режисер Роже Планшон поставив трагедію Шекспіра 1978 року, а роль Антонія зіграв сам. Р. Планшон використав один із своїх улюблених прийомів "осучаснення" матеріалу п'єси: дія трагедії була перенесена ним в епоху світових війн XX століття, конкретний історичний час відігравав меншу роль, але тема вічного кохання, звичайно, залишалася провідною.

В 1934 році з'явився фільм "Клеопатра" режисера Де Мілля, в 1963 р. – Джозефа Л. Манкевича з Елізабет Тейлор у головній ролі. Вже через п'ять років з'являється нова екранізація п'єси Шекспіра "Так тримати, Клео!", щоправда англійський режисер Джеральд Томас інтерпретував п'єсу в комедійному жанрі. Експерти кіноіндустрії оцінювали стрічку як один із найсмішніших тогочасних фільмів із серії "так тримати!" (carry on!).

Цікавими і різносторонніми є інтерпретації трагедійної героїні – Клеопатри у критичному контексті. Генріх Гайне свого часу вбачав у ній легковажну й безвідповідальну натуру, легковажну марнотратку [4, 342]. Відомий англійський критик XX століття С. Л. Беттел оцінював Клеопатру як "єгипетську повію, безсоромну, корисливу, боягузливу і сексуально залежну" [цит. за: 9, 410]. Інший англійський шекспірознавець Діпак Нанді також критикував її за лицемірство та обман і доводив, що царицею керували маккіавелівські принципи, так само, як і Цезарем у цій п'єсі [5, 28].

Але були й інші думки, варті нашої уваги, які дають змогу осягнути всю складність і багатозначність образу головної героїні трагедії "Антоній і Клеопатра". Так, данський літературознавець Георг Брандес теж зазначав, що Клеопатра повільно, наче мимоволі, цілком жіночно руйнує здібності Антонія до правління, талант полководця, військову відвагу, врешті, велич людини, яка тримала під своєю владою півсвіту. Однак Г. Брандес беззастережно визнає жіночу принадність Клеопатри. На думку дослідника, який шукав коріння цього шекспірівського образу у "смуглявій леді" сонетів Барда, ця жінка без сумніву могла під-

нести будь-якого чоловіка на висоту щастя, якого він раніше не знав, й могла скинути його в безодню загибелі [3, 487].

Висловив свою думку стосовно образу Клеопатри також Іван Франко у передмові до українського перекладу трагедії Шекспіра П.Кулішем. Автор влучно зауважив, що у попередніх трагедіях митець передусім змальовував душу чоловіків (Отелло, Лір, Гамлет, Макбет), тут же на першому плані стоїть жінка. Шекспір, зазначає І. Франко, і перед тим змальовував жіночі образи, проте вони були обмеженими, немов профілі, показували якусь одну пристрасть, одну прикмету жіночого характеру в різних ситуаціях, зображали жінок одноцільних у доброму чи злому. Клеопатру ж бачимо в найрізноманітніших моментах її життя. Автор відтворює її як могутню, інколи жорстоку царицю, яка нікому не підвладна, але вже в наступний момент вона впадає в розпач, Шекспір змальовує слабкість, інколи навіть безглуздість Клеопатри. Всі елементи жіночої вдачі цілісно поєднані в образі героїні [8, 3].

Попри те, що Шекспір і сьогодні залишається домінуючою фігурою у світовій літературі та театрі, мусимо звернути увагу на відмінність сприйняття і переосмислення образу Клеопатри в різних культурних контекстах. Завдання цієї розвідки – окреслити сучасні вектори рецепції унікального і неоднозначного образу Клеопатри у трагедії Шекспіра.

Російський шекспірознавець Л. Є. Пінський переконаний, що роль Клеопатри в концепції трагедії виконує допоміжну роль і є тільки засобом висвітлення натури протагоніста, яка в даній п'єсі складає трагічний характер людини [6, 253]. Ми ж переконані, що трагедійна героїня, щонайменше, рівна за значенням Антонію. І. Франко мав рацію, що роль жінки в творчості митця справді займала другорядне місце: так, доля Офелії трагічно завершується задовго до кінця п'єси; загибеллю Дездемони не закінчується драматична розповідь про венеціанського Мавра; Корделія при всій значущості її образу лише на початку і в кінці "Короля Ліра" з'являється на першому плані дії; леді Макбет вмирає до того, як гине її чоловік. Тільки в "Антонії і Клеопатрі" після смерті героя дія триває ще цілий акт, і весь він присвячений трагічному фіналу життя єгипетської цариці.

Шекспір наділив своїх героїв рідкісною красою. Незважаючи на їх немолодий вік, римляни порівнювали Антонія з Марсом, а Клеопатру з Венерою, сама природа ніби створила їх одне для одного. Шекспір гіперболізує красу головних персонажів для того, щоб підкреслити їхню виключність та конгеніальність, адже вони побачили своє віддзеркалення одне в одному. За Плутархом, до якого звертався і Шекспір, дізнаємося, що колишня дружина Антонія, Фульфія, вміло маніпулювала ним і скеровувала його у політичному житті [7, 387]. Проте Клеопатра відкрила в характері Антонія риси, близькі їй самій, не змусила його повернутися до своїх обов'язків. З іншого боку, цариця була сексуально досвідченою, але почуття любові стало для неї новим, їй не було властиво дбати про чоловіка, бути турботливою дружиною. Краса Клеопатри не має нічого спільного з моральністю. Єгипетська цариця протиставлена в трагедії Шекспіра Октавії, наділеній красою, розумом і порядністю, проте римлянка не володіє привабливою силою. Клеопатра ж вабить до себе саме тим, що обіцяє насолоду, вільну від педантичних вимог моралі [2, 514]. Таким чином, Єгипет метафорично стає сипучим піском для Антонія, що поступово поглинав його і якому він врешті решт добровільно віддався.

У контексті всієї римської трилогії, на тлі морального краху персонажів "Юлія Цезаря" чи "Коріолана", конфлікт "Антонія та Клеопатри" нерідко потрактовують тим, що саме гріховне кохання призводить головних героїв до катастрофи. На нашу думку, Шекспір у своїй трагедії концентрує увагу на людських пристрастях, які мають неабияку силу і здатні підкоряти людські душі. До теми пристрастей в трагедії Шекспіра звертався згаданий вище літературознавець Л. Є. Пінський, для якого героїня є джерелом сліпої пристрасті та уособлює слабкості людської природи [6, 240]. Справді, єгипетською царицею керують переживання, вона повністю сконцентрована на власному стані, але іншою героїня не може бути за самою природою пристрасті.

У відносинах з Антонієм, Клеопатра поводилася передусім як цариця Єгипту та в більшості випадків намагалася приховати від нього свої жіночі слабкості. Упродовж трагедії Антоній бачить надзвичайно могутню та сильну Клеопатру – царицю. Тут вини-

кають суперечливі тлумачення її образу в п'єсі Шекспіра. У її образі хотіли бачити романтичну кохану Антонія, адже за звичним шаблоном для читачів вона такою і має бути, однак її поведінка не дає підстав для такого трактування. Клеопатра-цариця жадає володарювати над самим Антонієм. Український критик Олена Алексєєнко вважає, що Клеопатра бажає бачити в головному герої лише "доблесного", "безмірного" в коханні до неї Антонія, чим і спонукає його до титанічних проявів його натури і водночас розчиняє героїзм коханого в чуттєвій стихії пристрасті [1, 526].

Найбільше любов Клеопатри до Антонія проявляється вже тільки після його смерті. За життя героїня постійно мучить його своєю мінливістю і зрадами, бо, як бачимо, в усі критичні моменти політичної долі Антонія Клеопатра залишає його. Проте саме тут вона перестає бути царицею, і вже уособлює не ідеал, а просту, налякану і слабку жінку. Єгиптянку можна зрозуміти і пробачити її страх, проте Антоній-полководець зраджує власні принципи, порушує кодекс воїнської честі й слави і губить своє ім'я. У битві при Акції спостерігаємо за ганебною нездатністю протагоніста приймати рішення самостійно і виконувати свій обов'язок, адже, побачивши Клеопатру, він втрачає розум та інертно прямує за своєю царицею. Звичайно, героїня непослідовна та мінлива у своїх діях, інколи несправедлива й жорстока, але такий характер зумовлений передусім культурним аспектом та її природою, яку героїня активно демонструє в трагедії. Загалом, саме це і є особливістю Клеопатри, ефектом її чарівності та спокусливості, саме в такий образ героїні і закохався Антоній. Інколи єгиптянка настільки егоцентрична, що втрачає на певний час зв'язок із реальністю. Вона постійно драматизує події, кидається в крайнощі, її бажання змінюються кожної миті. Це й робить образ героїні особливо багатим і складним. Важко не погодитися із думкою Л. Є. Пінського*:* "В жодному образі Шекспіра особистий голос натури, її інстинкту та розуму не зведений так до жіночого, до голосу статі, як в Клеопатрі. Стать, грань людського створіння заповнює в Клеопатрі всю її сутність, складає її особистість, характерний погляд на життя, особистість як лице цілого" [6, 245]

Ми більшою мірою сконцентрували увагу на образі Клеопатри, припускаючи, що вона і є ключем до інтерпретації трагедії

Шекспіра "Антоній і Клеопатра". Автор створив різноманітний, яскравий образ, тлумачення якого викликає суперечливі оцінки. У кожному рядку п'єси емоції цариці та зовнішні події трагедії динамічно змінюються, проте героїня створила власний світ, який не підкоряється обставинам, що й робить її образ суперечливим. Перед нами постає то досвідчена звабниця, то брехлива, підступна володарка, але й водночас чаруюча, спокуслива, справжня жінка. Парадоксальність Клеопатри полягає в її дуалізмі, адже в образі героїні автор поєднує слабку жіночну сутність та могутність і жорстокість цариці. Шекспір формує суперечливий характер Клеопатри впродовж всієї трагедії за допомогою послідовності сюжетної лінії, що і дає змогу спостерігати за його еволюцією. За допомогою створення амбівалентного, парадоксального і багатогранного образу героїні Шекспір продемонстрував мінливість і пристрасність не тільки головних персонажів, але й усієї людської природи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеєнко О. Післямова. // Шекспір У. Твори в шести томах [пер. з анг. Тен Б.]. – Т. 5 / О. Алексеєнко. – К. : Дніпро, 1986. – 696 с. – С. 416–526.

2. Аникст А. Творчество Шекспира / А. Аникст. – М. : Художественная литература, 1963. – 616 с.

3. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – М. : Алгоритм, 1997. – 734 с.

4. Гейне Г. Девушки и Женщины Шекспира / Г. Гейне // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 7. – М. : Гос. изд-во., 1958 – С. 307–81.

5. Нанди Д. Реализм "Антония и Клеопатры" / Д. Нанди // Шекспир в меняющемся мире. Сборник статей / Под. ред. А. Кеттла. [пер. с анг. А. Радловой]. – М. : Прогресс, 1966. – С. 241–275.

6. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматурги / Л. Пинский. – М. : Художественная литература, 1971. – 599 с.

7. Плутарх. Сравнительные Жизнеописания. – М. : Наука, 1994. – 459 с.

8. Франко І. Передмова. // Шекспір У. Антоній і Клеопатра [пер. з анг. Куліш П.] І. Франко. – Л. : Наукове Товариство ім. Шевченка, 1901. – 180 с. – С. 3–14.

9. Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии / Ю. Шведов. – М. : Искусство, 1975. – 464 с.

10. Шекспир В. Антоний и Клеопатра [пер. с анг. Донской М.] / В. Шекспир // Полн. собр. соч. в восьми томах. – Т. 7. – М. : Искусство, 1960. – 816 с. – С. 103–255.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье исследовано различие восприятия и переосмысления образа героини в поздней трагедии Шекспира в различных культурных контекстах. Современные векторы рецепции образа Клеопатры дают веские основания утверждать, что именно фигура главной героини является ключевым образом в интерпретации основных коллизий трагедии "Антоний и Клеопатра".

This paper deals with difference of perception and reconsideration of Cleopatra's image in different cultural contexts. The analysis of the paradoxical and contradictory nature of the Egyptian queen makes one assume that Cleopatra's image is a key one in the interpretation of William Shakespeare's tragedy.

Т. Киреева, студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

"ДА НЕ УВЕСТЬ ШУИЦА, ЧТО ТВОРИТ ДЕСНИЦА": О ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИИ ЛЕВАЯ – ПРАВАЯ РУКА В СОСТАВЕ РУССКИХ СОМАТИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ

В контексте общетеоретической концепции взаимосвязи понятий "миф", "ритуал" и "язык" на материале единиц языка и поэтической речи рассматриваются особенности реализации бинарной оппозиции "правый – левый" в составе соматических речений с компонентом рука.

Исчезновение из современного употребления *десницы* и *шуйцы* связано с историческими событиями, реформами языка, установлением литературной нормы и кодификацией языка. Вместе с тем изменилась и русская языковая картина мира, т.е. то духовное, религиозно-нравственное начало, восходящее к ценностным основам бытия предшествующих поколений и их мифологическим корням. А. А. Потебня в работе "Мысль и язык" говорил о том, что из мифа, ритуала выходит значение слова [6]. Продолжая эту мысль, Н. Б. Мечковская отмечает, что "телодвижения и жесты в ритуале филогенетически предшествовали словам" и делает вывод, что "в филогенезе миф и ритуал предшествовали языку, зато язык выступает как самая долговечная оболочка ранних форм общественного сознания" [4, 54]. Сказанное служит, на наш взгляд, достаточным основанием для обращения к одной из единиц соматикона человека ***рука*** с целью её рассмотрения в кон-

тексте семантических трансформаций национально-языковой картины мира в исторической перспективе.

Под соматизмами (от греч. *soma* "тело") в лингвистике понимаются языковые средства, которые обозначают явления, относящиеся к сфере телесности, т. е. те слова, которые называют части человеческого тела, его внешние и внутренние органы. Понятие "соматизм" вводится в работах Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова [1], Ю. А. Сорокина, А. А. Романова [8] и др.

Рука "верхняя конечность человека от плеча до пальцев, а также от запястья до пальцев" [5, 632] – это конкретная, зримая часть человеческого тела, но благодаря образному мышлению человека и проецированию телесности на окружающий мир, мы имеем огромное количество примеров, когда словосочетания с соматизмом *рука* понимаются в переносном смысле. Соматизм *рука* является классическим полисемантом: он характеризуется высокой частотностью употребления, простотой морфемной и семной структуры, обладает способностью обретать новые значения при сохранении звукового и графического комплекса, активно участвовать в образовании фразеологических единиц, и становиться источником активного производства. Яркими примерами такого разнообразия в русском языке могут служить многозначные слова: *ручка ребенка, шариковая ручка* и *ручка двери* – это полисемия слова "ручка" (в каждом СС мы видим сходство формы, т.е. метафору); в переносном значении – *разобрать чьюнибудь руку* (подпись), *по правую руку* (направление), *сильная рука* (о том, кто способен оказать протекцию) [11, 394–403].

Я. В. Чеснов указывает на то, что "…в нашем восприятии тело всегда фрагментарно, дробно. Мы говорим "моя рука" или "моя нога", относясь к частям тела как к автономным органам" [12, 4]. Отчасти поэтому в нашем сознании укоренилось четкое деление соматизма *рука* на два противоположных "органа" – правую и левую руку. Следует отметить, что в церковных текстах, художественной литературе (главным образом в поэзии), фразеологии и паремиологии еще остались старые лексемы для обозначения этих понятий – *десница* и *шуйца*. Такие архаизмы, как их принято считать, восходят к глубинным корням религио-

зно-мифологического сознания, присущего древнерусской и церковно-славянской картинам мира.

Большое значение для современной русской языковой картины мира имеет оппозиция "правый – левый". Эта оппозиция реализуется в серии частных противопоставлений. Для нашего исследования представляется интересным противопоставление словосочетаний с компонентом *рука* (правая – левая). И. В. Киселева отмечает: "понятия "правый" и "левый" являются составной частью культурно значимой аксиологической оппозиции, которая основана на традиционных для христианской культуры противопоставлениях "высокое" – "низкое", "душа" – "тело", "вечное" – "преходящее", "радость" – "страдание", "божественное" – "человеческое" [3, 6].

Толковые словари (в частности словарь Ожегова С. И.) определяют значение слова *десница* через словосочетание *правая рука*, слово *шуйца* – через словосочетание *левая рука*. Такие лексемы для обозначения *рук* приводятся с пометами "высокое", "старинное"; например, *карающая десниц*а – о справедливом возмездии (в словаре Ожегова нет слова шуйца!).

Чтобы узнать историю становления этих лексем, обратимся к этимологическому словарю А. Преображенского. Слово *десница* восходит к индоевропейскому корню *dek- *подавать, брать и отдавать распростертыми руками*; можно сопоставить корень с лат. decus. сскр. daksati *угождает,* ср. *годится* [7, 182]. Шуй, шуя, шуе – *левый,* шуйца – *левая рука,* о шую – *по левую руку (сторону).* Сравните лат. scaevus левый [10, 110].

Подтверждением тесной взаимосвязи этих двух лексем может служить вышедшее из общего употребления, но сохранившееся в религиозном дискурсе выражение: *Избави нас Бог от шуя стоянья, сподоби десного пребыванья! – Избавь нас Бог от обиды и кривды, пошли нам правду.* Здесь связь прямых и метафорических значений очевидна.

Словосочетания *правая рука* и *левая рука* в составе пословиц приобретают образность и выражают представление о разобщенности или же, напротив, о согласованности и единении чего-либо или кого-либо: *Правая рука не ведает, что делает левая*.

Левой рукой мосол (кость) *держи, а в правой руке плеть кажи. Человек без друзей – левая рука без правой* [2].

Семантическая оппозиция "правый – левый" находит широкое отражение в поэзии Серебряного века. В стихах А. А. Ахматовой (*Песня последней встречи*, 1911) посредством противопоставления "правый – левый", составляющего поэтическую антиномию "жизнь – смерть", выражаются тончайшие оттенки человеческих чувств:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на *правую руку* надела
Перчатку с *левой руки*.

В поэтике Марины Цветаевой (*Как правая и левая рука…*, 1918) единение "правого" и "левого" – это счастье быть любимой и любить, разъединение – разлучение, расставание и расстояние. Реализуется метафора полета (человек соотносится с птицей, а его руки – с крыльями):

Как правая и левая рука –
Твоя душа моей душе близка.
Мы смежены блаженно и тепло,
Как правое и левое *крыло*.
Но вихрь встает – и бездна пролегла
От правого – до левого *крыла*!

Итак, *десница* и *шуя* (шуйца) вышли из активного употребления и закреплены сегодня в словарях с пометой высокого стиля, они относятся к устаревшим, или архаизмам, т. е. тем словам, которые в связи с появлением новых, вышли из употребления, но их синонимы есть в современном русском языке. Сегодня эти лексемы для обозначения понятия "*рука"* употребляются в церковных, богослужебных книгах, а также в поэтических текстах для создания высокого стиля. В XVII в. в России языком письменной культуры в основном был церковнославянский, а живым языком культурных людей, средством их повседневного общения – русский язык. Сегодня современный русский язык выступает как средство письменной и устной речи, а церковнославянский – язык религиозной литературы. Именно поэтому слова, принадлежащие к высокому, книжному стилю, которые зачас-

тую употреблялись в письменной форме, сохранились в церковной литературе, которая создавалась на старославянском языке, а теперь существует в форме церковнославянского (например, ***одесную Отца***, т.е. по правую руку).

Таким образом, в русском языковом сознании укоренилось противопоставление *правая рука – левая рука* как отражение центральной нравственной антиномии "добро – зло". Анализ семантических полей с компонентом-соматизмом *рука* (с учетом бинарной оппозиции *правый – левый*) во фразеологизмах, пословицах, поговорках и поэтических текстах позволяет реконструировать соответствующий фрагмент русской национальной картины мира. Свойственное сегодня русскому языковому сознанию утилитарное противопоставление *левого-правого,* восходит, как мы старались показать, к сакральному, не-профанному, но утрачивающему свою значимость, исконному пласту сознания, в котором древнерусский этнос раскрывает себя в ценностных для человеческого духа морально-этических категориях ритуала и мифа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Верещагин Е. М. Язык и культура : Лингво-страноведение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Русский язык, 1983. – 269 с.

2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 1. А-З. / В. Даль. – М. : Гос. изд-во иностранных и нац.словарей, 1955. – 699 с.

3. Киселева И. В. ПРАВЫЙ и ЛЕВЫЙ в русской языковой картине мира: автореф. дис. … канд. филолог. наук: 10.02.01 / Инна Викторовна Киселева. – Москва, 2012. – 24 с.

4. Мечковская Н. Б. Язык и релігія : Лекции по филологии и истории религий / Н. Б. Мечковская. – М. : ФАИР, 1998. – 352 с.

5. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. 9-е, испр. и доп. Под ред. Н.Ю. Шведовой / С. И. Ожегов. – М. : Сов. Энциклопедия, 1972. – 846 с.

6. Потебня А. А. Мысль и язик / А. А. Потебня. – К. : Синто, 1993. – 192 с.

7. Преображенский А. Этимологический словарь русского языка. Том первый А-О / А. Преображенский. – М., 1910–1914. – 674 с.

8. Романов А. А. Соматикон: аспекты невербальной семиотики / А. А. Романов, Ю. А. Сорокин. – М. : Ин-т языкознания РАН, 2004. – 253 с.

9. Словарь древнерусского языка XI–XIV вв. Гл. ред. Аванесов /АН СССР И-т русского языка. – М., 1988.

10. Труды института русского языка. Том 1. – Москва-Ленинград, 1949. – 144 с.

11. Фразеологический словарь русского языка под ред. А. И. Молоткова. – 4-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1987. – 543 с.
12. Чеснов Я. В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание / Я. В. Чеснов. – М. : ИФ РАН, 2007. – 213 с.

Стаття надійшла до редакції 22.04.14

У контексті загальнотеоретичної концепції взаємозв'язку понять "міф", "ритуал" і "мова" на матеріалі мовних одиниць і поетичного мовлення розглядаються особливості реалізації бінарної опозиції "правий – лівий" у складі соматичних висловів з компонентом рука.

The author proposes to investigate the nature of the implementation of the binary opposition "right – left" in hand somatism on the material of language units and poetry in the context of interrelations between concepts "myth", "ritual" and "language".

У. Киричук, студ.
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ДУХОВНІ ЦІННОСТІ В РОМАНІ Ч. АЙТМАТОВА "ПЛАХА"

Стаття присвячена проблемам духовності та моралі, які є головними складовими тематичного спектру роману Чингіза Айтматова "Плаха".

На небосхилі світового письменства є безліч зірок, що уособлюють творчі особистості, які впродовж існування людської цивілізації формували її величність її літературу. Серед них яскравим сяйвом виділяються ті мегазірки, що прийнято називати класикою. Та навіть серед них небагато зустрічається таких творів, які в певний історичний період стали культовими суспільними явищами, справили значний вплив на зміну ціннісних орієнтирів цілих суспільних прошарків, резонансно вплинули на масову свідомість.

У 80-ті роки минулого століття жителі СРСР, беручи участь у перших антирадянських виступах, формували своє світобачення та власні ідеологічні концепції прикладі під впливом зовсім нових за проблематикою творів художньої літератури, які, неначе з прорваної греблі, виринули у світ в кінці горбачовської перебудови. Роман "Плаха", шо став відомий завдяки О. Твардовському (часопис "Новый мир"), буквально виривали з рук, його затріпані сторінки несли захмелілу свіжість свободи, що виявилася зовсім неподібною до літератури в руслі радянських стереотипів.

Автором "Плахи" був уже відомий на той час киргизький і радянський письменник, який своїми попередніми творами ("Перший учитель", "Материнське поле", "Білий пароплав" тощо) не вписувався у так званий соціалістичний реалізм. А вихід "Плахи" приніс йому на той час популярність, що їй могли позаздрити і відомі поп-зірки, і знамениті спортсмени, і впливові політики та державні діячі. Їхні імена поступово забулися, а "Плаха" залишилася, бо це, без перебільшення, знаковий мистецький твір, який поновив скарбницю світової літератури.

Творчість Ч. Айтматова своєю глибиною та задушевністю цікавила багатьох вітчизняних і зарубіжних науковців, вивченням його надзвичайно талановитої особистості займалися: О. О. Акматалиев, О. К. Бабишкин, Г. С. Базаров, І. Г. Васильева, Е. І. Шагалова та інші.

Актуальність теми зумовлена наскрізною темою роману "Плаха": удосконалення людського духу як всеосяжної проблеми сучасного глобалізованого світу.

Метою дослідження є визначення духовних та моральних пошуків людей у часи пізньої радянської епохи і їх вплив на менталітет теперішнього пересічного українця з його традиційними моральними орієнтирами та модерним сучасним мисленням через призму роману.

Об'єкт дослідження: роман Ч. Айтматова "Плаха".

Предмет дослідження: духовні цінності героїв роману як літературне, суспільне та громадсько-політичне явище.

Матеріали дослідження: роман Ч. Айтматова "Плаха", критичні матеріали Д. К. Кургультинова та А. В. Акматалієва.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що вперше українсько-киргизькі духовні взаємозв'язки досліджено крізь призму спільних духовних цінностей, світоглядних орієнтацій та морально-етичних вимірів на прикладі роману "Плаха".

На зустрічі зі студентами Московського університету у час, коли вийшла "Плаха", Ч. Айтматов сказав, що головним завданням людини вважає удосконалення власного духу. Це і є головним лейтмотивом великого художнього твору XX століття.

У творі присутні щонайменше чотири сюжетні лінії. Тут перетинаються пласти різних культур. Соціальні та екологічні негаразди, проблеми наркоманії, закостенілість і виродження партійної бюрократії, консерватизм традиційного православ'я раз по раз апелюють до свідомості читача. Але найголовніше у "Пласі" – це проблема людської душі. Власне дослідження духовної оболонки людини проводиться через низку яскравих образів, виписаних у романі, і, як не дивно, один із найколоритніших – це образ не людини, а звіра – вовчиці Акбари. Вона разом із своїм вовком Ташгайкаром не відступається від традиційного укладу вовчого життя. Постійні полювання, погоні за жертвами, боротьба за територію – такий смисл їхнього буття. Але якими зворушливими є материнські почуття чи то інстинкти у Акбари. Якою трагедією і розпачем для вовчиці-матері є те, що вона рік за роком не може зберегти власних дітей. Як вона жорстоко поводиться з Ташгайнаром за мимовільну зраду і як потім гірко по-вовчому оплакує його після влучного пострілу Бостона Уркунджева [1, 163]. Якби стосунки між людьми були хоча б такими, як між вовками у айтматовському романі, таких явищ, як зрада, ошуканство, злість, брехня менше було б у нашому такому незбагненному та суперечливому світі, що часто-густо приводить до розлучення родин, відречення від батьків і дітей тощо.

Авдій Калістратов – це той типаж, який назавжди залишається в пам'яті після прочитаного роману. Цей Дон Кіхот XX століття наївно гадає, що здатен врятувати розчавлені душі відвертих негідників і тих, хто перебуває під їхнім ковпаком. Знавісніла юрба спромоглася добитися навіть розп'яття стражденного Христа, який був Богом, тож Авдієва доля, згідно з його моральними принципами у суспільстві, затьмареному комуністичною ідеологією та матеріалістичною схоластикою, була приреченою.

Образ Авдія наскрізь пронизаний душевною теплотою і викликає глибоку симпатію. Є в нього щось від Шекспірівського Гамлета, адже він кидає виклик усталеному порядку оточуючого світу, його душа подібна і до Раскольнікова із "Злочину і кари" Ф. М. Достоєвського, оскільки розшматована і розтерзана дикими оргіями людської глупоти й невігластва.

Ще коли Авдій свої духовні пошуки та дослідження Бога як найвищої субстанції, що створила цей світ і саму людину, проводить через власну свідомість і сумління, то його сприймають тільки за дивака, але коли він приступає до дій, то негідники, одурманені незбагненим злом, позбавляють його життя. Він же, як багато мучеників за Христову віру, вірить Богу, будучи переконаним у торжестві його справедливості.

Найбільш цікавими і водночас складними для сприйняття є духовні розмірковування Авдія, виписані автором у цій книзі. Вічні проблеми добра і зла, їх несамовитий герць протягом тисячоліть з часу, коли Бог створив першу людину, до цих пір зачіпають багатьох мислителів, філософів, богословів, митців. Людина змогла полетіти у космос, зазирнути в атомне ядро, створити різні види матерії, та не спромоглася удосконалити власний дух і хоча б частково перемогти зло. Ці проблеми зачіпають читача під час ознайомлення з романом. Авдій ступає на свій шлях боротьби зі злом, його духовні проекти визрівають на рівні підсвідомості: досягти величної гармонії у Всесвіті на часі із Боготворцем – ось його мета, яка не залишає його до останнього подиху. Голубі очі вовчиці Акбари, які він востаннє бачить у цьому виснажливому проклятому світі, все ще дають надію, що людство отямиться і поступово буде відходити від зла та бездуховності, адже недаремно помер на христі Христос, адже тисячі мучеників за віру чи то в часи дрімучого середньовіччя, чи то в часи дикого атеїзму були впевнені, що все таки запанує у світі добро, милосердя та істина.

Ще один персонаж у романі, який уособлює категорію добра – це Бостон Уркунчиєв. З самого дитинства жив він своєю працею. Так само примушував трудитися всіх, хто працював під його началом. Багатьох він вивів у люди, а через те цінував саме життя у роботі. Хто не хотів працювати, того він відверто не розумів і не любив. Бостон був, як кажуть, "селянської закваски", міцний господар, невтомний трудівник. Саме таких винищували, особливо в сталінські часи, вогнем і залізом. У романі декілька раз наголошується, що народись Бостон на років 50 раніше, і гнити йому у Сибіру як класовому ворогу. Образ особ-

ливо близький нашій українській ментальності. Скільки таких Микит, Назарів, Тарасів згноїли у сибірській тундрі та катівнях ГУЛАГУ, заморили голодомором, щоб знищити під корінь українську душу. Але ми бачимо, що проблеми чесної невсипущої праці, творення умов для реалізації своїх здібностей через власний труд були однаковими у радянські часи як на українських чорноземах, так і в передгір'ях Іссик-Куллю. Примхлива доля не шкодує Бостона. Гине його кращий друг Ерназар, помирає дружина Арзигуль. Апофезом цих страшних подій є смерть маленького хлопчика Кенджема. Життєве фіаско Бостона полягає в тому, що він поплатився за гріхи інших людей, які наважилися порушити устрій, який склався на землі між людиною і природою. Безумне вторгнення людини у природу, порушення її законів бумерангом відбивається на проблемах довкілля, створює екологічні проблеми, сприяє технологічним аваріям та катастрофам. Бездумний вчинок Базарбая – він осиротив вовче сімейство – домокловим мечем повис над зимівниками киргизьких чабанів. Помста Акбари була неминучою, адже багато лиха зазнали вовки від діяльності людини.

Рівновага добра й зла не вимірюється важелями терезів. Вони однаково охоплюють людей, вносячи сум'яття, за Достоєвським, та застосовуючи в боротьбі за людські серця все новітніші форми і технології. І лише сама людина робить вибір на користь тієї чи іншої моральної категорії.

З боку зла у найгіршому із його виявів у романі Ч. Айтматова "Плаха" виступає когорта персонажів. І якщо історичний Понтій Пілат усе ж після довгих роздумів умиває руки, посилаючи на розп'яття Христа, та й він виглядає симпатичніше за всяких Петрух, Мишатів, Кен. Вони є відвертими негідниками нашого часу, для яких особисті блага є основним сенсом життя, і здобувають вони їх у злі, через зло і за допомогою зла. Неповнолітній Льонька і деградований Гамлет-Галаін хоча б часом усвідомлюють свій гріх, але це лише епізоди просвітлення їхньої душі, на які хоч трохи вплинув Авдій. А от Гришан та Обер є уособленням зла, що втілилося в образі егоїстичного і підступно-хитрого Гришана та по-звірячому жорстокого озвірілого Обера.

Символічними в романі є сцени допитів Авдія Гришаном та Обером. У їхніх діалогах, словесних викрутасах, злостивих умовидах яскраво видно гримаси духовного виродження радянського суспільства напередодні краху.

"Відповідай, гад! – горлав Обер. Зречися Бога! Скажи що Бога нема!"

"Є Бог," – кволо простогнав Авдій" [1, 123].

Лише ці дві фрази з роману розумну мислячу людину можуть ввести у стан афекту від дикого лихослів'я закінченого негідника та поведінки людини, гідної бути занесеної до лику святих. А Гришан додає: "… Спаситель роду людського… любуйтеся, плачте. Людина все та час. А ми все сподіваємося, що хтось прийде рятувати нас грішних" [1, 124]. Авдій: "Над нами є Бог як найвище мірило совісті й милосердя".

Ці вічні дилеми у людському бутті – до якої пристані пристати – божестенної чи нечистого – є центральними у романі. З початку появи Адама і Єви людство вирішує їх і не може вирішити. Є надія, що роман "Плаха" хоча б частину людей прихилить до способу життя, який базується на категоріях добра, чесності, сумління, адже це саме ті постулати, які приніс на землю Христос.

Говорячи про негативні образи роману не можна оминути зовсім несимпатичного типа Качкорбаєва. Цей ретроград радянських систем навіює сумні спогади про тінь соціалізму, яка оповила народи колишнього Радянського Союзу. Демагог Качкорбаєв представляє в романі державну машину, ідеологія якої викривила психіку і світогляд багатьох поколінь, породила духовних покручів, які втілюють у тексті перелічені вище персонажі, що асоціюються зі злом. Влада і Бог, влада і сумління, влада і чесність перед народом – ці проблеми в романі ставляться не тільки у сюжетній лінії, пов'язаній з Пілатом і Христом, а й на прикладі плаховських героїв, адже античний Рим і атеїстичний СРСР однаково ставились до християн. Ці дві імперії перестали існувати, оскільки базувалися на цінностях, далеких від християнського світогляду, домінантами у якому є категорії добра, милосердя, істини.

Не можна не згадати і про жіночі образи роману, які крім вовчиці Акбари, є у більшості епізодах. Вони дуже милі і задушевні. В першу чергу це стосується духовної подвижниці Авдія Інги Федорівни,

яка чи не єдина в романі зуміла зрозуміти усі мінливості його світобачення, розпалити у ньому іскру кохання й навіть незважаючи на матеріальну скруту, планувала пов'язати з ним своє життя.

Дружина Бостона притягує до себе теж неабиякою симпатією. Ця жінка є типовим берегинею домашнього вогнища. Культ родинних цінностей, вірність чоловікові, вміння у будь-який момент стати розрадою – це й притаманне Гумомлан.

Арзигуль, перша дружина Бостона, теж відноситься до когорти тих людей, які чітко розуміють місію жінки на землі, тому радить Бостону одружитись на Гумомлан, яка зазнала страшної втрати – смерті чоловіка Ерназара.

Безперечно, читаючи роман, захоплюєшся неперевершеною майстерністю слова Чингіза Айтматова. Деякі сцени подані настільки сильно, що читачеві здається, що він неначе переноситься у паралельний світ, де відбуваються події роману. Особливо сильно на мою думку, виписана сцена, де Авій захоплюється виступами староболгарського церковного хору [1, 83]. Справжнє духовне піднесення в читача трансформується у високу музику, яка звучить у підсвідомості під час прочитання цього епізоду роману. Особливо вражаючою є сцена погоні за сайгаками. Символічність її полягає у тому, що нестримна втеча цих нещасних тварин від загонщиків разом із вовками та іншими бідолашними мешканцями нагадує жителів планети, які у несамовитому бігу стрімголов летять, не озираючись навколо і часто забувши весь смисл місії людини на землі, від народження до смерті. Можливо, це втілення образу зла, що, перевтілившись у гелікоптери та рушниці в руках самих же людей, намагається скинути людство у вир і круговерть гріха, забувши Христові заповіді, тому де нічого іншого не залишається, крім як покласти голову на плаху і чекати Страшного суду, де кожен відповість за своє. Ось найголовніше застереження, яке гучним набатом звучить із уст Чингіза Айтматова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айтматов Ч. "Плаха" / Ч. Айтматов – М. : Молодая гвардия, 1987. – 178 с.

2. Українська радянська енциклопедія. В 12-ти томах / За ред. М. Бажана. – 2-ге вид. – К. : Гол. редакція УРЕ, 1974–1985., Том 1, К., 1977. – 522 с.

3. Акматалиев А. "Плаха" и читатели / А. Акматалиев. – М. : Фрунзе, 1988. – 56 с.
4. Казак В. Лексикон русской литературы XX века – Lexikon der russischen Literatur ab 1917 / [пер. с нем.] / В. Казак. – М.: РИК "Культура", 1996. – XVIII, 491, [1]. – 344 с.
5. Кургультинов Д. Г. Слово о друге : Ч. Айтматову – 60 лет / Д. Г. Кургультинов // Огонек, 1988, № 50. – 46 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена проблемам духовности и морали, которые являются главными составляющими тематического спектра романа Чингиза Айтматова "Плаха".

The article deals with spirituality and morality, which are the main components of the thematic range Chinghiz Aitmatov's novel "Scaffold".

Є. Кіблик, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА "ПОДРУГА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА"

У статті розглядається композиція роману Джона Фаулза як чотирирівнева наративна структура, досліджуються наративні стратегії та їхнє втілення у тексті роману, простежуються зв'язки між усіма структурними рівнями.

Як літературний напрям нової культурно-історичної епохи постмодернізм сформувався відносно недавно – у 1960-ті роки. Він виник не лише як реакція на бурхливі, здебільшого кризові явища сучасності, а й як засіб перегляду та глибокого переосмислення досвіду попередніх епох. Особливістю постмодернізму є його складність, тісне поєднання в ньому минулого й сучасності, реального та уявного, широке використання ігрових прийомів. Попри розмови про завершеність постмодернізму, усталеність його як літературного явища, перечитування і перепрочитання творів цього напряму залишається актуальним, адже будь-який постмодерністський текст є відкритим для множинності інтерпретацій та потрактувань.

Твори одного із визначних митців постмодернізму Джона Фаулза провокують інтерес до дослідження реалізації в них засад постмодерністської поетики та проблематики. Мета нашої розвідки полягає у дослідженні наративних стратегій та засобів їхнього втілення у структурі роману "Подруга французького лейтенанта" (1969). Адже композиційна та суб'єктна організація твору, розподіл оповіді між автором та суб'єктами вираження авторської свідомості набуває важливого значення в літературі постмодернізму. Аналізований роман має подієво-розповідну структуру, в якій на перший план висувається не лише сама подія, а й форма, спосіб, у який про неї розповідають. Описувана подія подається з декількох точок зору, представлених різними суб'єктами розповіді: автором та наратором, які чергуються у наративному акті.

Ми розглядаємо композицію цього твору як чотирирівневу наративну структуру, в якій усі рівні пов'язані між собою, слугують вираженню проблематики роману та сприяють цілісності його сприйняття.

Перший рівень – це *рівень автора* та *суб'єкта вираження авторської свідомості,* яким визначаємо *наратора*. *Суб'єктом вираження авторської свідомості* є точка зору, призма, крізь яку розглядається і певним чином оформлюється зображувана автором дійсність. Таким чином, *наратор* у творі слугує формою об'єктивації авторської свідомості [2]. Спостерігаємо в романі декілька форм нарації – в одних розділах автор відкрито заявляє про себе, відверто втручається в хід розповіді, а в інших розподіляє увагу між різними дійовими особами. Образи наратора й автора, чергуючись та іноді накладаючись один на одного, взаємодіють з образами роману і постають основними рушіями плину оповіді, надають його структурі переривчасту асиметричну "шаруватість" палімпсесту і в той же час складаються в єдність оповідного "суб'єкта" [7]. Таким чином автор заявляє про себе експліцитно.

Образ автора, який безпосередньо звертається до читача, з'являється, зокрема, тоді, коли він (автор) порівнює темп життя у вікторіанську та сучасну йому епоху, розмірковує над життє-

вими принципами вікторіанців, їхнім зовнішнім виглядом та звичками, політичним та соціальним становищем, а також згадує Карла Маркса, який у час розгортання оповіді працював над "Капіталом". Все це подається з позиції людини XX століття, для якої зображувані роки є відносно далеким минулим. На цьому рівні наратор сконструйований як надлюдська всезнаюча та всюдисуща інстанція, яка живе в різні епохи, проникає в найпотаємніші куточки свідомості персонажів [8, 66]. У деяких розділах він аналізує вже не епоху, а самих героїв, зізнаючись, що подекуди сам не розуміє їхніх вчинків: "I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind" [9, 121]. Тут автор порушує принцип нульової фокалізації, яким послуговувався на початку роману. Інші ж розділи передають зображувані події з точки зору героїв – Чарльза (розділ 7, 8), Сари (розділ 9), Ернестіни (розділ 5), місіс Поултні (розділ 6).

В аналізованому творі хід подій переривається "втручанням" автора, який висловлює свою концепцію написання роману: автор є Творцем, Богом в тексті, проте для нього визначенням Бога є свобода: "what has changed is that we are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority" [9, 123]. Ця свобода стає необхідною і для автора, і для читача.

Імпліцитний образ автора виявляється на другому рівні композиційної структури твору – *рівні епіграфів*. На цьому рівні автор використовує прийоми актуалізації композиційної одиниці, що забезпечують виділення найважливіших смислів тексту й активізують увагу його адресата. Дуже часто суттєва інформація подається саме в епіграфі до розділу [5]. Дж. Фаулз ретельно добирає художній та країнознавчий матеріал, що характеризує епоху, зображену в творі, або ж відображає основну суть того, про що йдеться в тому чи іншому розділі. На цьому рівні актуалізується перегук із доробком Вальтера Скотта, для якого віршовані епіграфи були важливим принципом організації художнього тексту. Звернення та творче запозичення художніх прийомів організації тексту, розроблених співцем Шотландського краю, не є випадко-

вим. Для Фаулза-постмодерніста принцип історизму, розроблений саме В. Скоттом – батьком жанру історичного роману, є одним із важливих засобів авторської гри з читачем.

Ми виокремлюємо у романі два типи епіграфів – документальні та художні. До документальних зараховуємо доповіді сучасників, статистичні та газетні дані. До художніх – цитати із творів англійських поетів: А. Теннісона, М. Арнольда, Т. Гарді. На нашу думку, ці імена не є випадковими, оскільки у романі Фаулза актуалізовані мотиви, характерні для творчості названих поетів – самотність, внутрішня незадоволеність, вибір, пошук власного життєвого шляху [1, 21]. Документальні епіграфи імітують відтворення колориту вікторіанської епохи, об'єктивне зображення як позитивних, так і негативних її явищ. Художні, в свою чергу, сугестують відчуття героїв, конфлікти та наскрізні мотиви всього роману. Введення в текст епіграфів на другому рівні вказує на імпліцитну присутність образу автора, відбір інформації підкреслює його дистанційованість, вихід за межі лише оповідної функції.

Рівень епіграфів також поєднується із третім рівнем композиційної організації твору – *рівнем інтертекстуальних зв'язків*. Роман Фаулза містить ряд дослівних цитат поетів чи письменників, з якими автор полемізує або застосовує до них різні прийоми літературної деформації прототекстів – наслідування, стилізацію, інколи пародію. **Пародійність** ми бачимо, зокрема, у зображенні "вікторіанського" варіанту фіналу роману. Вона проявляється також у тому, що на початку твору Фаулз постає перед читачем у найкращих традиціях вікторіанських романів всезнаючим автором, а згодом сам же і розвінчує цю традицію. **Наслідування** простежуємо на рівні не окремого тексту, а чужої "манери", що охоплює як предметно-смисловий (сюжет, персонажі), так і стильовий рівні. Зокрема, ряд дослідників вбачають у прагненні Фаулза побудувати твір як інтелектуальний "роман в романі" вплив Х. Л. Борхеса [3, 15]. **Стилізація** проявляється як намір втримати характерні риси об'єкта, що пастишується, однак автор імітує тільки його стилістику, а не тематику [4, 22].

Важливо відмітити, що в аналізованому романі Фаулз актуалізує постмодерністський принцип подвійного кодування. Як зауважує У. Еко, згідно з цим принципом твір адресується одночасно інтелектуальному та пересічному читачеві, а межі між елітарною та масовою культурами стають більш прозорими [6, 48]. Тож інтертекстуальні зв'язки – це також один із способів апеляції до читача-інтелектуала. Оскільки у романі відтворено вікторіанський колорит, то на рівні інтертексту найчастіше актуалізуються паралелі із персонажами творів тієї доби. Так, Сара нагадує героїнь Т. Гарді, зокрема, протагоністку роману "Тесс з роду Д'ербервіллів". Крім статусу "вигнаниць", яких суспільство піддає остракізму, спорідненість персонажів виявляється у любові до природи. Сара більшу частину часу проводить на молі, біля самого моря, або ж блукає Верською пустишшю, так само як Тесс, щоправда, в кінці роману опиняється поблизу Стоун-Хенджа, що втілює природне та язичницьке начало. Доречно також провести паралелі між образами Сари та Беккі Шарп В. Теккерея: обидві героїні є бідними гувернантками, які розумом та здібностями перевершують своє оточення, обидві кидають виклик суспільству, проте в різний спосіб.

У романі присутні алюзії не лише на твори письменників-вікторіанців. Можемо говорити і про ідейну спорідненість Фаулза з класиком англійської літератури доби модернізму – Д. Г. Лоуренсом, в якого тілесне та духовне звільнення Констанції Чаттерлі символізував її танок під дощем. У розділі 16 Чарльз порівнює Сару з Еммою Боварі в контексті того ж виклику суспільству та наданню переваги чуттєвості та голосу природи над його законами.

У свою чергу характер Чарльза апелює в читацькій уяві до персонажів Ч. Діккенса, Т. Гарді або ж байронівських героїв у стані "спліну". Одним із аспектів образного суголосся є схожість Чарльза із Енджелом Клером із роману "Тесс з роду Д'ербервіллів". Енджел, як і Чарльз, позиціонує себе як людину широких поглядів, не скуту недоречними моральними обмеженнями, проте, дізнавшись про ганебне, з його точки зору, минуле Тесс, Енджел дозволяє вікторіанцеві-моралісту в собі взяти гору і

відштовхує дівчину. Так і Чарльз, у хвилини, котрі потребують рішучих дій, залишається скутим умовностями своєї доби. Слуга Чарльза Сем нагадує свого тезка – Сема Веллера із "Записок Піквікського клубу" [3, 15].

Окремий пласт інтертекстуальних зв'язків становлять шекспірівські алюзії. Персонажі "Подруги французького лейтенанта" порівнюють себе із персонажами шекспірівських п'єс, що є характерною ознакою творчої манери Фаулза. Згадаймо хоча б перший роман автора – "Колекціонер" (1963), у якому алюзії на драму "Буря" простежуємо і на рівні системи персонажів твору і на рівні побудови хронотопу. Так, у 5-му розділі аналізованого роману знаходимо експліцитну алюзію на трагедію "Ромео і Джульєтта" Шекспіра. Стосунки Ернестіни та тітоньки Трентер порівнюються із стосунками Джульєтти та її годувальниці. Чарльз же співвідноситься із Ромео, який рятує Джульєтту-Ернестіну від нав'язливої опіки батьків та тітоньки-"годувальниці". У контексті "Ромео та Джульєтти" та інших п'єс Шекспіра, зокрема, "Сну літньої ночі", можна розглядати і любовний трикутник Ернестіна-Чарльз-Сара, в якому головний герой, спершу маючи почуття до однієї дівчини, раптово закохується в іншу. Так, використання алюзій та інших прийомів інтертекстуальності не просто передає дух певної історичної епохи, а в поєднанні із прямими коментарями автора та його дистанційованістю від часу зображуваних подій, спонукає читача ревізувати основні життєві принципи та норми поведінки вікторіанської епохи.

Експліцитний образ автора знаходимо також на четвертому рівні композиційної організації – *у моделюванні трьох варіантів кінцівки роману*. Кожен із них втілює різні способи вирішення конфлікту твору, а також залучає читача до співучасті у побудові оповіді. Адже суттєвою для постмодернізму установкою є так звана "смерть суб'єкта", як і смерть автора, а відтак перенесення акценту на роль читача, який по-своєму розуміє та тлумачить текст і таким чином стає співавтором твору. Фаулз пропонує читачам вибрати один із трьох варіантів фіналу, які дослідники умовно називають "вікторіанським", "беллетристичним" та "екзистенціальним" [3, 14]. Свобода від усього, в тому числі і від

кохання до Сари, яку обирає Чарльз у третьому варіанті, на нашу думку, може збігатися із свободою, яку автор проголошує основним принципом побудови літературного твору. Як бачимо, в останній версії фіналу зливаються сюжетний та композиційний прийоми організації твору.

Результат проведеного дослідження дозволяє стверджувати, що у романі Фаулза наративний акт творять і автор, і наратор. Автор залучає читача до активної участі у побудові наративного акту, а наратор подає події з точок зору персонажів твору. Присутність автора виявляється в тексті експліцитно чи імпліцитно на усіх чотирьох рівнях композиційної організації роману.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аминева О. С. Традиция викторианской литературы в творчестве Дж.Фаулза [электронный ресурс]: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (английская литература); ФГБОУ ВПО "Дальневосточная государственная социально-гуманитарная академия" / О. С. Аминева. – Екатеринбург, 2011. – 25 с. – Режим доступа: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3723/2/urgu0878s.pdf

2. Буцикіна Н. Є. Способи організації наративу в художньому творі [електронний ресурс] / Н. Є. Буцикіна // Филологические науки. – Вып. 7. Язык, речь, речевая коммуникация. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com /10_NPE_ 2009 /Philologia/44039.doc.htm

3. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона // Фаулз. Дж. Подруга французского лейтенанта / А. Долинин. – Л. : Художественная литература, 1985. – С. 3–18.

4. Косиков Г. "Адская машина" Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора / Г. Косиков. – М., 1998. – С. 7–80.

5. Матковська Г. О. Структурні особливості композиції художнього тексту [електронний ресурс] / Г. О. Матковська // Взаємодія одиниць мови і мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти. – Режим доступу: http://langconf.fl.kpi.ua/ru/node/22

6. Эко Умберто. Откровения молодого романиста [электронный ресурс] / Умберто Эко. – Режим доступа: http://lib.rus.ec/b/443399/read

7. Шоболова Е. Б. Образ рассказчика и особенности повествования в "Повестях Белкина" А. С. Пушкина [электронный ресурс] / Е. Б. Шоболова. – Улан-Удэ, 2009. – Режим доступа: http://www.bibliofond.ru /view.aspx?id=453909

8. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

9. Fowles J. The French Lieutenant's Woman / J. Fowles. – Boston, 1969. – 635 p.

Стаття надійшла до редакції 23.04.14

В статье рассматривается композиция романа Джона Фаулза как четырехуровневая нарративная структура, исследуются нарративные стратегии, а также их воплощение в тексте романа, прослеживаются связи между всеми структурными уровнями.

In this article the composition of the novel "The French Lieutenant's Woman" by John Fowles is studied as the narrative structure, consisting of four levels. Narrative strategies and their realization in the text of the novel are analyzed. Relations between all the structural levels are traced.

К. Клочко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ЗВОРОТИ У ТВОРАХ ДЖАННІ РОДАРІ ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

У статті розглядаються особливості перекладу фразеологічних одиниць українською мовою на прикладі творів Джанні Родарі "Пригоди Цибуліно" та "Джельсоміно в Країні брехунів". Аналізуються основні перекладацькі проблеми, що виникають у процесі відтворення фразеологізмів у казках для дітей та шляхи їхнього вирішення.

Фразеологічні одиниці є однією з найцікавіших складових структури будь-якої мові. Вони відображають особливості національної культури, історії, звичаїв, менталітету народу. Через свою ідеоматичність та різнобарвність, змістовність та особливий спосіб побудови вони, безперечно, є предметом як лінгвістичного, так і культурознавчого інтересу. Вивченням фразеологізмів займається *фразеологія*, основи якої були закладені на початку XX століття відомим швейцарським вченим Шарлем Баллі, а також пізніше російським мовознавцем В. В. Виноградовим.

Варто зазначити, що поняття фразеологізму як такого є досить широким. Проблема відмежування фразеологічних висловів від нефразеологічних завжди створювала полеміку. У нашому дослідженні ми будемо спиратися на думку українського мовознавця О. Д. Пономаріва, який вважав, що "до складу фразеології входять ідіоми, порівняння, крилаті вислови, прислів'я, приказки, стійкі формули, звороти науково-термінологічного характеру, афоризми, сталі вислови з виробничо-технічної сфе-

ри та ін." [2, 93]. Витоки деяких фразеологічних одиниць налічують багато століть. Тому фразеологізми містять у собі унікальну спадщину народу: відомості про історичні події, релігійні погляди та риси суспільства в цілому. Такі особливості притаманні як українській, так і італійській фразеології.

Людина використовує фразеологічні одиниці у всіх сферах свого життя: як у мовленні, так і на письмі. Спираючись на дослідження Т.З. Черданцевої, можна виокремити найуживаніші шари лексики, що застосовуються італійцями при творенні фразеологізмів. По-перше, це іменники, що являють собою назви частин тіла людини чи тварини; по-друге, лексика пов'язана з військовою, мисливською тематикою, а також іграми; лексика, що стосується віри, релігійної тематики, зокрема біблеїзми [3, 34–37]. Говорячи про фразеологізми в українській мові, можна сказати, що найчастіше при їх творенні використовувалися ті ж самі тематичні сектори лексики. Також, потрібно зауважити, що певна частина фразеологізмів має інтернаціональний характер або однакове джерело походження. Однак зважаючи на докорінно різний історичний шлях українського та італійського народів, на відмінності в їхніх культурах, географічному положенні (яке спричинює відмінності у тваринному та рослинному світах) та беручи до уваги структурні відмінності мов, варто зазначити, що й ці фразеологічні одиниці не завжди мають повний змістовий та структурний відповідник.

Як в італійській, так і в українській мовах фразеологічні одиниці зазвичай є обов'язковою частиною стилю мови. Як зазначають дослідники української мови В. А. Забіяка та І. М. Забіяка у книзі "Світ фразеологізмів. Етимологія, тлумачення, застосування": "Найбільше їх [фразеологізмів] у художньому, публіцистичному, розмовному [стилях], де основна їхня функція – створення образності. В офіційно-діловому стилі вони покликані уніфікувати способи спілкування, зробити його чітким, у науковому – частіше фігурують як термінологічні сполуки, що виражають одне поняття" [1, 3]. Всебічність застосування фразеологізмів є також характерною ознакою й італійської мови. Але, на

нашу думку, стійкі вислови найширше використовуються і набувають найбільшої змістовної глибини у розмовному мовленні.

Входження фразеологічних одиниць до персонального словника мовця здійснюється починаючи з дитячого віку. Основними джерелами здобуття нової лексики зазвичай є, перш за все, мова батьків та родичів, література та мультиплікаційні фільми. У більшості випадків саме у казках ми вперше зустрічаємо загальновідомі фразеологізми, які закріплюються у нашій пам'яті на все життя. Нерідко казки є джерелом походження багатьох прислів'їв та приказок. Предметом нашого дослідження стали казки для дітей відомого італійського письменника Джанні Родарі.

Жанр казки відомий людству ще з давніх-давен, і вже багато століть, та навіть тисячоліть, він не втрачає своєї актуальності. Як відомо, він бере свій початок в усній традиції та вже згодом набуває писемного вигляду. Казку можна назвати унікальним феноменом, адже у магічних та нереальних історіях містяться настанови до дій, мудрість та застереження; від них людина може отримати корисні поради, незалежно від її національної приналежності та часу. Саме тому казки не втрачають своєї популярності, нерідко вони перероджуються у більш сучасний варіант, деякі сюжети виходять з меж однієї культурної традиції та, зазнаючи певних змін, з'являються в іншій.

У наш час більш знаним та популярним є вид авторської казки. Серед найвідоміших казкарів – італійський письменник Джанні Родарі, який у 1970 році був відзначений однією з найбільш престижних нагород у царині дитячої літератури – Премією Ганса Крістіана Андерсена. Поза своєю літературною діяльністю він був журналістом, активно виступав на підтримку комуністичної партії Італії, багато разів був із візитами у СРСР. У творчій скарбниці Джанні Родарі величезна кількість казок та віршів. До пера письменника відносяться зокрема такі збірки, як "Книжка веселих віршів" *(Il libro delle filastrocche, 1950)*, "Поїзд віршів" *(Il treno delle filastrocche, 1952)*, "Вірші в небі і на землі" *(Filastrocche in cielo e in terra,*

1960), "Казки по телефону" *(Favole al telefono, 1960)*, "Торт у небі" *(La Torta in cielo, 1966)* та багато інших. Але найбільш популярними серед українських читачів стали серії пригодницьких казок "Пригоди Цибуліно" *(Le avventure di Cipollino у 1957)* та "Джельсоміно в Країні брехунів" *(Gelsomino nel paese dei bugiardi, 1959)*. На сюжети деяких творів письменника-казкаря були зняті кінофільми та мультфільми, поставлені театральні спектаклі. Як вдало зауважує Георгій Почепцов у предмові до збірки "Планета новорічних ялинок", *"Він [Джанні Родарі], звичайно, трошки й італійський письменник, але тільки трошки, бо в усьому він любий і дорогий письменник саме наших дітей"* [4, 7]. Неможливо не погодитись із цими словами, адже твори Джанні Родарі стали одними з найяскравіших та найулюбленіших серед кількох поколінь українців та мешканців пострадянського простору.

Повертаючись до теми перекладу, варто зауважити, що переклад казок завжди є досить складним. Задача, яка стоїть перед перекладачем, – зробити казку якомога ближчою та зрозумілішою для дітей, але при цьому не втратити індивідуальний стиль автора, дати змогу дітям доторкнутися до іноземної культури.

Як зазначалося раніше, казки містять досить велику кількість фразеологічних одиниць. Зазвичай при перекладі фразеологізму перекладач обирає один із наступних варіантів вирішення:

- переклад фразеологізму повним еквівалентом за умови його існування у цільовій мові (*vivere come cani e gatti – живуть як кіт із собакою)*;
- переклад фразеологізму зі зміною одного із компонентів сталої структури (*la serpe comincia a spogliarsi dagli occhi (букв. змія починає гнити з очей) – риба гниє з голови)*;
- переклад фразеологізму стійким висловом з повністю зміненою структурою, але з близьким значенням *(andare a vedere ballare l'orso (букв. піти подивитися, як танцює ведмідь) – богу душу віддати)*;
- дослівний переклад фразеологізму;
- вилучення фразеологічної складової вислову, переклад нейтральною лексикою.

Зважаючи на складність процесу перекладу фразеологізмів, було вирішено дослідити основні шляхи розв'язання цього питання на прикладах перекладів таких творів Джанні Родарі, як "Пригоди Цибуліно" (пер. Анатолій Іллічевський) та "Джельсоміно в Країні брехунів" (пер. Ілько Корунець). Говорячи про переклади цих двох творів в цілому, варто зазначити, що авторами було обрано дуже вдалий підхід – зазвичай за одиницю перекладу бралося не речення, а окремі частини тексту, що призводить до досить частих випадків упущення та компенсації мовних засобів. Перекладачі прагнуть якнайліпше виконати поставлену задачу – зробити оповідь зрозумілою українським дітям. Через це досить часто фразеологічна одиниця у перекладі втрачається, але потім ідеоматичність компенсується у реченнях, які в італійському оригіналі не мають фразеологічної одиниці, але українська фразеологія може запропонувати деякі варіанти.

Авжеж, частотними є випадки існування еквівалентних фразеологічних одиниць (як повних, так і часткових) в обох мовах. Наприклад:

1) "Del resto, un *bel tacer non fu mai scritto"* (букв. добре мовчання ніколи не запишуть) [5, 9] – "Хто мовчить – десятьох учить" [4, 279]. Як в оригіналі, так і у перекладі було використано прислів'я. Потрібно зауважити, що структура фразеологічної одиниці була дещо змінена, але в цілому при перекладі не було втрачено ані сенс, ані ідіоматичний компонент.

2) "– Eccellenza, io non ho *aperto bocca*, – balbettò Zucchina (букв.aprire bocca – відкривати рота) [6, 17]". – "Я і *рота не розкрив*, ваша милість… – пробубонів кум Гарбуз [4, 20]". "Qui anche i muri *hanno orecchie* [6, 51]". – "Не називайте імен, бо ці стіни *мають вуха* [4, 48]".

У цих випадках можна побачити повну відповідність перекладу фразеологічних одиниць. Як в українській, так і в італійській мовах вираз "відкривати рота" означає "говорити", а стійкий вислів "стіни мають вуха" використовується у випадку, коли хтось підслуховує. Це робить цілком можливим найбільш точну передачу слів автора українському читачу.

Досить частотними є випадки існування у порівнювальних мовах фразеологічних одиниць, які є еквівалентними за значенням, але відмінними за структурою. Наприклад: "*Qui gatta ci cova*, – disse Mister Carotino, usando una espressione cara ai Consiglieri Militari Stranieri" [6, 129]. – "*Ось де собака зарита*, – сказав містер Морквоу. Як і всі іноземні радники, він дуже любив це прислів'я" [4, 120].

У цьому випадку ми бачимо, що переклад містить у собі зоофразеологізм, але він утворюється завдяки іншому слову-символу. У той час, коли італійська мова у прислів'ї "*qui gatta ci cova" (*букв. тут кішка притаїлася) використовує слово-символ "кішка", то український сталий вираз твориться навколо слова "собака". Таким чином, можна зробити висновок, що перекладач, не знайшовши повного відповідника італійському прислів'ю в українській мові, використовує фразеологізм-еквівалент і тим самим робить усе можливе для того, щоб читач отримав якомога більше інформації про лексику оповіді та стиль письма.

Поширеними є випадки заміни фразеологічних виразів нейтральною лексикою. Наприклад:

1) "Gelsomino non era un gran tifoso, ma il gioco, pian piano, *gli scaldò il sangue"* (букв. розігріла йому кров) [5, 10]. – "Джельсоміно не був запеклим уболівальником, але помалу-малу гра захопила його" [4, 279].

Як можна побачити, при перекладі було втрачено фразеологічний компонент, стале словосполучення *scaldare il sangue* (букв. розігріти кров) та його значення було передано нейтральною лексикою.

2) "Questa volta il maestro aveva *tenuto gli occhi aperti*, ed era ben sicuro che nessuno dei suoi quaranta scolaretti avesse messo mano alla fionda" [5, 8] (букв.tenere gli occhi aperti – тримати очі відкритими). – "Цього разу вчитель пильно стежив за класом, і добре бачив, що жоден із його сорока учнів навіть руки не простяг до рогатки" [4, 278].

"– Altezza, – gli bisbigliò nell'orecchio il Gran Ciambellano, – quest'uomo mi sembra un pericoloso sovversivo, sarà bene *tenerlo d'occhio"* [6, 8] (букв. тримати на ньому очі). – "…Його треба тримати під пильним наглядом" [4, 12].

Отже, ці два випадки пов'язані з використанням близьких як за компонентним складом, так і за значенням фразеологізмів *tenere gli occhi aperti* та *tenere d'occhio*, що мають значення "бути дуже уважним" та "слідкувати; не випускати з поля зору". На жаль при перекладі фраз із цими стійкими висловами була здійснена заміна фразеологічних одиниць на нейтральну лексику. Це відбулося тому, що в українській мові перекладач не знайшов потрібного ідіоматичного відповідника та єдиним рішенням стало використання нейтральної лексики.

Не дивлячись на розбіжності у складі української та італійської фразеології, перекладачі прагнуть якомога точніше відтворити авторський стиль Джанні Родарі та ідіоматичну складову казок. Тому втрата фразеологічних одиниць компенсуються, але вже в інших ситуаціях. Таким чином зберігається стилістика та настрій оповіді. Наприклад:

1) "L'idea di correre a chiamar gente, e di aver material per spettegolare un bel po', convinse la donna a posare la vanga" [5, 13]. – "Пропозиція піти покликати сусідів, а, отже, й зайвий раз *почесати язиком*, сподобалась дружині, і її з городу *мов вітром здуло*" [4, 281]. Таким чином, ми бачимо, що нейтральні, несталі словосполучення "*spettegolare un bel po'*" (букв. трохи попліткувати) було замінено на фразеологізм "*почесати язиком"* та словосполучення "*posare la vanga*" (букв. кинути лопату) був замінений сталим висловом "*мов вітром здуло".*

2) "Però Pera riuscì a salvare il violino, sollevando al di sopra della mischia, ma la candela fu espugnata e i nostri amici rimasero al buio" [6, 50]. – Скрипаль Груша врятував свою скрипку, піднявши її високо над головою; але свічка щезла, *неначе її вітром здуло*, і наші друзі залишилися в темряві" [4, 47]. Тут ми бачимо використання вже згаданого вислову "*неначе її вітром здуло",* який відсутній в оригіналі.

Таким чином, здійснивши аналіз перекладу кількох фразеологічних одиниць, можна зробити висновок, що різниця між фразеологією італійської та української мов досить часто призводить до випущення фразеологічного компоненту, нейтралізації лексики. Але потрібно пам'ятати, що художній текст – це цілісна структура, перекладу якої притаманні такі прийоми як ви-

пущення та компенсація, а, отже, при випущені фразеологічної структури в одному конкретному випадку, ідіоматична складова з'являється в іншій частині тексту. До того ж, перекладач у роботі над казками повинен розуміти, що ознайомлення дітей із фразеологічними висловами є дуже корисним та важливим, але нагромадження їх у тексті робить оповідь менш зрозумілою для маленького читача, а, отже, спричинює зниження інтересу. При перекладі казок Джанні Родарі "Пригоди Цибуліно" та "Джельсоміно в Країні брехунів", Анатолій Іллічевський та Ілько Корунець прагнули зберегти та передати авторський стиль казкаря і при цьому наблизити італійську атмосферу оповіді до читача, передати текст способом, якомога зрозумілішим для українського читача та головної цільової аудиторії – дітей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Забіяка В. А. Світ фразеологізмів. Етимологія, тлумачення, застосування / В. А. Забіяка, І. М. Забіяка. – Київ : Академвидав, 2012. – 304 с.

2. Сучасна українська мова : Підручник / О. Д. Пономарів, В. В. Різун, Л. Ю. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін. ; за ред. О. Д. Пономарева. – 4-те вид. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.

3. Черданцева Т. З. Язык и его образы (Очерки по итальянской фразеологии) / Т. З. Черданцева. – М. : Междунар. отношения, 1977. – 168 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Родарі Джанні. Планета Новорічних Ялинок : Казки : Для мол. шк. віку : Пер. з іт./ [Передм. Г. Г. Почепцова]; Мал. В. М. Ігнатова / Джанні Родарі. – К. : Веселка, 1997. – 541 с. (Лауреати Міжнар. премії ім. Г.-К. Андерсена).

2. Родари Джанни. Джельсомино в стране лгунов. Как путешествовал Джованнино по прозванию бездельник: Книга для чтения на итальянском языке (Сост. И. Г. Константинова) / Джанни Родари. – СПб : КАРО, 2004. – 176 с., ил.

3. Gianni Rodari. Le avventure di Cipollino / Rodari Gianni. – Einaudi Ragazzi, 2010. – 176 с.

Стаття надійшла до редакції 17.04.14

В статье рассматриваются особенности перевода фразеологических единиц на украинский язык на примере произведений Джанни Родари "Приключения Чиполлино" и "Джельсомино в стране лгунов". Проводится анализ основных трудностей при переводе, возникающих в процессе передачи фразеологизмов в сказках для детей, и способов их разрешения.

The article considers the peculiarities of the translation of the idiomatic phrases into the Ukrainian language. The examples were taken from the works of Gianni Podari "The Adventures of the Little Onion" and "Jasmine in the Country of Liars". The basic problems in the translation process of reproduction phraseology in fairy tales for children and the ways to solve them are analyzed.

О. Ковальчук, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТРІКСТЕРНІ ПЕРСОНАЖІ У СИСТЕМІ ГРЕЦЬКОЇ МІФОЛОГІЇ

Стаття присвячена дослідженню образних проявів архетипу трикстера в грецькій міфології. Розглянуті персонажі: Гермес, Аполлон, Ерос, Діоніс. Проаналізовано причини виникнення та специфіку архетипу в системі цієї міфології.

Полісемантичність та багатоплановість міфологічних образів дозволяє актуалізувати їх як об'єкт дослідження, навіть коли їх система знаходиться на тому рівні дослідженості, який маємо у випадку з грецькою міфологією. Декодування її системи може мати безліч векторів та варіантів, пропонованих новим часом та новими ситуаціями. Дослідження архетипового образу трікстера в її контексті є одним з таких варіантів. Універсальна природа цього образу дає можливість для подальшого виходу дослідження за межі саме грецької міфологічної системи, зокрема у площину компаративних аспектів. Ця проблема не є ґрунтовно опрацьованою вітчизняними науковцями, а більшість положень роботи є оригінальними й відносно загального європейського наукового контексту: традицйно як трікстерний персонаж у греків розглядається в першу чергу Гермес, значно рідше певні трікстрені ознаки акцентують у Діоніса. Образи ж Аполлона та Ероса в цьому аспекті не досліджували зовсім. Важливим об'єктом дослідження є й особливості та місце цього універсального образу в конкретній системі.

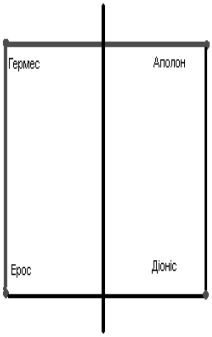
Характерною рисою персонажів-трікстерів давньогрецької міфології є амбівалентність їх образів. Рух до постійної транс-

формації через заперечення та руйнацію (в нашому випадку уявлень та характеристик), перехід з однієї форми до іншої або ж її перманентна дуалістичність загалом властиві трікстеру так само, як і неоднозначність оціночних уявлень про нього, до якої призводить така неоднорідність.

Звичайно, це пов'язано також із загальною трансформацією світоглядного сприйняття греків, і розбіжні трактування виникали, вірогідно, в різних часових зрізах, однак ці уявлення нашарувались та провзаємодіяли таким чином, що маємо і не два розрізненні, сепаратизовані образи, і не один згармонізований (що можемо спостерігати на прикладі інших персонажів грецької міфології), а щось на кшталт монети з двома сторонами-протилежностями. Це різною мірою виражено в досліджуваних образах.

Розглянемо детальніше саму систему образів трікстерів у грецькій міфології: чотири персонажа, що вступають між собою у певні зв'язки та попарно співвідносяться за окремими критеріями, тобто доволі чітка та гармонійна формація. Її доволі легко уявити як квадрат, кожен кут-персонаж якого з'єднаний з іншими двома і має дещо слабшу прив'язку-діагональ з протилежним кутом. Щодо структурних особливостей системи, то, по-перше, маємо саме 4 елементи, що вже вказує на гармонійність формації, відповідність світоглядним уявленням про гармонію (4 сторони світу) та циклічність (4 пори року, 4 періоди доби). Саме ці два концепти є надважливими відносно трікстерного образу, адже трікстер весь час жадає цілісності та не може наблизитись до неї, тим самим відворюючи циклічність у своїх спробах. Можливість розбити запропонований квадрат на дві рівні відповідні частини відображає загальну дихотомічність світу та самої людини. Іншим важливим елементом розуміння грецької моделі трікстера є сам факт множинності цього образу і, відповідно, варіативності його функціонування та розуміння, що свідчить про глибину цього концепту саме в грецькому ареалі. Звернемо увагу й на конотації цих образів. Вони аж ніяк не є одновекторними, тим більше негативними, тобто трікстерне начало не заперечується і навіть, як би парадоксально це не звучало, певним чином гармо-

нізується, розподілене на чотири образи і не забарвивши жоден з них негативно. Це може бути пов'язано з тим, що в грецькій свідмості не відбувалося жорсткої негації первісних станів, досвідів та бажань, що були притаманні попереднім архаїчним поколінням, з чим, за Юнгом, і пов'язаний архетип трікстера. Воно не заперечувалося, а свідомо еволюціонувало, й чітку відповідність цьому процесу маємо в розглянутій образній структурі. Це, в свою чергу, пов'язано з самою концепцію часосприйняття греків – минуле ідеалізувалося, а часоплин був циклічний, тобто первісне не могло просто минути, зникнути, а весь час відтворювалося та сприймалось в нових аспектах. Таким чином, трікстерне начало не дистанціювалося від людини, увага приверталася до хаосу, який має прагнути гармонізації, в ній самій. Подібна структурованість трікстерних образів виглядає цілком органічною для такої свідомості. В цьому бачимо основну особливість грецького варіанту цього архетипу.



Традиційно саме **Гермес** розглядається як основний трікстерний персонаж у грецькій міфології. На перший погляд, характеристики його образу як божества найчіткіше підпадають під загальні маркери архетипу. Почнемо з того, що існували уявлення про Гермеса і як про молодого безбородого юнака в крилатих сандалях, і одночасно як про зрілого чоловіка, загорнутого в довгий плащ та з крислатим капелюхом на голові, про що свідчать античні зображення на вазах та скульптури. Спільним атрибутом для цих образів лишався жезл. Таким чином, образ молодого Гермеса асоціювався з його горизонтальним рухом (по Олімпу), а зрілий образ – із вертикаллю, адже він є єднаючою ланкою всіх трьох площин античного світоустрою (в тому числі як провідник у світ мертвих). В орфічних гімнах маємо навіть чітке розмежування цих іпостасей як окремих міфологічних персонажів – Гермес, син Зевса та Майї, та Гермес-Хтоній, син Діоніса, хоча, по суті, є вказівки на те, що це втілення однієї вселенської сутності.

Очевидною трікстерною ознакою є функція посланця богів, тобто медіатора між світами та транслятора інформації з недоступних іншим площин. Докладніше розглянемо роль провідника. По-перше, вже згадана роль супровідника в підземне царство, по-друге, супутника та помічника героїв, який не тільки супроводжує їх, але й виступає здобувачем окремих магічних допоміжних артефактів (золоторунний баран для Нефели, ліра, за допомогою якої Амфіон зміг побудувати стіни міста, меч для вбивства Горгони Персеєм), тобто виконує цілком трікстерну роль, одночасно і допомагаючи долати перешкоди, і випробовуючи героїв (варто тільки згадати епізод з продажем Геракла у рабство цариці Омфалі). Так само він виступає в ролі помічника у справах богів, зокрема любовних справах, що відсилає нас до трікстерного аспекту функції звідника, адже більшість його послуг базується на хитрощах. Взагалі характеристика Гермеса як майстра обману є чи не основним елементом його образу, що, безперечно, є найяскравішою ознакою трікстерного персонажу. Відомий сюжет про крадіжку як його першу акцію є надзвичайно показовим. По-перше, ми маємо інформацію про дитинство бога, що є доволі нерозповсюдженим явищем (у греків зустрічаємо подібні оповіді тільки про Зевса та Діоніса). Це демонструє глибокий зв'язок образу з архетипом дитини, що, в свою чергу, є відповідним трікстеру. По-друге, те, що це є чи не першим осмисленим вчинком Гермеса, підкреслює природність такої поведінки божества.

З кадуцеєм як атрибутом Гермеса пов'язані ще два важливі доповненння до аргументації трікстерних ознак образу – по-перше, це використання його для занурення в сон, тобто особливий стан, коли когнітивні процеси відбуваються інакше та отримується доступ до позасвідомої інформації і, по-друге, образний атрибут переговорів під час бойових дій, заключення мирних союзів, що знову ж підкреслює медіаторську функцію Гермеса. Одним з менш відомих атрибутів образу є зв'язок з пророкуванням та магією. Один з гімнів, присвячених богу, називає його "тим, хто пророкує долі" та таким, що "вдень і вночі посилає нам пророкування". Зв'язок між пророцтвами та трікс-

терними ознаками образу описаний в контексті дослідження персонажу Аполлона, тому поки зауважимо лише сам факт такого зв'язку. Така сама ситуація з лікарською іпостассю Гермеса, що також дублює цю Аполлонову особливість, згадується в тому самому гімні та проілюстрована кількома міфологічними сюжетами, як-от: зцілення Зевсових сухожиль, участь у другому народженні Діоніса та повернення до життя Пелопса.

Необхідно розглянути й зв'язок Гермеса з дикою природою, що виявляється в родиних взаєминах "батько-син" із Паном. Являючись його породженням, дике лісове божество вказує на неприборкану первісну природу Гермеса, до того ж, виповідним є факт сприйняття такого сина батьком, на відміну від реакції матері. Отже, трікстер визнає в собі та певним чином навіть культивує асоціальні тваринні риси й прояви.

Однією з особливостей образу Гермеса серед олімпійців є його неоднозначна конотація. Богозневажні описи чуємо і з вуст богів, і людей, що не є характерним для грецького пантеону раннього та класичного періоду. Зазвичай всі негативно забарвлені епітети Гермеса пов'язані з його хитрістю та кмітливістю, як, власне, й позитивні.

За одними з джерел, саме він виступає просвітником людства, винахідником письма та календарного порядку, тобто перебирає функції культурного героя. Поряд з цим варто згадати і участь божества в космогонічних процесах, засвідчену в міфологічному сюжеті з вбивством Гермесом Аргуса, що первісно означав зоряне небо, тобто також прослідковуємо акт замаху на першоелементи світоустрою

Образ **Діоніса** є також амбівалентним, він має в собі складовою Загрея або ж "старшого Діоніса". Ця іпостась певною мірою може вважатися хтонічною, адже, за деякими з античних джерел, Загрей є сином Зевса та Персефони, володарки підземного світу, чи навіть сином Аїда, за Есхілом. Не можемо також не розглянути згадку про трансформацію Зевса у змія при зачатті божества, про що читаємо у Нонна, і що пов'язано з метаморфозами як ознакою трікстера. Перенесення дитини з підземного царства (або ж Землі) на Олімп є важливим концептом перетину світобудовних кордонів, тобто перебування в лімінальному про-

сторі. Епізод з сидінням на Зевсовому олімпійському троні та дитячим копіюванням дій верховного бога відсилає нас до співвідносного з трікстером архетипу дитини. Він неусвідомлено порушує порядок речей, за що після розплачується, породивши, однак, цим нові реалії та норми. Красномовними також є деталі нападу титанів: дзеркальце, яким відволікся Загрей та після був схоплений, як символ стану споглядання та пізнання себе як такого, що є відірваним від реальності, та маски, що були на титанах, як елемент перебирання іншості на себе, також вираження трансцендетного стану, плюс елементу карнавалізації, що є одним з найскравіших маркерів трікстера. Сукупно з попереднім елементом можемо прослідкувати основні характеристики та цілі трікстерного персонажу – усвідомлення себе, пізнання, сепарація від батька/об'єкта влади, заміна його та передача знання-досвіда, враховуючи факт участі (хоч і пасивної) Загрея у створенні людей. Трансформація Загрея під час втечі від титанів також несе в собі трікстерні елементи: за різними джерелами, він набував подоби і Крона, і Зевса, таким чином долаючи межі двох міфологічних епох, і лева, і вола, і, що важливо, саме в зооморфній подобі був схоплений.

Діоніс вдруге народжений всім відомий як бог вина та родючості, також має численні ознаки трікстера. Сам факт переродження є ілюстрацією постійного неусвідомленого та некерованого руху вперед, що має творче начало, транформації через страждання, повторюваність і замкненість. Трікстер знищується і відроджується, лишаючись собою, але з новим знанням. Знання в Діоніса є не наслідком раціонального аналізу, але позамежевим досвідом, позасвідомим пізнанням та творчою співучастю, що мотивує його як божество вина, що нерозривно пов'язане зі сп'янінням як станом зміненої свідомості, що передбачає саме описану вище модель когнітивного досвіду. Сутність діонісійського шалу, відображена в особливостях його культу, в перетинанні та стиранні кордонів у різних площинах – морально-нормативній, соціальній, психічній. Греки вважали, що, споживаючи вино та входячи у стан сп'яніння, вони відновлюють божественний порядок. Ритуальне ж відтворення, під час святкування, смерті та відродження Діоніса робить його одночасно й богом, і жертвою (м'ясо

козла – як тіло Діоніса, молоде вино – кров бога), що характерно для двоїстої сміхо-стражденної природи трікстера.

Концепт шаленства Діоніса під час його подорожей, знову ж таки як атрибута трікстера – перетинання кордонів, пізнання нового та медіаторська функція розповсюдження культу, також додає необхідної трікстерному персонажу невмотивованості, некерованості, а отже, первісності. Однак і цей, здавалося б, руйнівний рух приводить Діоніса до нового творчого етапу – очищення Реєю, однією з первісних божеств, що єднає таким чином Діоніса з першотаємницею світотворення. Локальнішу роль трансформатора іншого персонажа він має в союзі з Аріадною. Цей міфологічний сюжет також підкреслює неоднозначну трікстерну природу Діоніса – за різними джерелами, він або викрав дівчину в нареченого, або ж врятував її від безчестя покинутої коханки, однак в будь-якому випадку божество змінило її статус, а отже, знову маємо факт подолання засадничих світоглядних кордонів бог-людина.

Ерос, як і інші досліджувані персонажі**,** розглядається грецькою міфологією у двох проявах: як одне з найперших божеств, породження Хаосу, поєднання дня та ночі, неба та землі – протилежних начал, що борються в трікстерному персонажі; цей прояв також демонструє в собі лімінальну функцію трікстера як у площині матеріальних уявлень, бо йдеться про природні протилежності; так і в нематеріальній, якщо розглядати функцію Ероса у єднанні сердець та доль і як такого, що має владу над людьми і богами. Вона актуалізована і в "Бенкеті" Платона, що цікавий нам яскравою та своєрідною характеристикою Ероса разом з альтернативною генеалогією, яку варто розглянути докладніше. В тексті він названий сином протилежностей Нужди та Достатку, що визначило йому особливу долю: "Він вічний злидар, до ніжної вроди й краси, яку бачить у ньому більшість, йому далеко. Радше навпаки – він грубий і неохайний, босий і бездомний... він мужній, сміливий аж до зухвальства; а ще він сильний, вправний ловець, удатний сплітати підступи; прагне мудрости і всіляко примудряється, щоб до неї наблизитись. Усе життя його приваблює філософія, небачений крутій, ворожбит і

софіст. Народився він ні смертним, ані безсмертним. Того самого дня, якщо йому таланить, він живе-розквітає, і вмирає, але, увібравши природу свого батька, оживає знову. Тільки-но чогось набуде – вмить забуває: тим-то Ерос ніколи не знає убогости, але й не відає статків. Перебуває десь посередині між мудрістю і невіглаством" [9]. За всіма ознаками, такий опис можна співвіднести з образом трікстера: 1) поєднання краса-потворність, що стирає кордони між цими поняттями; 2) переплетіння мудрості й обману, що також ставлять питання відносності джерела знання, яке здобувається трікстером найчастіше табуйованим чи принаймні несхвалюваним чином, до того ж, додається концепт ворожби, а магічний елемент є обов'язковою складовою трікстерного образу; 3) неможливість визначити смертність чи безсмертність природи ще раз вказує на вічний рух, що долає засадничі світоглядні кордони народження-помирання; 4) відносність набуття й втрачання, як матеріального, так і знань, досвіду, вказує на трікстерну ознаку постійного оновлення та дій заради дії, без користі чи, вірніше, вигоди для себе.

Також слід відзначити участь Ероса у створенні світу як ініціатора міфологічного дійства, що теж належить до числа характеристик трікстерних персонажів.

Тепер перейдемо до розгляду образу Ероса як хлопчика-Ерота, супутника Афродіти. Перш за все, звертаємось до вже розглянутого архетипу дитини, що бешкетує, вносить хаос та дисгармонію в усталений порядок речей, є нестриманою у своїх бажаннях та хитрощах. Одночасно він примушує умовних дорослих по-новому побачити світ, має над ними владу. Отже, бачимо, що сфера впливу Ероса розповсюджується і вертикально – на людей, і горизонтально – на богів, по суті стираючи між ними кордони. В цілому огромі текстів елліністичного періоду зустрічаємо нарікання на немилосердні постріли з лука Ерота та зневагу до себе поряд з іншими олімпійцями і матері Афродіти, що дає нам підстави розглядати цей епізод подібно до сидіння Діоніса-Загрея на Зевсовому троні, тобто як акт протистояння, хоч часом ігрового (як і більшість акцій трікстера), попереднім нормам та минулому взагалі, втіленим у образі батьків. Однак,

як будь-якому трікстеру, інколи Еросу доводиться розплачуватися за свої витівки, при чому в його власній сфері діяльності, що також може розглядатися як трікстерний маркер – неспроможність впоратися зі своєю власною природою. Мова йде про міфологічний сюжет Амур-Психея (відомий за викладом у римський період, але він, безперечно, має грецьке коріння, на що вказує сам Апулей у "Золотому ослі", маркуючи вставну оповідку як "казку доброго старого часу"). Він містить ще кілька важливих для нашого розгляду концептів: по-перше, неймовірна краса дівчини порушує загальну гармонію устрою – це явище зазвичай ініційоване самим трікстером, або таке, яке неодмінно втягує його у процес; по-друге, таємниця, що є необхідним елементом гармонійних стосунків закоханих; по-третє, випробовування Психеї, спричинені контактом з Амуром-Еросом, адже однією з функцій трікстера є перевірка гідності культурного героя або ж іншого персонажа на перехід у певний статус (яким в даному випадку є любов бога, а отже рівність йому) через випробування та різноманітні завдання, які також пов'язані з певними трікстерними концептами. Всі ці випробування змінюють Психею, як кохання змінює душу людини.

Одним з постійних епітетів Ероса, поряд з іншими, є насмішливий, веселий. Сміх, як над іншими, так і над собою, виступає атрибутом трікстера, що ним він девальвує цінності, підважує норми, розв'язує завдання, перемагає смерть. Також сміх розглядається і як супутник любові, і це підтверджується розповсюдженою в різних культурах роллю трікстера як коханця та звідника, що тріумфує над ханжеством соціуму, що підтверджується численними міфологічними сюжетами, де необережні любовні зв'язки призводять богів і людей до вельми незручного становища, реакцією на яке є, зазвичай, сміх.

Образ **Аполлона,** що при поверховому розгляді видається чи не найбільш світлим у грецькій міфології, також мав архаїчну хтонічну природу, певні атрибути та ознаки якої перейшли й до персонажа класичного періоду. По-перше, чисельність гербалістичної символіки (як того, що народжується з землі та в землю ж повертається, і після відроджується знову) – лавр, кіпарис, пальма, олива, гіа-

цинт, плющ, тамариск цього божества дає підстави стверджувати ідею вічного повторнення життя та смерті, постійної трансформації та безперервного руху, що характерно для трікстера.

Походження Аполлона та Артеміди є яскравим поєднанням протилежностей – титаніди та верховного олімпійця: Лєто, що несе в своєму образі елементи матріархату та символу патріархального ладу – Зевса. Зупиняючись на поєднанні протилежностей, розглянемо дельніше образ сестри Аполлона Артеміди та її зв'язки з досліджуваним нами образом. Близнюки виступають певною мірою доповнюючою стороною особистості один одного, чисельні елементи їхніх образів є дзеркальними: маскулінні риси Артеміди компенсуються певною жіночністю Аполлона, що набуває нових конотацій, враховуючи зв'язок образів відповідно з матріархальним та патріархальним ладом, так само як збережена з архаїчного періоду "дикість", нерозривний зв'язок із природою як з першоначалом протиставлена культурній сфері діяльності, богиня-діва – божеству з чисельними любовними інтересами та зв'язками. За Плутархом, вчення давніх філософів визнавало Аполлона як монаду, єдину неподільну сутність, Артеміду – як діаду, безкінечну подільність.

Однак так само багато ознак вказують на спільність та нерозривність цих образів й аж ніяк не можуть розцінюватися як типологічні збіги. По-перше, спільна зброя як атрибут божества – лук зі стрілами. Вони і нищать, і відновлюють, насилають недуги та лікують їх. Загалом іпостась бога-лікаря нерозривно поєднана і з ініціатором епідемій, пошестей, що ще раз підкреслює його двоїсту трікстерну природу. Стріли розглядаються нами як посилання на, по-перше, символ вічного відновлення за аналогією до хтонічно забарвленого списа: візуальна та елементна подібність до рослинного світу (коріння-стовбур-крона та оперення-древко-накінечник), а також некерований у процесі польоту рух стріли дає підставу розглядати цю зброю як один із трікстерних елементів образу. Також цей атрибут пов'язаний з мисливською діяльністю обох божеств. Незважаючи на те, що функція полювальниці яскравіше закцентована у Артеміди, сталість епітету "мисливець" стосовно її близнюка

дає підстави розгляди таку характеристику рівно справедливою для обох образів. Як зазначає О. Лосєв, полювання в даному випадку варто розуміти первісно-міфологічно, тобто в єдності з його протилежністю, оскільки життя і смерть є для первісної свідомості єдиним і нероздільним процесом. З іншого боку, можна провести аналогію стріли – проміння, якщо взяти до уваги пізніші функції божеств як солярного та лунарного, що також підкреслює їх зв'язки єдності в опозиції. Варто зазначити, що ця зброя є також і атрибутом іншого, розглянутого нами як трікстероного, персонажа – Ероса.

По-друге, концепт подорожуючого бога: це циклічний перехід Аполлона в Країну гіпербореїв і назад, постійна циркуляція з трансгресією. Акцентуючи увагу на зв'язку Аполлона з гіпербореїцями, не можна не звернути увагу на присвячену ним одну з зооморфних сутностей Аполлона – грифона. Важливою для нас є характеристика міфологічних грифонів як суперечливих істот, що одночасно об'єднують Небо і Землю, Добро і Зло. Вони можуть виступати і як захисники, покровителі, і як злісні, нічим не стримані звірі. Такі ознаки є співвідносними з загальними трікстерними характеристиками.

Інша, важливіша для нас, подорож бога – періодичне сходження в Аїд, що, за Плутархом, відбувається щодев'ять років для очищення, аби стати "істинним Аполлоном", отже божество весь час у процесі транформації, при чому по колу. Набуття гармонійного стану відбувається через практику долання табуйованих кордонів, якими, безперечно, є межі підземного царства.

По-третє, дуже важливим є такий елемент образів, як трансформації інших персонажів у їх природну, первісну, дику форму при взаємодії з ними. Ілюстративними є міфи про Кіпариса, Гіанкіфа, Дафну, Актеона та дещо осібно – про Ендіміона: за різних обставин, однак, незмінно контактуючи з одним із божеств, ці персонажі змінюють матерільну форму, стаючи елементом дикої природи – рослиною з Аполлоном, твариною – з Артемідою. Такі метаморфози можна розцінити як виявлення первісної суті персонажа та повернення до неї через зв'язок з трікстером, що в свою чергу, пояснює традиційно негативну конотацію та-

ких змін, адже креація з боку трікстера найчастіше розцінюється протилежно, тобто як псування.

Тепер же розглянемо окремо Аполлона в основних трікстерних аспектах його образу. Зупинимось на сферах діяльності божества: покровитель мистецтв та сам митець, він сприяє не тільки створенню, але й обміну культурними цінностями, та через творчість переводить знання з області невідомого та несвідомого в область звіданого. Тут можемо говорити про ознаки культурного героя, космічним двійником, провідником, а часом і самістю якого виступає трікстер. Лікар, він є як ініціатором хвороб, так і тим, хто їх долає. Очисник, він досягає цього первісного стану і, насилаючи пошесті, тобто випробовуваннями повертаючи стан чистоти, і безпосередньо лікуючи від захворювань. В цій іпостасі він бог-рятівник і бог-губитель, що вказує на трікстерну природу.

Пророкування розглядається нами в такому ж ключі, як і творча діяльність, тобто знання, здобуте перетином кордонів свідомого, та також як зв'язок з вищою космогонічною сутністю. Непевність чи завуальованість пророцтв також відповідають манері передачі інформації трікстером, як і неусвідомлений, некерований стан провидців під час її отримання. Доле-носність пророцтв, усталена в грецькій культурі, зокрема в літературній сфері, відсилає нас до функції трікстера як ініціатора міфологічного дійства.

Недостатньо закцентовану, як ми вже зазначли, іпостась Аполлона-мисливця в контексті розгляду образу як трікстерного, можна трактувати таким чином: перед нами мисливець у значенні "приборкувач". Назагал Аполлон асоціюється, перш за все, з культурними та соціальними сферами життя, отже є ніби "окультуреною" дикою природою (згадаємо походження його атрибутів інструментів – ліра з черепашого панциру, оброблене дерево флейти, змії в храмі бога, укус яких дарує дар пророцтва). Однак можемо спостерігати, як цей вектор стає протилежним, що проілюстровано і впливом кохання бога на його об'єкт, що розглянуто вище, і міфологічним сюжетом про Марсія, коли засадничий для грецької культури мистецький агон закінчився кривавою жорстокою помстою.

Отже, з огляду на вищенаписане, можемо стверждувати, що трікстерні образи в системі грецької міфології формують свою струнку та врівноважену підсистему зі сталими різноплановими елементами та стійкими внутрішніми зв'язками. Окремий детальний розгляд у межах статті кожного з персонажів доводить їх належність до архетипового образу трікстера. Дослідження містить цілком оригінальні висновки стосовно кожного об'єкта. Поле для подальшої накової розробки проблеми передбачає дослідження окремих аспектів образу, на основі яких доводилася їхня трікстрена природа, кампаративний аналіз виробленої системи та її відповідників в інших національних міфологіях, трансформація образів та їх вплив на розвиток європейської культури, їх прояви в її контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аполлодор. Мифологическая библиотека / Аполлодор. – Л. : Наука, 1972.
2. Апулей. Метаморфози, або Золотий осел / Апулей. – Київ : Дніпро, 1982.
3. Богуцкий Константин. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / Константин Богуцкий. – Киев : Ирис, 1998.
4. Вересаева В. В. Эллинские поэты / В. В. Вересева. – М. : Художественная литература, 1963.
5. Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д. А. Гаврилов. – М. : Социально-политическая мысль, 2006.
6. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1996.
7. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей в 3 томах. Том 2 / Ф. Любкер. – Москва : Олма-пресс, 2001.
8. Павсаний. Описание Эллады. Том 1 / Павсаний. – М. : Ладомир, 2002.
9. Платон. Держава / Платон. – Київ. – Основи, 2000.
10. Чернявская Ю.В. Трикстер, или Путешествие в Хаос / Ю. В. Чернявская // Человек. – № 3. – 2004. – С. 37–52.

Стаття надійшла до редакції 17.04.14

Статья посвящена исследованию образных проявлений архетипа трикстера в греческой мифологии. Рассмотрены персонажи: Гермес, Аполлон, Эрос, Дионис. Проанализированы причины возникновения и специфика функционирования архетипа в системе данной мифологии.

The article is devoted to disquisition of trickster figures in system of Greek mythology. Analyzed characters are Hermes, Apollo, Eros, Dionysus. The article present the analysis of the reson specificity of archetype in this mythology system.

Н. Ковтонюк, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОЛІСЕМАНТИЧНИЙ КОНЦЕПТ "СЛОВА" В ПРОЗІ Е. АНДІЄВСЬКОЇ

У статті проаналізовано полісемантичний концепт "слова" в діапазоні профанного й сакрального значень у "Романі про добру людину", "Романі про людське призначення" та збірці малої прози "Подорож" Е. Андієвської. Проведено аналогії з язичницькими, біблійними поглядами, думками патристів, філософів XX-XXI століть.

Характерною рисою постмодерної епохи є тотальне відчуження вербального знака від мовця. Незважаючи на це, слово залишається найважливішим засобом комунікації й забезпечує номінацію – один із найкращих способів упорядкування хаосу. Наявність імені, знання імені є свідченням буттєвої іманентності предмета і його освоєння людиною. Сучасний лінгвістичний термін "слово" тлумачиться досить широко. Він інкорпорує поняття "загальної назви", "власної назви" ("імені"), "лексеми" (як форми), "семеми" (як значення) тощо. Концептуальне наповнення "слова" було варіативним у різні культурно-історичні епохи. Це пов'язано з поступовою десакралізацією мови, розвитком семіотики та ідеї пантекстуалізму. Давні язичники вірили, що назва є дублетом предмета, який вона позначає. Ім'я могло відділятися від речі й заміщувати її. Слово набуло ще більшої ролі у християнстві з його наскрізним бібліоцентризмом, оскільки мислилося як "місце зустрічі Бога й світу" [12, 37], тобто трансцендентного й емпіричного. Більше того, першотворення розумілося як акт номінації ідеалістичних прообразів. З початком розвитку семіотики слово почали визначати як невмотивований знак, вираження й значення якого пов'язані лише умовно. Озброєна постструктуралістським розумінням мови, домінант-

ною роллю читача в інтерпретації тексту, епоха постмодернізму поглибила цей розрив. Було проголошено процес перетворення слова на симулякр, пусту форму, відірвану від змісту.

У своїй художній прозі Е. Андієвська неодноразово порушує проблеми комунікації та номінації, а отже, й слова в усіх його іпостасях. Проте цей аспект творчості авторки був проаналізований тільки О. Смерек у біблійному руслі [10, 171–176]. Дослідниця, осмислюючи лише "метафоричні різноформи слова (сакрального і міфологічного)" [10, 173], робить висновок, що вони "вжиті в тексті для того, щоб відтворити атмосферу єднання людини з Богом, унаслідок чого Бог оприявнюється у слові" [10, 173]. Але варто проаналізувати всі семантичні варіанти вербального знаку в прозовій творчості Е. Андієвської, що охоплюють язичницьку, християнську, у тому числі патристичну, постмодерну культурні парадигми, адже тексти "Роману про добру людину", "Роману про людське призначення" засвідчують неоднозначне ставлення авторки до слова: від сакралізації до тотальної недовіри, дискредитації його можливостей передати весь спектр емоційного та духовного життя. Розширення потребують і коментарі Ю. Шереха [11, 23] та С. Водолазької [6, 50–51] щодо імені головного героя малої прози збірки "Подорож" — Д.

Е. Андієвська відчуває поступову профанізацію слова, втрату ним своїх сакральних функцій у сучасному їй світі. Мова стає вербальною сіткою, що звуко-буквеними рамками "стягує" й спрощує різноманітність буття: "…Хіба не займає невисловлювальне в людині далеко більше місця, ніж усе те, що, звужуючися й мілішаючи, викристалізовується в слова?" [1, 85]. Вона перетворюється на систему відірваних від референтів конвенціональних кодів, сухих правил, абстракцій. Так, героїня "Роману про людське призначення" Наталка Біланюк не може висловити свої переживання й пояснює це тим, що "…вона просто не навчилася одягати почуття у відповідні граматичні сполуки…" [2, 202]. Справжньою ж причиною є не відсутність у героїні прагматичних навичок володіння мовою, а відчуження знаків від живого життя, тобто позначуваного.

У "Романі про добру людину", "Романі про людське призначення" особливо небезпечними постають графічні варіанти лексем. У творах порушено проблему "мертвої букви". Цей концепт генетично пов'язаний із словами апостола Павла: "Буква вбиває, а дух животворить" [2 Кор. 3:6]. До нього звертався й Ж. Дерріда. Аналізуючи погляди Ж.-Ж. Руссо, він зазначив: "Письмо у звичному сенсі слова – це мертва буква, носій смерті, душитель життя. З іного боку… природне, божественне, живе письмо – будь-яким чином підноситься: адже воно рівнозначне (першо)початку всіх цінностей, голосу свідомості як божественному закону, серду, почуттю і т. д… Природнє письмо безпосередньо пов'язане із голосом і диханням…, близьке до священного внутрішнього голосу" [7, 132]. Пріоритет говоріння філософ пов'язав із тим, що "голос ближчий за все до означуваного" [7, 125], тоді як графема – невмотивований слід референта.

На думку Е. Андієвської, "мертва буква" регламентує життя церкви, яка, замість єднання, духовної й моральної вакцинації суспільства розпадається на різні конфесії з подальшими сутичками між ними. Так, персонажі "Роману про добру людину" не підтримують ідею виголошення православної проповіді греко-католицьким священиком Петруняком. Він, проте, не будучи екуменістом, не заперечує цієї пропозиції, оскільки "вже, видно, сам Бог уклав у груди таке людяне й співчутливе серце, що мертва буква не спромоглася заволодіти ним, виповнивши отрутою нетерпимости душу й розум. А хіба не в ім'я мертвої людожерницької букви по всьому світу найбільше і найбезжальніше проливають кров?" [1, 107]. У вищеназваних романах ця проблема постає ще більш актуальною в контексті буття людської спільноти, адже зваблене раціональними пізнанням і регламентацією суспільного життя людство настільки захопилося можливістю зберігати інформацію й передавати її в часі та просторі за допомогою письма, що збірники законів, офіційні документи як атрибути влади витіснили безпосереднє спілкування й архаїчне емпатичне відчуття іншої людини при вирішенні конфліктів, побудові здорового соціального організму. Педантичне ставлення до зафіксованих у кодексах правил, догматизація їхньої інтерпретації при-

зводять до невизнання іншого тлумачення, уніфікації мислення, руйнування демократичного діалогу та знищення індивідуальності. Саме тому моряк Устим, персонаж "Роману про людське призначення", "плюнув на камінноподібну законність", бо "…легше провезти з В'єтнаму до Европи півкорабля гашишу, ніж переконати одержимого трупною буквою наймиршавішого службовця…" [2, 154], і допоміг своєму вихователю, людиноконеві Віктору Платоновичу Кентаврові, який не міг подорожувати морем тільки через те, що транспортування антропозооморфних істот не було передбачене інструкціями. Занепокоєння авторки щодо експансії "мертвої букви" в міжлюдські стосунки можна пояснити тим, що мова офіційно-ділового дискурсу максимально очищена від експресивності й метафоричності, не отримує конотаційних "підживлювальних" імпульсів, бо не передбачає різнотлумачень, а отже, ніяк не пов'язується зі справжнім, внутрішнім життям суб'єктів комунікації. Це посилюється писаним характером законів, адже, на думку Р. Барта, "Письмо – та область, де втрачаються сліди нашої суб'єктивності" [4, 384].

У прозі Е. Андієвської всепоглинаюча однозначність офіційних приписів і поглядів може стати опорою для тоталітарних та авторитарних режимів. У "Романі про добру людину" проводиться аналогія між функціонуванням недемократичних держав та релігійним закабаленням людей. На жаль, часто помилково вважається, що влада Бога реалізується на землі лише через беззастережне виконання приписів Книги Книг у їхній церковній інтерпретації. Насправді, це створює умови для маніпулювання свідомістю людей, а отже, керування ними. Персонажі "Роману про добру людину" намагаються бути вільними, тому мають власне розуміння етичних понять. Наприклад, Дмитрик згоден помінятися тілами з мертвим Гнатом, щоб той побачив своїх живих дітей. Така дія суперечить законам Святого Письма, згідно з якими лише смертю викупляється смерть. Як наслідок, намір Дмитрика викликає опір невідомих сил, утілених у "вогняні клуні", "бульбашки-літери" [1, 77], адже "людині не вільно порушувати жодної букви вищого закону, якого вона, завдяки своїй смертній обмеженості, не годна збагнути" [1, 77]. Обурення героя, висловлене з

використанням алюзії на радянські реалії, свідчить про пряме співвіднесення в його свідомості "тоталітаризму" Бога, логоцентричної моделі буття й соціокультурної ситуації в СРСР: "Невже і там [на небі] мертва буква стала вартіснішою від людського життя?", "До чого тут букви й параграфи, коли йдеться про звичайнісіньку допомогу! … І тут параграфи, і там параграфи, ніби допомога дозволена лише на картки!" [1, 77].

Профанацію письмового слова авторка пов'язує з тим, що владу Бога, який у художньому просторі її прози існує лише за рахунок енергії добрих людей, на землі захопили узурпатори, оголосивши себе намісниками Всевишнього й монополізувавши право на екзегезу. Справжнє ж Господнє слово "понад силу і янголові, не те, що звичайному смертному" [1, 160], від нього "з небесної скриньки випозичають один склад (завбільшки з куряче яйце з двома приголосними-ніжками)" [1, 160]. Ця концепція співвідносна з думкою Псевдо-Діонісія Ареопагіта: ім'я Бога "вище за будь-яке ім'я, безіменність, котра переважає над усім, що іменується іменем як у цьому світі, так і в майбутньому" [12, 22]. Отже, людське слово взагалі не здатне вичерпати весь безмір божественного.

Фонетичний варіант лексеми в романах Е. Андієвської є протилежним графічному. Наприклад, у "Романі про добру людину" "мертвій букві" письменниця протиставляє живе слово, що, замість перебувати в непорушній писемній формі, зазнає безлічі метаморфоз. Воно з'являється як атрибут світлих сил та процесів. Позитивний персонаж професор Кава "…навіть не читає, а совгає в повітрі… велетенськими сковородами, на яких він на лету перевертає власну розповідь чи спів, аж вона репається, мов підсмажена кукурудза, забарвлюючи жовтим пилком предмети, і від того міняється довкілля: все урухомлюється…" [1, 24]. Слова корови, яка вказала Дмитрикові шлях до самого себе, шлях добра, "…запашними рогаликами вигойдуються в повітрі" [1, 104]. Ж. Дерріда зазначив: "Мова, що звертається до зору, переконливіша, ніж мова, що звертається до слуху", "Безсумнівно також, що найпереконливіша мова – саме та, в якій найбільше образів, а звукова енергія міцнішатога за все тоді, коли звуки впливають,

немов квіти" [6, 446]. Враховуючи думку філософа, набуття звуком візуальної, предметної форми, що своїм чітким контуром ближча до піктографічного письма, можна пояснити й імпліцитним бажанням мовця мати більший вплив на слухачів. Визнання живого слова Е. Андієвською досягає свого апогею, коли до його функцій, окрім медіаторної, додається космогонічно-конструктивна, як у Новому Завіті. Так, велетенський корінь дерева, у гіллі якого з'являються народи, кваліфікується як "сам Господь, корінь-слова і корінь усього буття" [1, 73].

У час тотальної недовіри до слова в художньому світі своєї прози Е. Андієвська витворює особливу технологію комунікації – "з уст до уст", що передбачає спілкування на довербальному рівні. Ця модель схожа й на поцілунок як сакральну тактильну комунікацію закоханих, які чують один одного "внутрішнім вухом" і не потребують звукового оформлення реплік: "Аріядно, єдина на світі, умру без тебе, яблуко, не гнівайся, дозволь, яблуко пізнання, – а воно ж і є слово з уст до уст, поцілунок, не просто дотик, талісман, що оживляє потопельника, початковий сакральний склад Божого імени…, а це ті трепетні словосполуки, що крізь них Усевишній сферичним віддихом-поцілунком (чи ж не тому Юда при стражі поцілував Христа, що тільки цим способом і здолав вимовити невимовне ім'я Господнє?) підніматиме прах людський у найтілесніше воскресіння" [1, 157]. Такий ідеальний спосіб спілкування втілений також і в епізоді перебування Стецька, героя "Роману про добру людину", у незвичайному Самарканді. Жителі цього міста "послуговувалися незнайомою мовою", але він "з ними чудово порозумівався, встигаючи… відчитувати кожну думку своїх співрозмовників ще заки вона втілювалася в слово, а ті так само на лету схоплювали все, що балакав Стецько, навіть коли він мовчав" [1, 30]. Ідея комунікації "з уст до уст", тобто без посередництва звуків і букв, може мати культурні аналогії, серед них погляди ісихастів, згідно з якими "Бога можна пізнати лише в мовчанні" [12, 27].

Ще один представлений у прозі Е. Андієвської спосіб "оживити" слово – здобути його через безпосередній контакт із Богом, що й описується в епізоді появи "на вогняній завісі-стіні"

[1, 106] професора Кави, який промовляв "…тільки не устами, тобто і устами, але також і долонями, грудьми, поглядом, чолом, чубом, – одне єдине слово, яке велетенською рікою, бо в цю ріку увібгані всі сонця всесвіту… спливає на табір, на весь світ…" [1, 106]. Тіло персонажа ніби перетворюється на єдиний артикуляційний апарат, оскільки мовлення пронизує проповідника, отже, делеговане йому зверху. Варто погодитися з О. Смерек, яка вбачає в образі "велетенської ріки" появу самого Господа [10, 172]. Долучення до Божественного Логосу стає можливим і для священика Ґудзія: "Отцеві груди ущерть виповнюються світлом, а рот круглими, майже немовлячими звуками, які нарешті увібгуються в слово, що саме випадає з уст, вибухаючи вогненними бризками" [1, 137], і "…крізь недолугі слова люди слухають не його, грішного чоловіка й горе-священика, а живого Бога" [1, 127].

Сакральне ставлення до слова спостерігалося й у язичників, які мали систему табуйованих назв й однаково боялися імені та його власника. В одному з епізодів "Роману про людське призначення" описано саме містичний процес перетворення звуків на інфернальну істоту: випадкова лайка персонажа, який згадав чорта, призвела до того, що останній "…почав був витягувати м'ясисті плечі й звісив уже ратицю зі слів" [2, 42]. Демонічні сили втілені й в образі "кремлівського упиря" [2, 353] Сталіна, очільника "імперської трупарні" [2, 51], "м'ясорубки зла" [2, 105], "найвільнішої у світі хребтотрощильні" [2, 156]. Літературна форма його імені по батькові – Йосип Віссаріонович – ужита лише раз в об'ємному "Романі про людське призначення" (452 сторінки). В інших випадках авторка використовує фамільярне "Йоська", що може бути пояснене і як карнавальне приниження, подолання засобами гумору, і як наслідок словесного табу.

Проблема слова в прозі Е. Андієвської не лише експлікована в авторських роздумах, епізодах, а й прихована на рівні власних назв. Наприклад, цікавим є ім'я головного героя збірки "Подорож" Д., яке Ю. Шерех вважав звичайним літературним посиланням на Кафку [11, 123], а С. Водолазька пов'язала з відмовою авторки "…від спроб створити інформаційне поле персонажа…"

через його хистке екзистенціальне становище у світі, розпад антропоцентричного світогляду [6, 50–51]. Окрім того, заміна криптонімом цілого імені може бути пояснена й через призму давньої традиції ініціації, що легітимізує особу як повноправного члена суспільства, і через схему космогонії, здійсненої завдяки номінації прообразів. Вважалося, що новонароджена дитина приходить із потойбіччя, від якого не може бути відлучена, не отримавши назву [9, 14]. "У всіх "язичників" світ небіжчиків був pluralia tantum, безіменним і безликим…" [9, 15], тому в живого наявна "…душа, що пов'язує людину з соціальним середовищем, дається разом з ініціацією і фіксується в імені" [9, 7]. Відсутність назви в дохристиянський час означала перебування поза суспільством, а в християн – поза реальним буттям взагалі: "…Означення сутності тварини та вплив її на тварину, загалом кажучи, є процесом іменування… Назвати – для суності значить створити" [12, 78]. Філософ О. Лосєв конкретизує залежність назви від ступеня людського пізнання її носія: "Назвати річ – означає, перш за все, відрізнити її від усього іншого, провести провести різку межу між нею і всім оточуючим. Найменування – світло, розумно, зрозуміло… Ім'я – світло и саме є світло. Воно відкриває річ, малює річ, визначає річ" [8]. Отже, неназване є чужим, безформним, таким, що перебуває на межі людського та нелюдського. Тому криптонім як неповний варіант імені означає онтологічну неповноцінність у соціальному та власне екзистенційному просторах, свідчить про "не-до-кінця-створеність" персонажа. Д. реінкарнує із твору в твір, набуває різних соціальних ролей, його тіло зазнає постійних метаморфоз. На перший погляд здається, що новели збірки "Подорож" об'єднані не спільним, а лише однойменним героєм, проте всі його появи засвідчують наявність таких рис: неміметичний характер образу, здатність виходити за межі звичного світу й контактувати з потойбіччям. Д. володіє власним демоном: "Купівля демона"), передбачає майбутнє ("Термометр"), стає посідачем раю, що міститься в подушці ("Рай"), їздить автомобілем по небі ("Подорож"), зустрічається зі смертю у вигляді маленької дівчинки ("Сусідська дитина"). Аномальність його дій підкріплюється ще й асоціальним способом життя: мешкає на вокзалі, мандрує,

не маючи власності, дому ("Черевики"), не здатен прийняти гостей відповідно до встановлених звичаїв ("Кінець дієти"). *Отже, Д. не пройшов ініціацію, не втратив зв'язку з потойбіччям, тому й не може зайняти чітку тілесну та суспільну нішу.*

Прізвище емігранта з "Роману про людське призначення" Федора Безручка пов'язується не з первинною ініціацією, а з повторною соціалізацією в новому світі. Він змінив його через "примусову репатрацію" [2, 283]. Хоч про це повідомляється лише в середині твору, але уважний читач помітить, що кожна поява Безручка супроводжується акцентом на рухах рук: "Безручко одним хвилястим рухом, наче висмикнувши розкладну вогнисту драбинку з рукава, чи навіть із самої долоні, вимостив на двох місце перед порогом університету…" [2, 61], "протер скельця у дротяній оправі…" [2, 7], "…і, усміхаючись й правицею припрошуючи Тадзя сісти, запропонував розділити з ним вечерю й кварту к'янті" [2, 61]. Така невмотивованість імені може бути пояснена лише повторною вимушеною соціалізацією в просторі генетично чужих культурних кодів, що розхитують особистість, перетворюють її на індивіда, який втратив ідентичну внутрішній суті назву. Нове ім'я виконує, проте, і протекціоністську функцію, оскільки не відоме радянській владі, яка з цієї причини не може знайти свою жертву.

Назва також є звуковим еквівалентом ейдосу. О. Лосєв зазначає: "Ім'я речі не належить самій речі і є її невідємна власність" [8]. Таким чином може бути пояснена й віра у вплив імені на характер і долю людини. Складну внутрішню тотожність назви та її носія Е. Андієвська реалізує в образі головного героя "Роману про добру людину" Дмитрика. Мейоративний суфікс "ик" зазвичай уживається в українській літературній мові в іменах хлопчиків, тоді як персонаж є дорослою, зрілою людиною. Але саме Дмитрик згодом пізнає абсолютне добро, у розповсюдженні якого й полягає його місія. Концепт дитинності в романі не пов'язаний із віком, адже це – "…те світле й добре, що відрізняє людину від мерзенної тварини" [1, 74]. Таким чином, ім'я "Дмитрик" із зменшено-пестливим суфіксом відображає не формальні, а психологічно-моральні характеристики персонажа.

Отже, поняття "слово" в прозі Е. Андієвської, інкорпоруючи концепти "власної назви", "мертвої букви", "лексеми", постає як складна, багатоплощинна сутність вербального та невербального характеру. Авторка осмислює всі можливі зрізи комунікації: від сакрального спілкування з Богом, людьми до профанного оперування симулякрами. У цьому діапазоні реалізуються й два протилежні значеннєві комплекси концепту "слова": в антропоцентричному суспільстві вербальний знак намагається перебувати якомога ближче до свого референта, його сенсу, проте в умовах дегуманізації відчужується, перешкоджає встановленню стосунків, адекватному розумінню, перетворюється на догмат, атрибут узурпаторів справжньої Божої влади на землі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андієвська Е. Роман про добру людину [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.utoronto.ca/elul/Andievska/Andievska-Roman-dobru-liudynu.pdf.

2. Андієвська Е. Роман про людське призначення. – Сучасність, 1982. – 453 с.

3. Андієвська Е. Твори : в 10 т. / Емма Андієвська ; [упоряд. Деко О. А.]. – [Ізраїль] : Соборність, 2004 – 2010. – Т. 5 : Подорож ; Тигри; Джалапіта ; Вігілії. – 2010. – 583 с.

4. Барт Р. Избранные работы : Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.

5. Біблія : Книги священного писання Старого та Нового Завіту / пер. з рос. Патріарха Філарета. – К., 2004. – 1408 с.

6. Водолазька С. Антологія трансцендентної самотності / С. Водолазька // Слово і час: нау-ково-теоретичний журнал. – 2004. – № 1. – С. 49–53.

7. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида ; пер. с фр. и вс. ст. Н. Автономовой. – М. : Ad Marginem, 2000. – 520 с.

8. Лосев О. Ф. Вещь и имя [Електронний ресурс] / О. Ф. Лосев. – Режим доступу : http: // philosophy. ru / library/losef/name.html.

9. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К., 1998. – 727с.

10. Смерек О. С. Романи Емми Андієвської: Художньо-філософські шукання. Міфологізм. Поетика образності / О. С. Смерек. – Л., 2007. – 191 с.

11. Соловей О. Мала проза Емми Андієвської 1950–1960-х років : до проблем інтерпретації / О. Соловей // Емма Андієвська : проблеми інтерпретації: зб. наук. ст. / [М. Р. Стех та ін.] – Донецьк : Норд-Прес, 2011. – С. 120–134.

12. Резниченко А. И. О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флорентинский, Франк et dii minors / А. И. Резниченко. – М. : Издательский дом РЕГНУМ, 2012. – 415с.

Стаття надійшла до редакції 24.04.14

В этой статье анализируется полисемантический концепт "слова" в диапазоне профанного и сакрального значений в "Романе о добром человеке", "Романе о человеческом предназначении", сборнике малой прозы "Путешествие" Э. Андиевской. Проводятся аналогии с языческими, библейскими взглядами, мыслями Отцов Церкви, философов XX-XXI веков.

The article analizes the polysemous consept of the word from its profane meaning to its sacral meaning in "The Novel about Good Men", "The Novel about Human Predestination" and in the collection of short stories "The Travel" by Emma Andievska. We compare Emma Andievska's ideas of the name with pagan, biblical ones and the views of the Church Fathers and philosophers of the 20th and the 21st centuries.

Р. Ковтонюк, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

НОМІНАЦІЇ В КОСМЕТИЦІ

Статтю присвячено дослідженню косметичної лексики в сучасній англійській мові, розкриттю ролі метафори та метонімії як одного із основних способів творення лексичних одиниць.

Лексика як найбільш рухома частина мовної системи найчастіше зазнає змін. У сучасному світі поряд із соціальними й політичними змінами відбуваються науково-технічні та культурні процеси, які відображаються у мовній системі. Вивчення номінативних процесів, що супроводжують ці зміни, знаходиться в центрі уваги лінгвістів, філософів, психологів і логіків. Дослідження особливостей дії механізму мовної номінації в косметиці є особливо актуальним на сучасному етапі, коли ринок збільшується майже кожного дня. Поява таких продуктів одразу ж знаходить своє відображення в мові, адже"позамовна детермінованість у збагаченні словникового складу відображає необхідність позначати нові актуальні концепти певного часового періоду, виокремленні в картині світу її носіїв" [1, 8]. Отож, ці продукти відображаються в мові у вигляді назв або, іншими словами, номінацій: "номінацією є і процес, і результат найменування, при якому мовні елементи співвідносяться з позамовними фактами, ситуаціями, об'єктами та реаліями, які вони позначають" [7, 237]. Крім того "номінація пов'язує світ дійсно-

сті зі світом мови, встановлює співвідношення між предметом та обраною для нього назвою і служить точкою перетину світу ектралінгвального та мовного"[6, 8].

Сучасна англійська косметична лексика неоднорідна за походженням. Джерелами її поповнення є використання вторинної номінації (семантичний спосіб), наявних у мові словотворчих моделей (морфологічний спосіб), іншомовних запозичень.

З точки зору морфології, більшість лексики з косметичної галузі утворюється за допомогою суфіксації (*moisturizer, cleanser, exfoliator, corrector, concealer, toner, conditioner, highlighter, bronzer*) та словоскладання (*lipstick, lip gloss, lip liner, lip balm, eye liner, brow pencil, body milk, nail polish* та інші). Досить популярні сьогодні *BB cream* та *CC cream* є прикладами абревіації як способу творення, плюс словоскладання (BB – beauty balm, CC – colour correcting): "*Choose a tinted moisturiser or **BB cream** instead of a full coverage foundation to get a naturally glowing completion like Scarlett has in the film"* [12]. Беручи до уваги те, що перші косметичні засоби з'явилися ще близько третього тисячоліття до нашої ери, та те, що косметична індустрія розвивалась безперервно від того часу, в сучасній англійській мові збереглися слова, що є прикладами первинної номінації і які сьогодні використовуються кожного дня жінками по всьому світі. Це такі слова, як ***cream***: з'явилось у XIV столітті, від франц. cresme – "chrism, holy oil", сьогодні найчастіше використовується з атрибутивним компонентом: *"The **day cream** is focused on reactivation of the skin, with jasmine for energy and salicylic acid for radiance, while the **night cream** is focused on recharging the skin with frankincense to soothe and hyaluronic acid to plump"* [12]; ***balm:*** з'явилось на початку XIII століття, від латин. balsamum – "aromatic substance made from resins and oils", найчастіше використовується з атрибутивним компонентом: *"Just when you thought lip **balm** couldn't get any better than the Lanolips 101 ointment or Lemonaid... They go ahead and bring out 'Banana **Balm'"*** [12]; ***mascara***: з'явилось у 1883 році, від іспан. mascara – "a stain, a mask": *"The **mascara** applies and lasts really well and you can achieve optimum results with only a couple of strokes"* [13]; ***fragrance****:* з'яви-

лось у 1660-х, від франц. fragrance-аромат: *"Each **fragrance** is inspired by the weather; Rain & Angelica by the early morning dew in London's parks, Wisteria & Violet by soft morning showers, White Jasmine & Mint by afternoon cloudbursts and Black Cedarwood & Juniper by midnight downpours"* [13]; ***perfume**:* з'явилось у 1540-х, від франц. parfum – "fluid containing agreeable essences of flowers, etc.": *"While the **perfume** does have a hint of honey in it's base notes, it isn't as strong as I was expecting, and certainly not overpowering (sometimes I find honey can be a little sickly!)"* [13].

На сьогоднішній день значну частину косметичної лексики мови становлять слова, що утворилися шляхом вторинної номінації. Вторинна номінація (термінологізація або ретермінологізація) – це "використання вже наявних у мові номінативних засобів у новій для них функції – функції найменування" [5, 161]. Це спосіб творення нових термінів, в основі якого лежить асоціативний характер людського мислення, що відображає особливості наукової концептуалізації, яка ґрунтується на загальних та специфічних властивостях терміна. Поява нових значень слова є наслідком внутрішньослівної семантичної деривації, на основі метафори та метонімії. Тобто в актах вторинної номінації встановлюються асоціації за суміжністю або за подібністю між деякими властивостями елементів позамовного ряду і властивостями нового позначуваного.

У загальних рисах теорія метонімії була визначена ще в античній риториці. Метонімічними називали такі вирази, під якими розуміли речі, що не були названі їхніми справжніми іменами [2, 152]. Таким чином, метонімія (від грецького "перейменування") ґрунтується на перенесенні назви за часовою, просторовою та причинно-наслідковою суміжністю, із цілого на частину і навпаки (синекдоха), із процесу на результат, з процесу на предмет, із матеріалу на виріб із цього матеріалу, з імені на виріб, із назви місця на виріб із цього місця, із знаряддя на продукт, що виник внаслідок використання цього знаряддя, з родового поняття на видове, з дії на її результат. Та спільна ознака, на основі якої відбувається метонімічне перенесення, визначається постійними асоціаціями [3, 196].

Аналізуючи терміни в галузі косметики в англійській мові, було виявлено, що найчастіше використовуються наступний спосіб метонімічного переосмислення існуючих слів – перенесення назви процесу на предмет: *cleanser, exfoliator, toner, moisturizer, concealer, conditioner, scrub,* наприклад:

Lastly, I've been using ***Weleda's cult "Skin Food"*** *as my nighttime* ***moisturiser*** *to help cut through the dusty-dryness and I've fallen totally in love with it.* [12]

I haven't been overly taken with any of the NARS' ***concealers*** *I've used in the past, so was intrigued to try this new liquid formula.* [12]

I was given a set of the Moroccan Oil Moisture Repair shampoo and ***conditioner*** *by a hairdresser friend of mine recently, and I was really excited to finally give them a whirl.* [12]

Whether you're setting off for a late summer holiday, or prepping your skin for applying fake tan to make everyone think you've just got back... ***body scrubs*** *are essential for keeping your skin in tip-top condition, and enhancing the life of your tan (whether it's real OR fake!).* [12]

Метафоричні перенесення можуть відбуватися на основі подібності за формою, розміром, функціями, якостями, ознаками, кольором, певними зовнішніми чи внутрішніми властивостями. Переосмислення загальновживаних слів за подібністю консистенції відбулось у наступних англійських термінах: *serum, fluid, oil, powder, spray, balm,* наприклад:

This is an oil-based ***serum*** *that is super-nourishing.* [12]

I've always been a huge fan of ***hair oils****, but ever since Moroccan oil set the trend a few years ago, oil-heavy hair products have been bombarding the market.* [12]

Although the face powder looks like it will be one of those pretty but-not-actually-functional products, it's actually gorgeous when applied to the skin, providing a beautiful shimmering highlight without any chunky glitter. [12]

Caudalie's Beauty Elixir has a nice, fine mist but this ***spray*** *is better than any other I've tried.* [12]

Метафора за своєю суттю є прихованим порівнянням. Роль метафори полягає в тому, що вона надає термінові яскравої образності, яка дозволяє заглибитись у те чи інше наукове поняття, окреслити контури його семантики [3:196].

За подібністю форми переосмислення відбулось у таких англійських термінах: *lipstick, eyeliner, brow pencil, palette*, наприклад:

One of my favourite high street brands, Rimmel, have reformulated their Moisture Renew ***lipsticks*** *and have extended the range to include 10 new shades.* [13]

We kept the eyes neutral with a slightly smudgey, smokey look to them by using my favourite Max Factor product: the Liquid Effect ***eyeliner*** *in Black Fire.* [13]

In these, not only do you get an awesome limited edition ***palette*** *(I personally love the designs!) but you get 6 full size eyeshadows (of which two are actually double shadows, so you get 8 colours, a mini-size 24/7 eye pencil AND a Super-Saturated lip gloss pencil...* ***for £35****!* [13].

Переосмислення загальновживаних слів за подібністю функцій відбулось у словах: *treatment, corrector, foundation, blush, bronzer, eyeshadow, nail polish, highlighter, sunscreen, heat defence(defender), curl enhancer,* наприклад:

It is a beautiful, natural finish ***foundation*** *and concealer duo product with skincare benefits built-in.* [12]

I tend to rotate between my favourite NARS ***blushes*** *'Sin' and 'Orgasm', with the occasional Dior Healthy Glow thrown in for good measure.* [12]

Having had such glorious weather over the past few weeks, and the fact that many of you will be heading off on your summer holidays over the next month or two, I thought I would share my three favourite ***facial sunscreens*** *with you today.* [12]

Add a little matte ***eyeshadow*** *to the eyelids in neutral shades to enhance the natural contour of your eye, before taking your liquid liner just to the edge of your lash line, not beyond.* [12].

У результаті опосередкованої вторинної номінації утворюються так звані терміни-словосполучення, які становлять

значну частину словника терміносистеми в галузі косметики. Вони складаються з опорного найменування (головного компонента) та конкретизатора в атрибутивній функції (залежного компонента), наприклад: body butter, body milk, body soufflé, micellar water, volumizing mousse, shower mousse, base coat, top coat, nail pen, body mist, hair mist.

Nip + Fab's Pistachio Sundae body butter is rich and nourishing and smells amazing [12].

The brand is famous for it's miracle-working micellar water, which has a cult following amongst makeup artists, enthusiasts and bloggers alike [12].

Wear time is average to good if you use a good topcoat [12].

Отже, слово завжди має первинне значення, яке прямо називає позначуваний предмет, явище, подію чи факт. Однаку процесі утворення нових слів/термінів, як було виявлено в роботі, найчастіше застосовується семантична деривація. Для назви певного об'єкта використовується вже наявна в мові одиниця зі спеціальною метою, що спричиняє появу нового значення в її семантичній структурі. Такі процеси задовольняють потреби вузькоспеціальної термінології в нових номінативних засобах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусяк І. В. Англійські неологізми кінця XX століття як складова мовної картини світу : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка / І. В. Андрусяк. – К., 2003. – 20 с.

2. Зайцева В. В. Метонімія як різновид вторинної номінації (на матеріалі сучасної україномовної преси) / В. В. Зайцева // Вісник Дніпропетровського університету. Мовознавство / Дніпропетровський університет. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетровського університету. Вип. 15, ч. 1. – 2009. – С. 151–155.

3. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства : Підручник. – Вид. 2-ге. / М. П. Кочерган. – К. : ВЦ "Академія", 2008. С. 195–198.

4. Кубрякова Е. С. Номінативній аспект речевой деятельности / Е. С. Кубрякова. – М. : Наука, 1986.– 160 с.

5. Панько Т. Українське термінознавство : Підручник / Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк. – Львів : Світ, 1994. – 216 с.

6. Телия В. Н. Типы языковых значений. Связанное значение в языке / Вероника Николаевна Телия. – М. : Наука, 1981. – 269 с.
7. Языковая номинация : Общие вопросы / Серебренников Б. А. – М, 1977. – 357 с.
8. http://fleurdeforce.blogspot.co.uk/
9. http://www.tanyaburr.co.uk/

Стаття надійшла до редакції 24.04.14

Статья посвящена изучению косметической лексики современного английского языка, рассмотрению роли метафоры и метонимии как основных средств образования лексических единиц, в особенности вторичных номинаций.

The paper focuses on the investigation of cosmetics vocabulary in Modern English. The research is aimed at defining the role of metaphor and metonymy, which are viewed as one of the major means of lexical units formation.

І. Коломисюк, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СОЦІАЛЬНІ ДІАЛЕКТИЗМИ В ЖУРНАЛЬНИХ ЗАГОЛОВКАХ

У статті досліджуються функції та типологія соціальних діалектизмів, активно використовуваних у журнальних заголовках.

У контексті динаміки розвитку мови сучасних медіа спостерігається активна тенденція до її експресивізації, систематичне насичення виразовими засобами, стилістично відміченими конструкціями. Це загалом засвідчує результат процесу демократизації лінгвального медійного ресурсу у глобалізованому світі. Серед таких одиниць помітне місце посідають соціальні діалектизми, системно використовувані як безпосередньо в медійних текстах, так і в заголовках до них, що пов'язане з пошуком влучних, точних засобах вираження, які були б близькі для мовної свідомості реципієнтів.

Мета статті – зафіксувати та проаналізувати місце і функціональний потенціал соціальних діалектизмів у журнальних заголовках, визначивши їхній вплив на стильову норму мови медіа.

В ході дослідження було опрацьовано заголовки журнальних видань "Країна" та "Український тиждень" за 2010–2013 рр.

Зазначимо, що журнальні видання – один із засобів масової комунікації, де використовується лексика з різноманітних сфер суспільного життя: економіки, екології, права, криміналістики, освіти, культури та ін. Важливим для реалізації різних функцій видань, зокрема інформації та впливу, на мовну свідомість реципієнта є оновлення й поповнення їх лексичного складу, що відбувається, наприклад, у результаті лексико-семантичної деривації, коли слова набувають нового семантичного навантаження в нових умовах комунікації. Отже, мовлення такого типу видань є "живим", динамічним, а більша частина лексики постійно перебуває в безперервному русі, зазнає семантичних модифікацій, словотвірних інновацій, реактивацій пасивних одиниць, а також рецепцій іншомовних запозичень, у тому числі під впливом розмовного джерела – територіальних та соціальних діалектів, які виконують передусім експресивну функцію, наближаючись до стилістично зниженого, часто звульгаризованого мовлення.

Проблемними питаннями типології та функціонування соціальних діалектів займалися такі вчені, як Л. Ставицька, А. Доза, Р. Макдевід, В. Бондалєтов, М. Копиленко, М. Грачов, М. Туманян та ін.Для того, щоб уніфікувати його фахову інтерпретацію, сучасні лінгвісти пропонують послуговуватися кількома термінами – "соціолект" і "соціолектизм". Загалом соціолект – це автономна, напіватономна або неавтономна форма існування загальнонародної мови, функціонально закріплена за певною соціальною групою, яка володіє специфічною лексичною системою і варіативним за якістю і кількістю інвентарем граматичних та фонетичних особливостей, зумовлених соціолінгвістичними характеристиками його носіїв [5, 382]. Також відомим є розуміння соціальних діалектів як детермінованих різновидів однієї національної мови, що відображають неоднорідність соціальної структури суспільства. Це лексико-семантичні "субсистеми", системно вживані певною соціальною або професійною групою в певному соціальнокультурному контексті, тобто обмежені у функціонально-стилістичному вживанні соціальним середовищем (субкультурою) [6, 11].

У свою чергу, Л. Ставицька додає: а) призначення соціолекту – не тільки підтримувати спілкування, а й сприяти самоідентифікації членів соціуму; б) закріпленість за соціумом передбачає включення у понятійний обсяг терміна супровідних розмовних, інвективних та обсцентних мовних кодів. Відтак, дослідниця наголошує на тому, що "будь-яке суспільство іманентно не може бути соціально однорідним; воно поділене на соціальні, корпоративні групи зі своєю субмовою, яка, з одного боку протистоїть літературному стандартові, а з другого, витворює власний самодостітній мовний мікросвіт, байдужий і до стандарту, і до інших соціально-мовних груп" [10, 54]. Тому використання певного соціолекту буде мати експресивне забарвлення та привертатиме увагу представників різних соціальних груп. Також Л. Ставицька пропонує типологічний опис певного соціального діалекта, що має триаспектний характер: "1) внутрішня типологія: з точки зору співвіднесення з іншими соціолектами; 2) зовнішня типологія: з точки зору протиставлення стандарту (літературній мові); 3) взаємозв'язок із національною культурою, етноментальним кодом продуцента чи носія соціолекту" [10, 52].

З іншого боку, М. Копиленко висловлює гіпотезу стосовно сфер спілкування, де актуалізуються соціальні діалекти та найбільше виявляються ідіоетнічні особливості мови. Це сфери побуту, художньої літератури, масової комунікації, естетичного впливу, усної народної творчості й особистого листування [4, 355].

За В. Бондалєтовим, соціальні діалекти є однією з форм існування мови разом із літературною мовою, народнорозмовною мовою, койне (наддіалектним утворенням, інтердіалектом), просторіччям, мовою піджин, креольською мовою та територіяльними діалектами. За класифікацією цього вченого, до соціальних діалектів зараховують:

- власне професійні діалекти (підмови, лексичні системи);
- групові, або корпоративні жаргони (особливості мови учнів, студентів, та інших);
- умовні, або таємні, мови (арго) ремісників і торгівців;
- злодійський жаргон – мова декласових елементів особистого [1, 157].

Слушно в такому разі зауважує А. Доза: "в кожній літературній мові є свої різновиди, що залежать не тільки від географічного поширення мови, а й від наявних соціальних прошарків" [2, 448].

У дослідженні послуговуємося відомим у науці розмежуванням соціолектів на арґо (таємні мови), жаргон (професійні, групові, вікові діалекти), сленг, просторіччя, диференційовані між собою за семантичним критерієм, поширенням і сферою використання.

Відомо, що арготизми (з франц. жаргон, первісне – жебрацтво) – це слова та вирази, що вживаються у мові окремих соціальних груп.. Цей тип соціального діалекту використовують не лише для таємного спілкування, але й як засіб своєрідної мовної гри. Загалом арготизми стоять поза межами літературної норми та часто можуть бути виправдані лише екстралінгвально. На сьогодні спостерігається активна тенденція швидкого проникнення арготичних одиниць у мову ЗМІ. Напр.: "смотрящий" – спостерігач; "заначка" – приховані від когось гроші чи дорогоцінності. Пор.: "Запоріжжжя – місто без ***"смотрящего"*** (Український тиждень № 45 (313), 8-14.11.2013р.); "Піренейська ***"заначка***" (Український тиждень № 40 (308), 4-10. 10.2013р.); "Майже серйозно про ***зачистку"*** (Український тиждень № 16 (284), 19-25.04.2013 р.) та ін.

За частотністю в медійному мовленні є типовою і жаргонна лексика. Цей соціолект вирізняється тим, що створює враження про емоційне ставлення автора й надає висловленню соціального колориту.

Сучасні журналісти часто послуговуються жаргонізмами, які використовуються не тільки представниками злодійських угрупувань, але й, наприклад, правоохоронними органами: "***Контрабанда*** – єдина можливість вижити в східних районах Донбасу", "Ідеологічний ***рейд*** на Захід" (Український тиждень № 51 (319), 20. 12. 2013 р. ; № 41 (309), 11. 10. 2013 р.) та ін.

Окрему групу складають жаргонізми, пов'язані з шахрайством. Так, ряд лексем цієї тематики поповнюють слова, зокрема, "липовий" – "несправжній", "кидалово" – "обдурювання, грабіж" та ін. Напр.: "***Липова*** федерація" (Український тиждень № 37 (305), 13 – 19.09.2013 р.); "Як пацієнт і лікар влаштовували один одному "***кидалово"*** (Країна № 9 (62), 11.03.2011 р.) та ін.

Мовна практика молоді також постійно вносить нові корективи до жаргонології, насамперед медійної. Деякі з цих семантико-експресивних одиниць вживаються як цілком відомі споживачам слова, зокрема: "***Ульотні*** трусики бачила! Всього за 400 гривень" (Країна № 23 (76), 17.06.2011 р.); "***Залабай*** мені look!" (Український тиждень № 7 (275), 14.02.2013 р.). Деякі слова поступово можуть використовуватися і старшими віковими групами.

Спостерігається також активне використання в журнальних заголовках конструкцій просторічних одиниць. Відомо, що просторіччя – це певні слова, висловлювання, особливості вимови, що мають відтінок спрощення, згрубілості. Очевидно, що просторіччя характеризується яскравою експресією, а їх використання в медіа засвідчує активний вплив розмовних елементів на мову інформаційної сфери. Наприклад: "Інтимна лірика найкраще пишеться, коли в особистому житті ***всьо плохо"*** (Країна №33 (86), 02.09.2011 р.); "Тривожні ***Вєсті***" (Український тиждень № 31 (299), 02.09.2013 р.); "Чому в "***кравчучки***", "***тітушка***" і "***кнопкодавів***" є чималі шанси потрапити до академічних словників?" (Український тиждень № 42 (310), 18 – 24.11.2013 р.); "Гуманітарії – ***сплош бесполезні*** люди, які тіки й годяться на то, шоб із ними випить" (Країна № 5 (58), 11.02.2011 р.); "Приїздіть їй погано… та все нормально – їй уже ***харашо***. Ой ні вона ***потєряла сознаніє***!" (Країна № 7 (10), 05.03.2010 р.) та ін.

Дослідники жаргону в мові масової інформації вирізняють ключові слова, що позначають явища, поняття, які перебувають у фокусі соціальної уваги і часто використовуються журналістами. До таких слів відносять лексичні одиниці, що є калькою з російської мови або слова, оформеленні відповідно до російської орфоепії: "Хто такі ***украінци***?" (Український тиждень № 24 (292), 21.06.2013 р.); "Товаріщі ***поліцейські"*** (Український тиждень № 16 (284) 19 – 25.05.2013 р.); "***Бєспрєдєл*:** у Донецьку перевірка якості продуктів закінчилась побиттям" (Український тиждень № 4 (221), 26.01.2012 р.); "***Дарагіє ямало-нєнєцкіє "соотєчєствєннікі"*** (Український тиждень № 45 (262), 08.11.2012 р.); "***По просьбам трудящіхся***" (Український тиждень № 51 (268),

20.12.2012 р.); "Хокей "тільки для ***русскіх***", "***Чіста данєцкій*** футбол" (Український тиждень № 47 (264), 22.11.2012 р.) та ін.

Замість просторіччя для ще більшої експресії в медійних заголовках вживаються і вульгаризми (лат. vulgaris – брутальний, простий) – не прийняті національною літературною мовою, неправильні, побутові слова чи вирази. Часто вживається журналістами для надання тексту особливого побутового колориту чи характеристики низького культурного рівня зображених у ньому персонажів. Цікаво, що в стилі масової інформації журналісти часто передають мову героїв своїх репортажів. Наприклад: "Київські нас за ***бидло*** мають, бандерівцями обзивають" (Країна № 36 (89), 23.09. 2011 р.); "Така ***морда***, годиться тільки на те, щоб гроші заробляти" (Країна № 15 (18), 30.04.2010 р.); "Влада готується ***"дати в пику"***?" (Український тиждень № 11 (228), 15.03.2012 р.); "***Відфутболити*** фанатів" (Український тиждень № 19 (236), 10.05.2012 р.); ***"Стабілізєц"*** В українській економіці" (Український тиждень № 21 (238), 24.05.2012 р.); "***Тупий і тупіший від тупого"*** (країнський тиждень № 34 (251), 22.09.2012 р.) та ін.

Також журналісти часто використовують мову наркоманів, наприклад: "Влада прагне ***зіскочити з "боргової голки***" МВФ, однак не готова до економічної ***ломки"*** (Український тиждень № 41 (206),7 – 13.10.2011 р.); "Ловіть ***кайф***: процес починається!" (Український тиждень № 25–26, 23.06.2011 р.) та ін.

Ще одним цікавим і важливим засобом творення заголовків є сленгізми. Нам відомо, що сленг – соціолект, що розвинувся з арго різних замкнених соціальних груп як емоційно забарвлена лексика низького й фамільярного стилю, поширена серед певних соціальних груп (молоді, студентства, осіб різних професій та ін.).

До основних способів творення сленгізмів належать такі, як: калька (повне запозичення), напівкалька (запозичення основи), переклад. Інший ігровий прийом, що використовується – це зближення слів на основі звукової подібності, звукового перенесення. Залежно від ситуації та кола спілкування, сленгізми, зок-

рема в медіа, можуть висловлювати різноманітні (аж до протилежних) емоції: розчарування, роздратування, захоплення, здивування, радість: "***Чтиво*** для дівуль" (Країна № 46 (211), 11–17.11.2011р.); "Не ***формалінь*** мені мозок" (Країна 28.10.2010 р.); "Від України Європі: ***мейнстрим трешу"*** (Український тиждень № 20 (237), 17.05.2012 р.).

Активно застосовується сленг зі сфери Інтернету: "Віктор ***Копіпейст"*** (Український тиждень № 37 (202), 9–15.10.2011 р.); "***Тролінг*** Патріарха", "Життя ***офлайн"*** (Український тиждень № 30 (298), 26.07.2013 р.); "Освіта ***онлайн"*** (Український тиждень № 28 (296), 12.07.2013 р.); "***Ctrl+C*** з несподіваним результатом" (Український тиждень № 1 (218), 01.01.2012 р.).

Сьогодні ЗМІ часто відображають мовну дійсність за допомогою використання елементів розмовної мови. Причинами цього стали, по-перше, потреби в розширенні емоційно-експресивного, виразового потенціалу мови засобів масової інформації. Зрозуміло, що розмовні слова, які можуть надавати конотативного забарвлення (особливо в лаконічній формі) заголовкам журнальних видань, стали одним із найкращих засобів для досягнення цієї мети. По-друге, соціальні діалекти застосовуються з метою створення потрібного для автора враження, а також з метою мовленнєвої характеристики осіб, про яких ідеться. По-третє, заголовки такого типу надають тексту спрямованості на новизни, динамічності, більшої актуалізації певної події. Тобто ЗМІ в цьому випадку дотримуються тенденції лібералізації мови і вже, по суті, часто не є зразком літературної унормованої мови.

Таким чином, стиль масової інформації, зокрема в сегменті, представленому в журнальних заголовках, репрезентує результати впливу на його мову стилістично забарвлених розмовних елементів, зокрема, соціальних діалектизмів. Це визначає специфіку того, що соціальні діалекти в заголовках часто передають авторське ставлення, а в деяких випадках виконують функцію експресивної номінації осіб, явищ, понять. Вплив розмовного стилю на творення заголовків є вагомим, адже спостерігаєть-

ся частотне використання діалектного мовлення в медіа, що певною мірою порушує вже усталену кодифікацію української літературної мови та актуалізує питання про співмірність загальномовної та стильової норми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондалетов В. Д. Типология и генезис русского арго / В. Д. Бондалетов. – Рязань, 1987. – 82 с.

2. Доза А. История французкого языка / А. Доза – Москва, 1956. – 472 с.

3. Карпенко В. Вдалий заголовок – половина успіху / В. Карпенко // Редактор і видавець. – К, 2007. – Ч. 1. – С. 63–76.

4. Копиленко М. М. Социальное и этическое в языке (очерк взаимодействия). Облик слова. / М. М. Копиленко // Сб. статей. – Москва : РАН, Ин-т рус. яз., 1997. С. 354–359.

5. Коровушкин В. П. Инвективная лексика и фразеология в англиском и русском военных подъязыках: контрастивно-социолигвистический аспект. Злая матерня / В. П. Коровушкин // Сборник статей под ред. В. И. Жельвиса. – Москва, 2005. – С. 376–420.

6. Клименко О. Л. Поповнення словникового складу сучасної англійської мови з не літературних підсистем : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 / О. Л. Клименко ; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2000. – 19 с.

7. Літературознавчий словник-довідник // Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Юрій Ковалів. – К. : Академія, 2007.– Т. 1. – С. 579.

8. Навальна М. І. Жаргонізми в мові української преси / М. І. Навальна // Мовні і концептуальні картини світу : збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Б-ка ін-ту філології. – Київ, 2008. – Вип. 24, Ч. 2. – С. 306–311.

9. Саплін Ю. Ю. Соціальні аспекти лексичної семантики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.15 / Юрій Юрійович Саплін ; КНУТШ, Ін-т філології. – Київ, 2011. – 38 с.

10. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг = Argo, jargon, slang : Соціяльна диференціяція української мови / Леся Ставицька. – Київ : Критика, 2005. – 464 с.

11. Ставицька Л. Проблеми вивчення жаргонної лексики : соціолінгвістичний аспект / Л. Ставицька // Українська мова – 2000. – № 1. – С. 55–69.

12. Трач Н. Сучасна українська преса як джерело поповнення жаргонної лексики / Надія Трач // Мова і суспільство : збірник наукових праць / Львівський нац. ун. ім. Івана Франка. – Львів, 2010. – Вип. 1. – С. 158–161.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье исследуются функции и типология социальных диалектизмов, активно используемых в журнальных заголовках.

This article investigates the functions and typology of social dialects, actively used in the magazine's headlines.

Г. Кондратюк, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЮАНЬСЬКОЇ ДРАМИ

У статті висвітлено тематичні особливості драми доби Юань, запропонована класифікація драм за тематикою залежно від джерела походження сюжету, а також визначено основні риси кожної з груп на прикладі п'єс юаньських драматургів.

Юаньська драма або цзацзюй (杂剧 "Змішані вистави") – класичний жанр середньовічного китайського театру, що являє собою головне літературне надбання династії Юань (XIII–XIV ст.) і став основою для шкіл традиційного китайського театру, зокрема і Пекінської опери. Поєднуючи у собі діалоги, поетичні арії та декламації віршів, вона продовжила традиції високої поезії, народної пісні та фарсових вистав. Її прозові діалоги були зрозумілі пересічним громадянам, а поетичні арії задовольняли витончені смаки освічених верств населення.

Ще у X–XIII столітті слово "цзацзюй" використовувалось для позначення невеликих за обсягом театральних вистав, зазвичай фарсового характеру, які називали "змішаними" через те, що вони складались із трьох частин, які були мало пов'язані одна з одною. Характер виконання цих вистав також був різний. У таких п'єс не було фіксованого тексту, але його заміняло лібрето з можливістю імпровізації акторів. Відомо біля тисячі найменувань подібних фарсів, проте жоден з них не зберігся до нашого часу [2, 37].

У середині XIII століття слово "цзацзюй" стало вживатися на позначення зовсім іншого жанру, що виник на півночі країни в першій половині XIII століття на противагу драмі "наньсі" (南 戏 "південна драма"), що існувала на півдні країни в XII–XIV століттях. Іншу назву – "юаньська драма" – жанр отримав пізніше завдяки тому, що розквіт його припадає на епоху правління монгольської династії Юань.

Вивченню юанської драми присвячено багато праць, серед яких варто виділити розвідку Сорокіна В. Ф. [3; 4], Малиновсь-

кої Т. А. [2], а також Петрова В. [5] та ін. У цих роботах розглянуто різноманітність сюжетів драм юанського періоду, але жоден не наводить чіткого принципу виділення їх тематичної класифікації. Наприклад, В. Ф. Сорокін широко описує світ образів юанської драми. Він детально аналізує окремі категорії персонажів, поділяючи їх за групами. Він зазначає, що матеріалом для сюжетів драм служили події далекого та близького минулого, даоські та буддійські легенди, поеми відомих поетів, сбірники літературних новел та ін. Вчений згадує тематичну класифікацію Ся Бо Хе, який поділяв драми цзазцюй на 8 категорій: про імператорів та слуг, про рукопашні сутички, про молодих жінок, про духів і буддистів, про дівочі жалоби, про лісових сміливців, про ніжних юнаків та про правителів [3, 131].

В. Петров у своїй вступній статті розповідає про різноманітність жанрів юанської драми, поділяючи її на комедії, ліричні п'єси, героїчні драми та інші. На прикладі творів відомих драматургів того часу він пояснює відмінність сюжетів та образів, але оминає увагою тематику цих творів.

Варто також зазначити класифікацію китайського вченого Чжу Цюаня, який запропонував поділити юаньські драми на такі тематичні групи: 1) про святих небожителів; 2) про відлюдницьке життя та насолоду дао; 3) про чиновників; 4) про відданих сановників; 5) про вірність обов'язку та чесності; 6) про те, як засуджують зрадників; 7) про вигнаних вельмож; 8) про сутички на мечах; 9) про вітри, сніги та луну; 10) про горе та радість; 11) про веселі доми; 12) про добрих та злих божеств [3, 131]. Але наведені класифікації не можна вважати досконалими, оскільки в їх основу покладено то тематику, то амплуа, немає чіткого принципу тематичної класифікації. Тому у запропонованій статті ми більш повно висвітлимо тематику юаньської драми, а саме її розподіл залежно від джерела походження сюжету.

Тематика – це сукупність тем, або система кола життєвих подій чи явищ, які становлять зміст твору [6, 723]. Для того, щоб визначити тематику певного твору необхідно зрозуміти його зміст та основну ідею. Тематична класифікація творів зручна, доречна і доцільна, адже крізь призму тематики, яка в юаньській драмі відзначається різноманітністю, розглядаються ті чи інші

індивідуальні чи соціальні проблеми. В зв'язку з цим вивчення тематики та проведення тематичної класифікації творів юаньської драми є сьогодні актуальним.

В залежності від регіону Китаю, де створювалися драми в жанрі цзацзюй зберігалася певна тенденція вибору тем. Так, серед вистав північних жанрів переважали героїчні військові вистави, що здебільшого включали в себе пантоміму. У виставах південних жанрів, навпаки, переважали побутові та ліричні мотиви [3,156].

У результаті опрацювання драматичних творів династії Юань видається доцільним поділити вистави за джерелами походження сюжетів на такі види: історичні драми, судові драми, любовні драми, драми про буддійських святих та побутові драми.

Розглянемо кожну з тематичних груп детальніше.

1. Історичні драми, тобто ті, які зображують славетне минуле Китаю: переможні походи, видатних полководців. Часто історичний сюжет слугував формою вираження патріотичних почуттів в умовах загарбницького панування. Розповідаючи про минулу славу Китаю та його національних героїв, драматурги надихали сучасників, пробуджували у них патріотичну гордість, на прикладах історії вони вчили народ любити батьківщину та ненавидіти її ворогів [5, 18]. Наприклад, як у драмі Гуань Ханьціня (关汉卿) "З одним мечем на бенкет" ("单刀会"), де дія розгортається в часи Воюючих Царств між визначними особами того часу, державними діячами та радниками. Це героїчна повість про мудрого та хороброго полководця епохи Трьох царств Гуань Юя, який не мав суперників у бою. Ця людина надзвичайно хоробра, він один відправляється у табір ворогів, хоча наперед здогадується про недобрі наміри Лу Су, який його запросив, а також про можливу пастку. Гуань Ханьцинь свідомо ідеалізує свого героя, використовує прийом контрасту, який змушує читача прийняти сторону Гуан Юя та засуджувати Лу Су. Юаньські драматурги також написали понад 20 п'єс, які прославляють учасників народного повстання у XII ст. під проводом Сунь Цзяна. Ще в епоху Сун були складені народні розповіді та легенди про подвиги відважних повстанців. У XIV ст. на основі цих розповідей та легенд був написаний роман "Річкові заплави".

У ролі головного героя частіше за все фігурував Лі Куй, якого називали Чорним Вихором.

Драматурги постійно стикалися з несправедливим та жорстоким ставленням правлячого феодального класу до людини, з жахливим знущанням над її гідністю. Але в ті часи драматурги уникали прямого засудження уряду монголів, інакше на них чекало жорстоке покарання. Найменший вияв вільнодумства – і письменнику загрожувала смерть або страшне покарання, про що свідчить імператорський наказ від 1399 року, за яким "за провину в недозволеній грі на флейті або співі арій з пєс підлягають відрізанню верхньої губи та кінчика носа ті, хто їх виконував" [20, 4]. Тому, можливо, драматурги наділяли своїх персонажів китайськими іменами та переносили дійство в далеке минуле. За допомогою такого прийому вдавалося відвести від себе підозри монгольських правителів.

Таким чином, просте змалювання історичних подій з їхніми проблемами та складними періодами життя було обов'язково тісно пов'язане із засудженням жорстокості феодалів, чиновників, безсоромних багатіїв та взагалі людських вад. Частіше за все симпатії авторів виявлялися на стороні звичайних людей, ображених та знедолених. Люди з народу, не дивлячись на їх низьке становище у суспільстві, наділялися в драмах, зазвичай, позитивними рисами. Вони уособлювали сили добра й справедливості, протистояли злу та деспотизму правлячих осіб. Негативними персонажами ставали безсоромні чиновники, нерозумні та продажні судді, багаті нероби.

2. Судові драми. У Китаї література здавна втілювала моральний кодекс, була підручником життя, в якому кожний приклад повинен супроводжуватися однозначною оцінкою добра і зла. Засудження зла, у драмах – це "вирок", набуває надважливого сюжетного значення. Річ в тім, що чимало драм завершуються читанням судового вердикту або рішенням імператора. Інколи правосуддя здійснював певний реальний персонаж, інколи це викликаний дух померлої людини, що зазнала страждань, яка врешті-решт прийшла вершити правосуддя. Яскравим прикладом останнього є драма Гуань Ханьціня (关汉卿) "Образа Доу Е" ("窦娥冤"), коли батько безневинно страченої дівчини Доу Е,

посівши посаду чиновника судового нагляду, оголошує вирок усім, хто є винуватцем допущеної несправедливість. Героїня п'єси Доу Е – добра та проста жінка. Але доля обійшлася з нею жорстоко. Однак дівчина може постояти за себе, не боїться шантажу та погроз. Вона слідує соціальним законам, які забороняли жінці вдруге виходити заміж. Але тут справа навіть не у вірності покійному чоловікові, а в бажанні захистити своє право бути людиною. Ще на початку твору читач стикається з несправедливістю: бідняк-вчений для того, щоб повернути борги, змушений віддати свою єдину дочку в невістки. Безрадісно почате життя Доу Е приводить до трагічного кінця – її страчують за чужий злочин. Варто також зазначити, що батько здійснює справедливе виправдання доньки не без допомоги її духу, який розповідає про свою гірку долю. Такий елемент містицизму присутній у багатьох творах тих часів і не повинен дивувати з огляду на те, що віра в духів предків, духів померлих міцно вкорінена в культурі та свідомості китайського народу.

Багато п'єс цієї тематичної групи завершуються читанням судового вердикту або рішення правителя. У ролі вершителя правосуддя часто виступає Бао Чжен – реально існуючий раніше, але ідеалізований сановник XI ст. Іноді він наділений надприродними здібностями, наприклад, може вночі викликати душі померлих і з їх допомогою розкривати правдиві обставини справ. Але частіше він зображується як реальний персонаж, але більш проникливий та відважний, ніж оточуючі.

3. Любовні драми. Вистави на любовні сюжети змальовували, зазвичай, нещасне кохання, яке через соціальні, історичні та подеколи звичайні життєві обставини, не мало права на існування. Жертвами такого кохання ставали як звичайні пересічні незаможні люди, так і правителі, як багаті чоловіки, так і безправні жінки. Прекрасні почуття, палка пристрасть, часто шалений відчай від втрати коханої людини робили ці вистави цікавими та привабливими для будь-якого глядача. Яскравими зразками любовних драм є "Осінь в Ханьському палаці" ("汉宫秋") Ма Чжиюаня (马致远) та "Дощ у платанах" ("梧桐雨") Бо Пу (白扑). Ці дві пєси дещо схожі за своєю сюжетною лінією. В обох головним героєм є імператор, який закохується в красуню, ро-

бить її своєю наложницею, але врешті-решт змушений з нею розлучитися задля збереження миру та злагоди у своїй країні. В обох творах героїні – красуні, змушені прийняти свою мученицьку долю – смерть, і роблять це свідомо, посилаючись на щедру ласку та любов правителя до них раніше, заради якої вони ладні віддати життя:

"妾既蒙陛下厚恩，当效一死，以报陛下。"

"Мені негідній, була надана честь звернути на себе вашу милостливу увагу, і я готова ціною життя віддячити вам, ваша величність".

("Осінь в Ханському палаці" Ма Чжи-юаня) [1, 327].

Такий акцент на жіночу покірність сягає своїми коренями конфуціанської традиції, де жіноча жертовність, послужливість сприймається за належне, і якби героїня відмовилася покірно прийняти рішення правителя щодо свого життя чи смерті, то це було б у надзвичайній мірі неприйнятно і незрозуміло в тогочасному суспільстві, незважаючи на зародки прогресивних ідей щодо почуттів та прав жінки у Китаї, що почали з'являтися з розвитком драматичного мистецтва XIII–XVI ст. Отже, хоча в першому, згаданому вище творі, красуня скоює самогубство, кидаючись у річку, щоб тільки не жити в чужоземного правителя далеко від рідного краю та свого імператора, а в другому – змушена прийняти отруту, щоб не зазнати фізичних страждань, коли її хотіли вбити повстанці, жінка все одно постає жертвою. Але не лише жертвою суспільства чи власної жертовної природи задля добробуту своєї країни, а жертвою особистих почуттів імператора, який наважився занадто сильно захопитися гарною жінкою та який через це змушений розлучитися з нею, зазнавши усієї гіркоти та болю самотньої людини. Саме ці страждання найяскравіше передані у вище згаданих драмах. У драмі "Осінь в Ханьському палаці" ("汉宫秋") Ма Джиюаня (马致远) страждання від втраченого кохання у імператора затьмарюються його обуренням з приводу слабкості та безпорадності полководців, які не в змозі відстояти силою зброї особисті інтереси правителя, а відтак і інтереси держави. Із відчаєм людини, яка нічого не може змінити, імператор кидає фразу [1, 327]:

" 若如此久已后也不用文武，只凭佳人平定天下便了！"

"Ну що ж! Віднині мені більше не потрібні чиновники та військові, буду лише за допомогою гарних жінок підтримувати мир та злагоду в Піднебесній".

У драмі "Дощ у платанах" ("梧桐雨") Бо Пу (白扑) правитель більше схильний до романтичних почуттів та розваг зі своєю коханою. У творі він представлений як людина, що стомилася від життя та керування державою, тому і втрата коханої є для нього втратою найважливішого в житті.

У цих та інших подібних творах простежується важливе повчання для правителя про те, що не слід йому занадто захоплюватися жіночою красою, тому, що через це може загинути і він сам і його держава. Про це постійно нагадують імператорові його радники, про це обов'язково має знати і сам правитель, яким би неприємним це для нього не було.

4. Драми про буддійських святих. Більшість п'єс, заснованих на даоських та буддійських легендах (їх не завжди можна чітко розмежувати) та концепціях мають схожу сюжетну побудову. Якась людина живе у "світі", живе "як усі" – зберігає гроші, віддається пристрастям, пригнічує – часто сама того не усвідомлюючи – близьких. Вона не уявляє, що насправді вона не простий смертний, а втілення якогось небожителя, який був засланий на землю, для того, щоб спокутувати свої гріхи. Їй необхідно знову віднайти свою "істинну природу", але зробити це можна лиш за допомогою пізнання віри, з допомогою божественного наставника і лише відмовившись від усіх світський спокус. Але оскільки людині важко наважитись на це, наставник змушений використовувати допомогу чудес та магії, щоб залякати та напоумити цю людину [3, 256].

Саме так і розгортається сюжет у п'єсі Чжен Тін'юя "Знак "Терпіння"". Лю Цзюньцзо – найбагатша людина в Беньляні, але він такий скупий, що навіть не хоче витратити гроші на чарку вина на свій власний день народження. До того ж, він легко впадає у гнів – а це, згідно буддійському вченню, перша із чотирьох дурних пристрастей, які характерні людині. Але тут з'являється Будда у вигляді популярного в китайських народних оповідках

"монаха з торбиною", щоб спонукати його відмовитись від багатства, приборкати свій норов та порвати всі ланцюги, які пов'язують його з цим світом. Досягти просвітлення Лю Цзюньцзо монах хоче через проповідь терпіння, підкріплюючи її чудесами. Після кожного дива Лю погоджується слідувати за монахом, але знову і знову не витримує спокус. Навіть у монастирі він не може забути про багатство, жінку, дітей. І лише коли Лю отримує дозвіл відвідати рідні місця, він дізнається, що за час його відсутності, яка здавалася йому дуже короткою, у справжньому світі пройшло ціле століття і його рідні давно померли, і тоді герой приходить до переконання про всемогутність Будди.

5. Побутові драми. Трохи осторонь стояли драми про звичайних жителів середньовічного міста: купців, співачок, майстрів, гультяїв. Такі вистави мали на меті розважити, тому й в основі свого сюжету мали цікаву інтригу, непорозуміння, випадковий збіг обставин. Загалом вони мали й повчальну мету – навчали доброчинному життю, невибагливості, доброті у стосунках між рідними, вірності друзям і подружньому обовязку. В таких побутових виставах переважають світлі настрої. Вони засуджують людські вади, але роблять це жартома, весело, як наприклад у драмі "Вбити собаку, щоб наставити чоловіка на добрий розум" ("杀狗劝夫") невідомого автора. У цьому творі розповідається про те, як дружина вирішує хитрістю відкрити своєму чоловікові очі на те, якими підлими й корисними є його двоє друзів, яких він жалує та поважає, а свого рідного бідного молодшого брата, натомість ображає та виганяє з дому. Дружина вбиває собаку, вдягає на неї людську одежу та підкидає до воріт своєї оселі якраз перед тим, як її чоловік напідпитку має повернутися додому. Так і стається, прийнявши собаку за вбиту людину, чоловік, злякавшись, що його можуть звинуватити у вбивстві біжить до своїх друзів, щоб ті допомогли йому заховати тіло. Ті, звісно, не вірять йому і відмовляються. Чоловік у розпачі, за порадою жінки, звертається по допомогу до свого брата, якого він так ображав. Пробачивши все, брат погоджується, і врешті-решт, коли зрадливі друзі звинувачують старшого брата у вбивстві, бере на себе провину. Старший брат усвідомлює, як несправедливо та недобре ставився до меншого. Втім усі звинувачення стають

безпідставними, коли дружина старшого брата зізнається у своїх хитрощах. У результаті в родині утверджується мир та спокій, а сумнівні друзі вигнані геть.

Така драма, завдяки своєму незвичайному та інтригуючому сюжету викликає інтерес у глядачів, які, хоча й здогадуються про перемогу доброго в кінці пєси, проте не знають, яким чином воно буде утверджене. Між іншим, варто зазначити, що в багатьох драмах, де присутні жінки як дружини, вони нерідко зображуються хитрими та винахідливими, такими, які, користуючись жіночими хитрощами, знаходять вихід із будь-якої складної ситуації, в яку потрапили їхні чоловіки. Такий елемент загадки виконує розважальну функцію, під якою обовязково ховається важливіше – певна повчальна мета. У пєсі це – засудження сімейних сварок та заклик до мирного й добропорядного життя. Такий підтекст драми ще раз підтверджує факт літератури загалом і драматургії зокрема як виховного та стверджуючого моральні цінності фактору.

Підсумовуючи, можемо зробити висновок, що юаньські драми у своїй більшості були уроком, вказівкою до того, як треба чинити та поводитися, щоб не зазнати страждань чи невдач. Ці драми досконалі не в сюжетному вирішенні, а в щирості висловлених почуттів. Поєднання прозового та поетичного дискурсу дозволяє виділити емоційний компонент в аріях, а у прозових уривках – інформаційний. Автор описує героїв за допомогою усталених стандартних стилістичних прийомів, що є характерним для китайської художньої традиції. Отже, основною тематикою, до якої зводяться сюжети драм у жанрі цзацзюй є, по-перше, засудження несправедливості та жорстокості правлячої верхівки, по-друге, людських слабкостей та вад, проголошення права кожної людини на кохання та відстоювання інтересів жінки у суспільстві.

Запропонована нами класифікація не є остаточно вивершеною і досконалою і потребуватиме подальших уточнень, але вона в загальних рисах відображає тематичне багатство юаньської драми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Классическая драма Востока: Индия, Китай, Япония. – М. : Художественная литература, 1976. – 879 с.

2. Малиновская Т. А. Очерки по истории китайской классической драмы в жанре цзацзюй (XIV–XVII вв.) / Т. А. Малиновская. – СПб., 1996 – 240 с.

3. Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис, структура, образы, сюжеты / В. Ф. Сорокин. – М. : Наука, 1979. – 334 с.

4. Сорокин В. Ф. Китайская драма XIII–XVI вв. История всемирной литературы в 9 томах. Т. 3 / В. Ф. Сорокин. – М. : Наука, 1985. – С. 631–639.

5. Петров В. В. Юаньская драма. Китайская классическая драма. Северо-запад Пресс / В. В. Петров. – СПб., 2003. – С. 5–20.

6. Тлумачний словник // Українська мова: Енциклопедія. Русанівський В. М., Тараненко О. О. та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во "Укр. енцикл." ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с

Стаття надійшла до редакції 17.04.14

В данной статье освещены тематические особенности драмы эпохи Юань, предложена классификация драм на тематические группы в зависимости от источника происхождения сюжета. Отдельно рассмотрена каждая из групп на примере пьес юаньских драматургов.

The article focuses on the thematic features of Yuan period drama, it suggests the classification of plays into thematic groups, according to the sources of the story, it also considers separately each of the groups on the base of the works of Yuan period dramatists.

В. Коржик, магістрант
Д. Касяненко, канд. філол. наук, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СУДІ

У статті проаналізовано види перекладацької діяльності в європейських інституціях. Розглянуто проблеми та особливості роботи перекладачів у Європейському суді на основі перекладу матеріалів німецькомовних джерел та сайтів.

Вибір теми дослідження зумовлений подіями, які Україна переживає з кінця 2013 року. Як відомо, у листопаді 2013 р. Україна планувала підписати з Європейським Союзом угоду про асоціацію, однак цей процес було призупинено в односторонньому порядку. Незважаючи на всі перепони, які виникають у нашій дер-

жаві на шляху до об'єднаної Європи, існує надія, що Україні все ж вдасться максимально наблизитись до європейських стандартів.

Актуальність цієї розвідки визначається як екстралінгвальними чинниками, зокрема зовнішньополітичним вектором України, так і інтралінгвальними – необхідністю перекладів різних типів текстів законотворчості та судочинства з метою максимальної адаптації правової бази України до норм ЄС. Щоб втілити цей задум українські фахівці повинні перейняти досвід європейських інституцій, що стає можливим лише завдяки злагодженій роботі перекладачів.

В українській науці спостерігаємо сьогодні нестачу досліджень перекладацької діяльності в Європейському Союзі, зокрема в Європейському суді. Особливості перекладу термінів європейського права українською мовою висвітлюють у своїх розвідках Чередниченко О. І. та Касяненко Д. С. (також перекладознавчі аспекти законодавчих текстів ЄС). Лінгвістичні аспекти становлення терміносистеми правових документів Європейського Союзу розглядає у своїй дисертації Романченко В. І.

Мета цієї статті: дослідити специфіку організації перекладацької діяльності в Європейському суді на основі німецькомовних джерел. Визначена мета передбачає розв'язання таких *завдань*: проаналізувати особливості функціонування перекладу в Європейському Союзі на початку заснування і сьогодні; розглянути види перекладацької діяльності й принципи роботи перекладачів у Європейському суді.

Так, на початку свого заснування у 1958 р. європейські інституції послуговувалися 4 мовами (італійська, нідерландська, німецька та французька мови). Зараз у ЄС використовують 24 офіційні мови, а також деякі діалекти держав-членів ЄС. Крім того, в окремих випадках Євросоюз послуговується також мовами: російською, арабською, китайською, японською мовами [1, 3].

Запорукою співпраці громадян ЄС із державними органами влади, представниками уряду, підприємствами та іншими організаціями ЄС слугує спільна мова, незважаючи на мовне розмаїття Союзу. Головний принцип функціонування ЄС побудовано на порозумінні громадян держав-членів ЄС, які розмовляють

різними мовами. Європейська громадськість має право знати, що відбувається в ЄС та брати безпосередню участь у різноманітних процесах спільноти. Однією з головних вимог інституцій Європейського Союзу є те, що кожен із присутніх на зібраннях в ЄС може говорити рідною мовою та надавати документи, укладені відповідною державною мовою. На допомогу як фізичних, так і юридичних осіб ЄС приходять усні та письмові перекладачі Європейського Союзу. Крім цього, закони ЄС є чинними для всіх громадян Союзу, тому кожен громадянин, організація чи суд завдяки перекладачам мають змогу зрозуміти текст будь-якого закону і за потреби звернутися до європейських інституцій своєю рідною мовою.

Кожного дня в ЄС проводять сотні тисяч переговорів на вищому рівні і тисячі перекладачів опиняються в епіцентрі європейських подій. Ці люди не тільки налагоджують мости спілкування, вони також допомагають дотримуватися демократичних принципів Європейського Союзу. Висококваліфіковані перекладачі стали в епоху глобалізації дуже цінними співробітниками, і їхня робота не з легких. Перекладачі ЄС керуються принципом, що багатомовність не створює перешкод у комунікації, а навпаки сприяє порозумінню. Вони спрощують процес спілкування, виступають посередниками між різними культурами, а іноді знаходяться навіть у центрі процесу прийняття рішень.

В інституціях ЄС послуговуються двома видами усного перекладу: *послідовним* та *синхронним перекладом (нім. das Konsekutiv- und das Simultandolmetschen)*. В обох випадках перекладачі в процесі перекладу використовують особливу техніку нотування. Під час послідовного перекладу перекладач, слухаючи мовця, нотує для себе ключову інформацію і передає суть повідомлення цільовою мовою (далі ЦМ) після того, як мовець зробив паузу. Другий спосіб, який використовують у 90 % випадків під час перекладу конференцій, полягає у тому, що перекладач слухає мовця і одночасно відтворює інформацію ЦМ. Для здійснення такого перекладу необхідними є спеціальні конференц-зали з окремими звукоізольованими кабінами для перекладачів та відповідним технічним оснащенням задіяних у про-

цесі комунікації фахівців. У Європейському Союзі працює найбільша у світі кількість перекладачів конференцій. Якщо під час міжнародних зібрань робочими мовами задекларовано лише дві офіційні мови ЄС, то для забезпечення комунікації достатньо одного перекладача, який перекладає послідовно. Але, як правило, через політику багатомовності, щодня залучено щонайменше 69 синхроністів для перекладу з та на 24 мов держав-членів ЄС. До них висувають особливі вимоги, адже перекладачі зазначеної спеціалізації повинні не тільки володіти достатнім мовним рівнем, а й дуже добре розумітись і розбиратись у тих чи інших вузькогалузевих питаннях [1, 4].

Європейський парламент, Європейська комісія та Європейський суд мають власний штат перекладачів, проте вони також надають можливість працювати позаштатним перекладачам та наймають фрілансерів. Передумовою цього є проходження тестування на акредитацію, і, якщо його складають успішно, контактні дані претендента заносяться до бази позаштатних перекладачів. Перекладач повинен мати диплом про закінчення магістратури та додаток до диплому про вищу освіту європейського зразка.

Судовим органом Європейського Союзу є Європейський суд у Люксембурзі [1, 10]. Він разом із судами держав-членів ЄС забезпечує спільне застосування і трактування законодавства Євросоюзу. Кожна сторона має право висловлюватися під час судових проваджень власною державною мовою, оскільки за Конституцією ЄС усім гарантовано однаковий доступ до Європейського суду. Перекладачі забезпечують синхронний переклад під час відкритих засідань Європейського суду, інших судів та Європейського суду у справах державних виконавчих служб. Кількість робочих мов залежить від обставин судового засідання, потреб сторін та судді, а також від того, які держави-члени беруть участь в судовому провадженні. Відповідно до положення про процес проведення провадження в суді, інформація, яку обговорюють у дорадчій кімнаті, є конфіденційною, тому перекладачі при цьому не присутні. Зазвичай французька мова є спільною для судів під час їхніх нарад та винесення вироків [2]. Перекладач Європейського суду повинен обов'язково знати французьку мову та володіти до-

датково мінімум двома робочими мовами на високому рівні. Крім того, важливими навичками при виборі кандидата на посаду перекладача Європейського суду слугує є мислення та готовність зрозуміти аргументи сторін [2]. До важливих завдань перекладача в Європейському суді належить також вивчення письмових актів, які складені як мовою судового провадження, так і французькою мовою. Тож, знання французької є обов'язковою передумовою роботи перекладача в Європейському суді, оскільки деякі акти наявні тільки цією мовою.

Домінування французької мови в Європейському суді часто спричинює проблеми під час перекладу французькомовних судових текстів іншими мовами держав-членів ЄС. Враховуючи одну з ключових ознак правничої мови, а саме її *приналежність до певної національної правової системи*, під час перекладу текстів судовиробництва ЄС найчастіше проблеми виникають через невмотивоване запозичення реалій національної правничої системи Франції у ВТ ЄС, які, звісно, не мають відповідників в інших національних системах держав-членів ЄС. Перекладачі Європейського Суду наводять як приклад термін "*faute*" (провина) національної правової системи Франції, відсутній в інших правових системах, не маючи прямого відповідника, тому його не можна використовувати у вихідних текстах ЄС. Натомість виправданим буде заміна цього національного терміна більш-менш нейтральними контекстними синонімами "*illégalité*" (протиправність), "*manquement*" (правопорушення) тощо, які мають відповідники в інших офіційних мовах ЄС. Так, наприклад, для позначення наведеного вихідного поняття в інших мовах існують такі термінологічні відповідники: "*Rechtswidrigkeit*" (нім.) – *протиправність* (укр.), "*Verstoß*" gegen (нім.) – *правопорушення*, та їхні відповідники в англійській мові "*illegality*" та "*breach*" [3, 92–93].

У Європейському суді ЄС на постійній основі працює сьогодні приблизно 70 перекладачів. Щорічно Європейський суд наймає близько 350 позаштатних усних перекладачів. До завдань та обов'язків перекладачів у Європейському суді належать: планування роботи та письмовий переклад, керівництво перекладa-

цькими проектами; аналіз та ведення документації; проведення термінологічних проектів та узгодження термінології, визначення завдань та координація термінологічної роботи, контроль та нагляд за ними, покращення комп'ютерних програм для термінологічних баз, участь у різноманітних міжнародних семінарах у галузі термінології; підготовка методичних матеріалів, які полегшують роботу перекладачів, підготовка судового засідання та попередня обробка документів, необхідних для перекладу під час судового провадження тощо [1, 10].

До завдань письмових перекладачів в Європейському суді належить переклад особливих жанрів юридичних текстів, зокрема таких:

- *попереднє рішення (нім. das Vorabentscheidungsersuchen)* – перекладають мовою національного суду (мовою ведення судового провадження) та усіма офіційними мовами;
- *повідомлення про надходження попереднього рішення (нім. die Mitteilung über das eingegangene Vorabentscheidungsersuchen);*
- *письмові заяви (нім. Schriftliche Erklärungen)* – перекладають мовою ведення судового провадження та французькою;
- *звіт (нім. der Sitzungsbericht)* – укладений французькою мовою, перекладають мовою ведення судового провадження;
- *заключне рішення суду (нім. der Schlussantrag)* – зазвичай написане адвокатом рідною мовою, перекладають мовою ведення судового провадження та французькою для опублікування й іншими офіційними мовами;
- *вирок (нім. das Urteil)* – написаний французькою мовою, перекладають іншими офіційними мовами. Дата винесення вироку визначається з урахуванням того факту, що він має бути перекладений мовою ведення судового провадження [1].

У разі подання *позову (нім. die Klage)* до суду, перекладач має перекласти такі типи юридичних текстів: *позов (нім. die Klage), відповідь або заперечення проти позову (нім. die Klagebeantwortung oder die Erwiderung)* – укладають мовою ведення судового провадження та перекладають французькою. *Повідомлення про подання позову (нім. die Mitteilung über die*

erhobene Klage), написане мовою ведення судового провадження, перекладають усіма офіційними мовами; *звіт (нім. der Sitzungsbericht)*; *заключне рішення суду (нім. der Schlussantrag)*; *вирок (нім. das Urteil)*. У разі проведення *касаційного провадження (нім. das Rechtsmittelverfahren)* потрібно перекласти такий же список документів, як і при поданні позову [1].

Результати проведеного дослідження дають підстави стверджувати, що українські фахівці з перекладу нормативно-правової бази ЄС повинні перейняти досвід роботи європейських колег, особливо якщо мова йде про переклад вузькогалузевих текстів різних рівнів судового провадження. Вирішенню зазначеної проблематики сприятиме вивчення вироків Європейського суду крізь призму перекладу українською мовою, що становить перспективи для майбутніх розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Erstellt für ICTI durch : Generaldirektion Dolmetschen Europäische Kommission, 2013.

2. Direktion Dolmetschen [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://curia.europa.eu/jcms/jcms/Jo2_12357/ (дата звернення: 20.03.2014).

3. Касяненко Д. С. Особливості перекладу та лексичної гармонізації законодавчих актів ЄС в контексті євроінтеграції України : дис. канд. філол. наук : 10.02.16 / Д. С. Касяненко. – К., 2011.

4. Rolle der Übersetzung im Verfahrensablauf [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://curia.europa.eu/jcms/jcms/Jo2_10813/role-de-la-traduction-dans-le-deroulement-des-procedures (дата звернення: 27.03.2014).

5. Sprachenregelung des Gerichtshofs der Europäischen Union [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://curia.europa.eu/jcms/jcms/Jo2_10739/regime-linguistique-de-la-cour-de-justice-du-tribunal-de-premiere-instance-et-du-tribunal-de-la-fonction-publique.

Стаття надійшла до редакції 17.04.14

Статья посвящена изучению видов переводческой деятельности в европейских институциях. Рассматриваются проблемы и особенности работы переводчиков в Европейском суде на основе материалов немецкоязычных источников и сайтов.

The article deals with the types of translators work in the European institutions. The specifity and problems of work of translators at the European Court are considered on the basis of the German sources and sites.

О. Косач, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КОМУНІКАТИВНА СИТУАЦІЯ "ОСВІДЧЕННЯ В КОХАННІ" В АНГЛОМОВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: СОЦІОЛІНГВІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

У статті розглядаються соціолінгвістичні параметри комунікативної ситуації "освідчення в коханні", вербальні та невербальні засоби комунікації, комунікативні стратегії та тактики, его-стани та ґендер. Ситуація "освідчення в коханні" поєднує у собі риси особистісного та соціально-детермінованого дискурсів та характеризується особливою комбінацією вербальних та невербальних засобів, які використовуються мовцями для реалізації комунікативних стратегій "завоювання уваги", "емоційного тюнінгу" та "інтимізації", в межах яких застосовуються відповідні тактики.

Останнім часом комунікативна ситуація перетворилася на популярний об'єкт дослідження у лінгвістиці та інших комунікативно-релевантних дисциплінах. Так, вивченню різноманітних аспектів комунікативної ситуації присвячені праці Ф. Бацевича, А. Д. Бєлової, Т. ван Дейка, О. С. Іссерс, В. Г. Гака. Незважаючи на вивчення конкретних комунікативних ситуацій (наприклад, комунікативна ситуація флірту (І. Л. Дьяконова), вибачення Ю. В. Туфанова), виправдання (І. Р. Корольов) та ін.), освідчення в коханні не було предметом комплексних лінгвістичних досліджень саме в англомовному середовищі. Так, останніми роками з'явилися праці, присвячені дослідженню особливостей міжособистісного спілкування, а саме інтерпретація та вербалізація емоцій та відповідних концептів (Г. А. Огаркова), чуттєві інтенції в діалогічному мовленні (Н. О. Кушнір), дискурсивно-прагматичні особливості комунікативної ситуації флірту (І. Л. Дьяконова).

Актуальність роботи зумовлена необхідністю поглибленого вивчення лінгвістичних та екстралінгвістичних особливостей комунікативної ситуації "освідчення в коханні" та відсутністю дослідження цієї проблеми сучасними лінгвістами.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі соціолінгвістичних факторів у виборі комунікативних стратегій і тактик у ко-

мунікативній ситуації "освідчення в коханні", а також у вивченні вербальних та невербальних засобів, що застосовуються мовцями для реалізації цих стратегій і тактик.

Об'єктом дослідження є комунікативна ситуація "освідчення в коханні".

Предметом дослідження є соціолінгвістичні компоненти комунікативної ситуації "освідчення в коханні", а також вербальні та невербальні засоби комунікації.

Матеріалом праці слугували 8 американських та британських фільмів, знятих у період з 1993 по 2010 роки: "Sweet November", "Letters to Juliette", "If only", "The ugly truth", "A leap year", "Pride and Prejudice", "The story of us" та "Groundhog day".

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше зроблено комплексний опис комунікативної ситуації "освідчення в коханні", що включає в себе аналіз вербальних та невербальних особливостей, а також вплив зовнішніх факторів на поведінку мовців.

Романтичну комунікацію відносять до особливого різновиду міжособистісного спілкування, який носить інтимний характер і формує тісний психологічний зв'язок між закоханими. Унікальністю цього виду комунікації є абсолютна спрямованість на кохану людину, бажання відкрити їй свій емоційний світ та пізнати її власний.

Одним із вирішальних моментів спілкування закоханих є комунікативна ситуація "освідчення в коханні", під час якої мовець відкриває свої почуття коханій людині. Наше дослідження показало, що у сучасному світі, незважаючи на високий рівень стереотипності такої комунікативної ситуації (КС), закохані часто намагаються відійти від традицій і створити більш оригінальну і неповторну атмосферу.

Як і будь-яка міжособистісна комунікація, комунікативна ситуація (далі – КС) "освідчення в коханні" є завжди ситуативно зумовленою, тому її дослідження має враховувати три виміри зовнішнього контексту: фізичний, соціально-психологічний та часовий [1, 66].

Фізичний контекст охоплює проксемічні аспекти спілкування, а також місце комунікації. У ході нашого дослідження було виявлено, що у сучасному світі закохані намагаються дещо відійти від стереотипності і обрати незвичайне місце для освідчення (така тенденція простежується у шести з восьми проаналізованих фільмів). Так, головний герой фільму *The ugly truth*, Майк, опинившись у повітряній кулі з Еббі, наважується освідчитися їй в коханні. Саме чудовий краєвид, який перед ними відкривається, спонукає його до більш рішучих дій.

Варто зазначити, що навіть ті, хто обирають для освідчення традиційне місце (одним з яких може бути вишуканий ресторан), намагаються додати чогось особливого або здивувати порушенням стереотипного розуміння даної КС. Так, Анна з фільму *A leap year* освідчується на очах у всіх відвідувачів кафе, шеф-кухарем якого є її обранець. Таким чином, дана КС незвичайна не тільки тому, що ініціатор освідчення – жінка, але й тому, що порушується традиційно очікувана приватність.

Соціально-психологічний контекст виявляється у характері зв'язків між учасниками спілкування, у їхніх соціальних ролях, культурних нормах і традиціях. Дослідження показали релевантність урахування трьох ego-states (его-станів), виділених Е.Берном, – Adult (Дорослий), Parent (Батько) and Child (Дитина) [8, 8]. Комуніканти, яким притаманний ego-state Adult, краще справляються з ситуацією емоційної напруги і використовують прямі мовленнєві тактики, які часто реалізуються за допомогою використання декларативів та наказового способу:

(1) ***Listen to me! Listen to me very carefully!*** *The truth is, Sophie, I'm madly deeply truly passionately in love with you* [Letters to Juliette]

(2) ***I have an announcement to make…[ ]Marry me.*** *I love you.*

[Sweet November]

(3) *I love you. Most ardently!* ***Please, do me the honor of accepting my hand.***

[Pride and Prejudice]

Натомість, для ego-state Child характерне вживання непрямих мовленнєвих тактик:

(4)*I think,* ***what I need is here***. [A leap year]

(5) ***It really doesn't matter any more*** *but I love you*. [Letters to Juliette]

(6) ***My heart is yours now.*** [If only]

Однак, делікатність такої КС зумовлює виникнення проблем під час вербалізації почуття у будь-якого мовця, незалежно від притаманних їм якостей:

(7) ***Where*** *the hell you doing? I love you!* [A leap year]

У цьому прикладі мовець плутає питальні слова і замість *what* вживає *where*. Також відсутнє дієслово-зв'язка *to be*.

Характер комунікації залежить і від ґендерних чинників. Чоловіче спілкування відрізняється емоційною стриманістю, а жінки навпаки вільніше і повніше висловлюють свої почуття та емоції. Незважаючи на традиційне уявлення про те, що першим у коханні освідчується чоловік, у сучасному світі спостерігається тенденція до перейняття даної ініціативи жінками. Так, три з восьми досліджуваних КС "освідчення в коханні" ініціювалися жінками. Головна героїня фільму *Letters to Juliette* Софі, після довгих вагань першою наважується зізнатися в коханні Чарлі, дивуючи не тільки його, а й себе:

(8) *Honestly, I love you! I can't believe I've just said that! But I do! I love you!*

А Кеті з фільму *The story of us* виголошує довгу і часом безглузду промову, перемішуючи значущі моменти її життя з чоловіком із історичними фактами, власними міркуваннями та недоречними жартами, ледь не забувши причину початку розмови. Тому лише у кінці наважується сказати:

(9) *What I'm trying to say is that* ***I love you***.

Дані КС підтверджують те, що жінки більш експресивні і, можливо, більше хвилюються, ніж чоловіки, адже роль ініціатора зізнання їм, як правило, не притаманна.

Часовий вимір стосується конкретної частини дня, історичних умов, історії стосунків між закоханими та обставини їх життя. Так, головний герой фільму *If only* Ієн лише дізнавшись про неминучість катастрофи, яка очікує на його обраницю, нарешті розуміє, як багато вона для нього значить, і наважується

вперше по-справжньому й щиро донести до неї свої почуття. Спочатку він запрошує її на романтичну вечерю, де і відбувається перше зізнання, а пізніше, усвідомлюючи, що це його останні слова до неї, зупиняється під зливою і відкриває Саманті свої найпотаємніші почуття.

Як і будь-яка комунікативна ситуація, КС "освідчення в коханні" передбачає врахування вербальних та невербальних аспектів спілкування, які виступають своєрідним двигуном комунікації. Враховуючи те, що мовна комунікація є упорядкованим явищем, яке ґрунтується на плануванні мовленнєвих дій та виборі оптимального способу досягнення цілей комунікантів [6, 377], вважаємо необхідним проведення аналізу тих стратегій та тактик, які реалізує мовець під час КС "освідчення в коханні". Повідомляючи щось, адресант, насамперед, думає про результативність свого повідомлення, тобто про його ефективність, у той же час враховуючи різні підходи, які в більшій чи меншій мірі відповідають конкретній ситуації спілкування. Це дає нам змогу розглядати мовну комунікацію в аспекті загальної стратегії (з огляду на мету) і конкретної тактики (з огляду на її досягнення). Таким чином, стратегію можна визначити як "…комплекс мовленнєвих дій, спрямованих на досягнення комунікативних цілей" [4, 12]. У такому випадку тактика розглядається як "…мовленнєві прийоми, які дозволяють досягти поставлених цілей в конкретній ситуації" [2, 163]. На жаль, у сучасній лінгвістиці не існує загальної класифікації стратегій та тактик, що пояснюється високим ступенем варіативності комунікативних ситуацій, а як результат – і комунікативного наміру мовця. Таким чином, враховуючи специфічність комунікативних ситуацій в цілому, а також відсутність комплексних досліджень стратегій і тактик у КС "освідчення в коханні", вважаємо необхідним створення окремої класифікації для цієї КС, базою для якої служитимуть праці І. Л. Дьяконової та О. А. Семенюка.

Аналіз сучасних фільмів показав, що основний комунікативний намір мовця – відкрити свої почуття коханій людині й отримати відповідь про взаємність. Проте, трапляються ситуації, коли даний комунікативний намір дещо змінюється. Так, у фі-

льмі *Pride and Prejudice,* знятого за мотивами однойменного роману Джейн Остін, слова головного героя, Марка Дарсі, не можна назвати справжнім освідченням, адже воно передбачає щире вираження власних почуттів, певне обожнення своєї обраниці. Натомість, його перше "зізнання" у почуттях звучить вимушено і холодно. Він соромиться своєї обраниці через її походження, але наважується на "лицарський вчинок", аніскільки не сумніваючись, що його пропозиція буде прийнята:

(10) *Miss Elizabeth, I came to Rosings with the single object of seeing you. I had to see you.* ***I have fought against my better judgment, my family's expectations, the inferiority of your birth by rank and circumstance. All these things I am willing to put aside*** *and ask you to end my agony.* ***Please do me the honor of accepting my hand.***

Проте, беручи до уваги те, що у більшості проаналізованих фільмів комунікативний намір полягає у щирому бажанні зблизитися з коханою людиною, пропонуємо наступну класифікацію стратегій та тактик:

- **Стратегія "завоювання уваги"** [І. Л. Дьяконова, 15], яка включає в себе такі тактики:

1. **Спонукально-провокаційна тактика**: мовець намагається підштовхнути співрозмовника до зізнання у почуттях:

(11) *Abby:* ***You've lost your chance!***
Mike: Come on! I've never had a chance with you.
Abby: Right! ***You can not fall in love! It's scary.***
Mike: Yes! It's scary! Especially when I'm in love with you!
*Abby:…****You're in love with me. Why?*** [The ugly truth]

(12) *Nelson:* ***I know, you love me.***
Sara: I do. I've never felt this before. [Sweet November]

2. **Тактика компліменту:**

(13) ***You're exquisite like this flower.*** [If only]

(14) ***You are so beautiful!*** *I know your face so well. I could have painted you with my eyes closed.* [Groundhog day]

3. **Тактика вибачення та подяки:**

(15) *I have to tell you this and you need to hear it.* ***I loved you since I met you.*** *But I wouldn't allow myself to truly feel it until today.*

I was always thinking ahead making decisions out of fear. Today because of you, what I learned from you…Every choice I made was different and my life has completely changed. And I've learned that if you do that, you're living your life fully. *It doesn't matter if you have 5 minutes or 50 years…**Samantha, if not for today, not for you, I would never have known love at all. So thank you for being the person who taught me to love… and to be loved.*** [If only]

Структура такого освідчення надзвичайно складна, адже, окрім власне освідчення (як на початку, так і наприкінці промови), герой застосовує**_тактики визнання власних помилок, вибачення та подяки.** Це означає, що у межах однієї стратегії можуть використовуватися декілька тактик, які допомагають досягненню бажаного ефекту.

- Стратегія "емоційного тюнінґу" [І. Л. Дьяконова], до якої входять:

1. **Тактика гумору,** яка розряджає напружену обстановку:

(16) *Anna:* ***Never in my life I've thought I'd see you on one knee!***
Declan: Yeah, ***it's damp right here***. [A leap year]

(17) ***Do you have a map? Because I keep getting lost in your eyes***. [Letters to Juliette]

(18) ***Is there an airport nearby or is that just my heart taking off?*** [Letters to Juliette]

2. **Тактика "внесення елементу неформальності"** [Семенюк, с.120], яка передбачає вживання нехарактерних для даної КС лексичних одиниць:

(19) *Mike:* ***It's terrifying.*** *I'm in love* ***with a psycho*** *like you.*
Abby: I am not a psycho!
Mike *: I've just told you that I loved you and all you heard was "psycho." Well,* ***you're the definition of neurotic.***
Abby : *No! The definition of neurotic is a person who suffers from anxiety, obsessive thoughts, compulsive acts, and, and physical ailments without any objective evidence of...*
Mike *:* ***Shut up!*** *Yet again I just told you I'm in love with you and you're standing here giving me a vocabulary lesson.* [The ugly truth]

- Стратегія інтимізації, яка складається з таких тактик:

1. **Інформативні тактики:** власне відверте вираження особистих почуттів, думок:

(20) *I'm happy because of you. I'm in love.* [Sweet November]

(21) *These past months have been a torment without you.* [Pride and Prejudice]

Для збільшення вагомості своїх слів мовець часто вживає слова із значенням граничної узагальненості:

(22) *You have me* ***forever***. [Sweet November]

(23) *If I know that I'm loved that way, then I can face* ***anything***. [Sweet November]

(24) *I* ***only*** *want you.* [Sweet November]

2. **Персуазивні тактики:** вираження потреб відчувати любов, підтримку, увагу, а також піклуватися про кохану людину:

(25) ***Life will never be better without you.*** [Sweet November]

(26) ***I live for one thing: to love you. To make you happy. To live firmly and joyously in the moment. I want to take care of you.*** [Sweet November]

(27) *Living in London would be a pleasure* ***as soon as you're waiting for me****...* [Letters to Juliette]

(28) ***I never wish to be parted from you from this day on.*** [Pride and Prejudice]

Для такої тактики характерне вживання стилістично маркованої лексики у поєднанні з частим повтором смислового слова:

(29) ***You have bewitched me, body and soul****, and* ***I love, I love, I love*** *you* [Pride and Prejudice]

(30) ***Honestly****...****I love you****! I can't believe I've just said that! But* ***I do! I love you****!* [Letters to Juliette]

Таким чином, кожній стратегії притаманний свій "набір" тактик, які використовуються мовцем для освідчення в коханні. Для підсилення ефекту комуніканти часто вдаються до поєднання кількох тактик, а також вживання тих чи інших лексичних одиниць, що спрямовано на зближення з коханою людиною та переведення стосунків на новий рівень: від дружби до кохання.

Проте вживання лише вербальних засобів комунікації не може забезпечити повноту виразності та емоційної насичено-

сті освідчення. Тому важливими елементами романтичної комунікації (особливо під час КС "освідчення в коханні") виступають невербальні знаки, такі, як контакт очей та рук, тактильні жести (обійняти, поцілувати, пригорнути до себе співрозмовника), зменшення дистанції між комунікантами, зітхання, щира усмішка тощо.

Непрямим вираженням кохання є також мова подарунків. Так, Нельсон, головний герой фільму "Sweet November", розповідає історію свого кохання до Сари у досить незвичайний спосіб. Переодягнувшись у Санта Клауса, він по черзі виймає з торбинки 12 подарунків-символів. З них, наприклад, іграшковий трамвай з жетонами для чудових подорожей, різнокольорова перука для гарного настрою, величезна пляшка її улюблених парфумів для того, щоб обійнявши її, довго відчувати на собі її запах.

Отже, комунікативна ситуація "освідчення в коханні" є унікальною у системі міжособистісних стосунків і однією з ключових у спілкуванні закоханих. Неповторність даної КС полягає у тому, що вона поєднує у собі риси як особистісного, так і соціально-детермінованого дискурсу, що впливає на вибір мовленнєвих тактик, вербальних та невербальних компонентів, за допомогою яких мовець освідчується у своїх почуттях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Флорій Сергійович Бацевич. – 2-ге вид., доп. – К. : ВЦ "Академія", 2009. – 376 с.

2. Гойхман О. Я. Речевая коммуникация: Учебник / О. Я. Гойхман, Т. М. Надеина – М. : ИНФРА-М, 2003. – 272 с.

3. Дьяконова І. Д. Жанрові та дискурсивні особливості комунікативної ситуації флірт (на матеріалі сучасної англійської мови) : автореф. дис. канд. філолог. наук. спец. 10.02.04 – германські мови / І. Д. Дьяконова – К., 2012. – 21 с.

4. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 284 с.

5. Кушнір Н. О. Вербалізація чуттєвих інтенцій у російському діалогічному мовленні (на матеріалі комунікативної ситуації "освідчення в коханні") : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.02 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, м. Київ. Інститут філології / Н. О. Кушнір. – К., 2005. – 15 с.

6. Мельник І. В. Типи комунікативних стратегій / І. В. Мельник // Збірник наукових праць "Studia Linguistica" – 2011. – № 5(2). – с. 377–380.

7. Семенюк О. А. Основи теорії мовної комунікації: навчальний посібник / О. А. Семенюк. – К: ВЦ "Академія", 2010. –240 с.

8. Berne, Eric. Games People Play – The Basic Hand Book of Transactional Analysis. New York: Ballantine Books, 1964. – 81 p.

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. A leap year [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://megashare.info /watch-leap-year-online-TVRBd09BPT0

2. Groundhog day [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.movie4k.to/ Groundhog -Day- watch-movie-841911.html

3. If only[Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.movie4k.to//If-Only-watch-movie-1164029.html

4. Letters to Juliette [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.movie4k.to /Letters-to-Juliet-watch-movie-978332.html

5. Pride and Prejudice[Електронний ресурс]. Режим доступу: http://ffilms. org/pride-prejudice-2005/

6. Sweet November [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://megashare.info /watch-sweet-november-online-TXpBMk1nPT0

7. The story of us [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://ffilms.org/the-story-of-us-1999/

8. The ugly truth [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.movie4k.to //The-Ugly-Truth-watch-movie-2871845.html

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье рассматриваются социолингвистические параметры коммуникативной ситуации "признание в любви", вербальные и невербальные средства коммуникации, коммуникативные стратегии и тактики, эго-состояния и гендер. Ситуация "признание в любви" сочетает в себе черты личностного и социально-детерминированного дискурсов и характеризуется особенной комбинацией вербальных и невербальных средств, которые используются говорящим для реализации коммуникативных стратегий "завоевания внимания", "эмоционального тюнинга" и "интимизации", в пределах которых используются соответствующие тактики.

The article explores sociolinguistic features of the communicative situation "love declaration", verbal and nonverbal means of communication, communicative strategies and tactics, ego-states and gender. The situation "love declaration" encompasses elements of personal and socially determined discourses and is characterized by the special combination of verbal and nonverbal means used by speakers in order to realize communicative strategies of "attention attraction", "emotional matching" and "intimization" within which correspondent tactics are used.

К. Кузнецова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КИТАЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЕМІ ТАН "КЛУБ РАДОСТІ І ЩАСТЯ")

У статті досліджується процес та основні закономірності творення китайських мотивів, що стали провідними у процесі роботи американської письменниці китайського походження Емі Тан (Amy Tan) над одним із найвідоміших її романів – "Клуб радості і щастя", який став також першим творчим успіхом письменниці. Біографічний метод дослідження допоміг виокремити у романі Емі Тан "Клуб радості і щастя" ремінісценції до китайської культури, зіставити їх з життям самої письменниці та зрозуміти причину творення алюзій такого характеру.

Роман Емі Тан "Клуб радості і щастя" вийшов друком у 1989 р. і відразу приніс нечуваний успіх молодій письменниці китайського походження. Так, надзвичайно влучною стала коротка, але містка ремарка Г. Чхартішвілі: "Секрет феноменальної популярності чарівного роману "Клуб радості і щастя" – у його помірній "китайськості", яка не відлякує читача, а є цілком зрозумілою і навіть тендітною" [7, 254]. Однак, назвати романом цей твір важко, адже це нагадує більшою мірою збірку новел, об'єднаних обмеженою кількістю оповідачів і темою протистояння матерів-китаянок і дочок, що народилися вже на теренах США: 12 монологів – 8 головних героїнь.

Вивченню ремінісценцій та перегукувань з китайською культурою у творчості Емі Тан присвячені роботи багатьох дослідників у рамках азіатсько-американських компаративних студій, як зарубіжних (Г. Блум, І. Д. Хантлі, Б. Адамс), так і російських (Є. М. Караваєва, Е. М. Бутеніна). Американські дослідники, зокрема, здебільшого звертаються до аналізу запозичень з китайської культури у загальному плані. Недостатньо розробленим залишається розгляд цього аспекту творчості Емі Тан з позицій взаємозв'язку з особистим життям письменниці, а саме тих переживань, які зумовили привнесення культурних мотивів у прозу письменниці.

Термін *ремінісценція* вже давно узвичаївся у літературознавстві для позначення одного з видів творчих взаємовпливів, суть якого полягає в запозиченні окремих елементів із творчості попередників. Поняттю "культурної ремінісценції" уваги приділено менше, проте за аналогією до "літературної ремінісценції" стає зрозумілим, що сутність їх однакова, відмінність лише у тому, що об'єктом запозичення тут виступає певна культурна реалія, явище або особливість.

Творчість письменників етнічної літератури, якою безперечно є Емі Тан, рясніє культурними алюзіями. Бути письменником етнічної літератури, зокрема азіатсько-американського канону, означає являти собою тип нової людини, мислення якої спрямоване на взаємопроникнення двох культур: східної і західної, а творчість тяжіє до синкретичного поєднання різних літературно-філософських концепцій. Оскільки письменниця є однією з представниць літератури "прикордоння" (на межі двох культур – китайської та американської), її творчість слід розглядати не лише крізь призму особистісних переживань (до яких ми звернемось пізніше), а як частину великої системи під назвою "етнічна література" зі своїми закономірностями та тенденціями. Серед основних чинників творення етнічної літератури азіатсько-американського канону виокремимо наступні:

1. Білінгвізм, або двомовність: національна мова, з одного боку, і загальна мова "домінуючого суспільства", яка мобілізує і зрівнює етноси, що проживають на території США. Навіть принизливі ярлики: Чин-чин, "чайнамен" (для китайців), "Джап" (для японців), сприяють внутрішньо ідейній та естетичній консолідації [2, 15].

2. Глибинний зв'язок з народною спадщиною, що охоплює не тільки усну творчість, але всю картину народного знання, його світосприйняття. Він вивів сучасних етнічних письменників азіатсько-американського канону на широкий шлях зіставлень, на дорогу, яка ріднить їх з багатьма магістральними тенденціями розвитку сучасної літератури.

3. Процеси відбору та переоцінки цінностей власного народу й одночасно – звернення до людства на засадах рівності,

взаємопроникнення культурного коду. У результаті, те, що було міфами і казками, приймає форму філософського діалогу. Це відбувається ніби природним шляхом, оскільки письменникові необхідно самовизначитися по відношенню як до народної самосвідомості, так і до всієї складної сукупності конфліктів сучасності.

4. Неузгодженість етнічних літератур з основами соціального і культурного життя офіційного американського суспільства, саме існування і розвиток яких повідомляє всьому сучасному літературному життю країни живу конкретику боротьби, різко критичний полюс, якого настільки бракує "американському способу життя" [3, 47].

5. Відчутний спад ідейно-естетичної значущості у значній частині літератури США, яка носить назву "основного потоку" протягом десятиліття у 60-х роках. При усій категоричності цього судження відомо одне: у письменників "основного потоку" не було життєстверджуючих ідей, які вони могли б протиставити негативним тенденціям американської дійсності 1970–1980 х років.

6. Виділення самостійних курсів і програм з досліджень етнічних літератур, що було обумовлено неможливістю традиційної англо-американської критичної традиції правильно оцінити твори етнічних письменників. У 70-х рр. гостро відчувалася нестача професійних критиків цих творів, їх завдання виконували американські антропологи, яким було важко орієнтуватися в художній специфіці будь-якої літератури національних меншин. Через незвичайність форми та змісту нової літератури критики перебували в розгубленості і впродовж цілого десятиліття 70-х років майже завжди (за рідкісним винятком) обходили мовчанням майстерність етнічних художників слова або трактували його з консервативних позицій.

Всі вище зазначені передумови сприяли творчому зростанню Емі Тан та самоствердженню як письменниці. Вони представили низку так званих "зовнішніх" факторів, які у більшій чи меншій мірі проявилися у її творчості, демонструючи приналежність Емі Тан до китайської нації та висвітлюючи взаємовідносини з Китаєм та її родиною.

Оскільки роман Емі Тан "Клуб радості і щастя" за жанровими характеристиками належить до біографічних романів, тут особливо важливим стає розуміння життєвих колізій авторки, які значно прояснюють сюжетні лінії самого твору.

Історично обумовлена ізольованість китайського етносу від інших національних груп у США накладає незабутній відбиток на формування менталітету американців китайського походження: у порівнянні з іншими громадськими структурами сім'я справляє на них значно більший вплив, що пояснюється китайською конфуціанською традицією єдності родини. Стосунки Емі та її матері – етнічної китаянки – складалися досить важко, оскільки будувалися на руйнації базових принципів традиційного розуміння взаємозв'язків між батьками й дітьми. Після пережитих смертей брата та батька від однієї хвороби – раку мозку – їхні відносини стали ще більш напруженими. За словами письменниці, особливістю китайських матерів є те, що їх любов виражається в особливому прагненні вивести своїх дітей на правильний шлях. Мати Емі Тан хотіла, щоб та стала нейрохірургом, а у вільний час грала на фортепіано: "Вона бачила, що у мене є безліч шансів у житті, щоб використовувати всі переваги, бути сильною і не залежати від чоловіків" [1, 23]. Звістка про те, що її дочка, наслідуючи приклад свого майбутнього чоловіка Луїса Де Маттея, американця італійського походження, бажає займатися лінгвістикою, викликала обурення – Дейзі Тан не розмовляла з Емі протягом півроку. Лише після успіху її першого роману, коли її дочка прославилася, мати поступово погодилася з рішенням Е. Тан займатися літературною діяльністю. Певна річ, що проблема відносин між матерями і дочками у емігрантських родинах ускладнюється їхньою приналежністю до різних культур. Американські діти, які намагаються відокремити себе від своїх китайських батьків, балансують між своїм походженням і вихованням. Існування для них – це напружений пошук балансу між минулим і майбутнім. Так, у житті письменниці, "майже завжди присутні напружені відносини між матір'ю і дочкою, між старим Китаєм і новим американським оточенням" [1, 35].

Героїні роману "Клуб радості і щастя" Емі Тан також знаходяться в пошуку – вони порівнюють себе з представниками обох культур і намагаються визначитися з приналежністю до принаймні однієї з них. Герої знаходяться на межі "двох світів". Як зазначає Ю. М. Лотман, поняття цього кордону двозначне: з одного боку, він розділяє, з іншого, – з'єднує [5, 156]. З цього визначення можна зробити висновок: герої, знаходячись на кордоні, не можуть належати тільки одному зі світів, одній з культур, вони неминуче містять в собі дві культури. Людина між культурами виконує роль з'єднуючого мосту. Таке "пограничне" положення можна розглядати як приналежність до обох світів відразу. На тлі такого положення і утворюються ремінісценції, коли персонажі цілеспрямовано або зовсім навпаки, самі того не бажаючи, апелюють до свого китайського минулого або до свого китайського походження.

У романі "Клуб радості і щастя" представлені два покоління: матері, які емігрували до Америки з Китаю, і їх дочки, які народилися і виховувалися у США. Певно, що героїнь-матерів можна віднести до представників китайської культури, з їх природним неприйняттям американських цінностей і традицій. Наприклад, Іннін Сент-Клер, одна з матерів, яка звикла жити в розкоші і мати прислугу, вийшовши заміж за американця сприймає своє життя виключно так: "Я виконувала обов'язки служниці. Я вчилася жити на західний лад. Я намагалася говорити, немов у мене повний рот каменів. Я виростила дочку, спостерігаючи за нею з іншого берега. Я прийняла її американський спосіб життя" [6, 98].

Американський спосіб життя здається для матерів дивним, для того щоб звикнути до нього їм доводилося придушувати в собі звички, виховані в них з народження, а також приховувати свої погляди на життя для того, щоб відчувати себе в безпеці у чужій культурі. Ще одна з матерів – Ліндо Чжун констатує: "Всі ці роки я приховувала свою справжню натуру, намагаючись здаватися непомітною тінню, яку нікому не схопити" [6, 72].

Матері бережуть все китайське – духовне і матеріальне. З позиції етноцентризму вони розцінюють все, що належить їх рідній китайській культурі набагато вище і краще, ніж те, що про-

понує їм чужа американська культура. Так, Суюань У говорить про стіл для Маджонга: "Мій стіл дістався мені від батьків, він був зроблений з дуже пахучого червоного дерева, не з того, яке ви називаєте палісандровим, а з хонму (红木) – воно таке чудове, що в англійській навіть слова такого немає" [6, 38].

Це безперечно ілюструє ставлення матерів до мови, як однієї з найважливіших складових культури, що також розцінюється як еталон. Матері говорять суржиком китайської та англійської мов. І часто для позначення певних реалій китайської культури їм не вистачає слів або ж вони свідомо переходять на китайську, щоб пояснити щось важливе: "Я була цісиле (气死了), оскаженіла до смерті" [6, 135], – говорить одна з героїнь, переповідаючи одну зі своїх життєвих історій.

У підлітковому віці, коли велика увага приділяється громадській думці – в даному випадку думці американського суспільства, дочки свідомо заперечують китайську культуру, вирішивши повністю "перейти на бік більшості". Ось один зі спогадів дитинства Цзіньмей У: "Мама і тітка Аньмей в ці дні надягали смішні китайські сукні з жорсткими стоячими комірами і вишивкою з шовку на грудях, що зображала квітучі гілки. Мені ці сукні здавалися дуже химерними для справжніх китайців і занадто безглуздими для американських вечірок. У ті дні, ще до того як мама розповіла мені свою куейліньську історію, я вважала, що Клуб радості і щастя – ганебний китайський пережиток, щось на зразок таємних зборищ ку-клукс-кланівців або бойових танців індіанців під звуки тамтамів на екранах телевізорів" [6, 29].

Дочки не знають китайської мови. Як зазначає дослідниця етнічної літератури азіатсько-американського канону Є. М. Караваєва, багато представників етнічних діаспор молодшого покоління взагалі не вважають знання мови предків необхідною умовою приналежності до культури. Так, показовим є висловлювання Цзіньмей У про китайську мову: "...Якими ж талановитими повинні бути мої сестри, щоб вміти читати і писати китайською!" [4, 86].

Не намагаючись зрозуміти культуру своїх матерів, заперечуючи наявність в собі будь-чого китайського, дочки все ж вбирають її з дитинства. Так, однією з невіддільних характеристик будь-

якої культури, хоча і поверхового її розуміння, є знання кухні. У романі багато згадок страв китайської кухні. Вони дані не стільки для додання екзотичного колориту роману для американського читача, скільки для зображення атмосфери китайської культури. Так у романі описуються такі страви як "суп з вонтонів" (云吞汤), "солодка свинина" (炖甜猪肉) та багато інших страв.

Дочки знають всі правила поведінки у китайській культурі і свідомо слідують їм, спілкуючись зі своїми батьками. Так, Уеверлі Чжун розуміє, які помилки зробив її наречений при знайомстві з її батьками. Помилки для нього незрозумілі, тому що його поведінка не суперечить американській культурі та етикету: "Я все ще подумки здригалася, згадуючи, як Річ міцно тиснув руки моїм батькам з такою ж невимушеною фамільярністю, з якою завжди вітає нервових клієнтів на роботі, що приходять вперше" [6, 163]. Виходить, що така ситуація склалася тому, що Уеверлі Чжун не привнесла ці традиції, негласні правила поведінки в своє життя, вважаючи їх щонайменше безглуздими, а її наречений навіть не підозрював про них.

Дух індивідуалізму змушує дочок відкидати материнські поради та критику. Народившись у країні, відзначеній різноманіттям релігійних конфесій і заохоченням особистої ініціативи, молоді жінки виявляються не готовими беззастережно прийняти цінності своїх матерів. Цзінь-Мей зізнається, що ставилася до критики своєї матері як до "чергового з її китайських забобонів, який якимось дивним чином вписувався в обставини" [6, 24]. Крім цього дочки болісно відчувають свою приналежність до етнічної меншини і, спілкуючись зі своїми однолітками, хочуть викорінити несхожість з оточуючими. У спробах відмежуватися від поганої англійської своїх матерів і їхніх китайських звичаїв, вони відкидають традиційні знання, які матері намагаються їм передати, вважаючи давні традиції абсолютним безглуздям.

Твори етнічної літератури, до яких і відноситься відомий роман Емі Тан "Клуб радості і щастя", є унікальними у багатьох аспектах. По-перше, він написаний англійською мовою, але мова у творі йдеться про переживання не американців, а китайців, що живуть в Америці. Такі художні твори є величезним полем

для досліджень, адже вони містять в собі багато прихованих символів та алюзій до національної культури. Таким чином, вони дають змогу побачити життя такого багаточисельного етносу, що перебуває за межами рідної землі, зсередини, ззовні, а також у взаємодії з "домінантною" чужою культурою. По-друге, вони є зразками нової свідомості людини пограничної, людини у пошуках своєї ідентичності шляхом поєднання двох полярних культур – китайської та американської.

Полярність ця представлена крізь призму діалогу двох поколінь жінок: матерів та дочок. Наявність 8 головних героїнь дає можливість зрозуміти, наскільки унікальним і неповторним є досвід кожної такої особистості, що перебуває на межі двох країн, двох етносів і двох ментальностей. Важливо, що 4 матері і 4 дочки, окрім класичних конфліктів "батьків та дітей" переживають ще й ряд інших, пов'язаних з національним питанням. Для матерів він звучить як "прийняття або неприйняття певних американських традицій та реалій", а для дочок – "прийняття або неприйняття певних китайських традицій та реалій". Емі Тан, будучи в реальному житті складовою такого китайсько-американського оточення, змогла дуже натуралістично зобразити його атмосферу. Тому не можна з точністю сказати, з якою з героїнь конкретно асоціюється сама письменниця. Можна лише зауважити, що вона вдихнула частинку власного життя у кожного з персонажів, і тому цьому романові аж ніяк не властиві штучність та перевантаженість китайськими елементами, а всі історії здаються дуже природними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бутенина Е. М. Гибридная идентичность как литературная проблема (на материале китайско-американской женской прозы XX века): дис. канд. филол. Наук / Е. М. Бутенина. – Владивосток, 2006. – 205 с.

2. Ващенко А. В. Америка в споре с Америкой / А. В. Ващенко. – М. : Прогресс, 1988. – 64 с.

3. Висоцька Н. Сходження на золоту гору: штрихи до портрета азіато-американської літератури / Н. Висоцька // Слово і час. 2001. – № 9. – с. 44–58.

4. Караваева Е. М. Конфликт поколений в романах Максин Хонг Кингстон и Эми Тэн : к проблеме поиска идентичности в азиато-американской литературе США последней трети XX века. : дис. канд. филол. наук / Е. М. Караваева. М., 2009. – 157 с.

5. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. Т. I. – Таллинн, 1992. – 200 с.
6. Тан Э. "Клуб радости и удачи" [Электронный ресурс] / Э. Тан. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/TAN_E/klub.txt
7. Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет / Г. Чхартишвили // Иностр. лит. 1996. – № 9. – С. 254–263.

В статье исследуется процесс и основные закономерности образования китайських мотивов и аллюзий, которые стали основными в процессе работы американской писательницы китайского происхождения Эми Тан над одним из самых известных романов "Клуб радости и счастья", который стал её первым творческим успехом. Биографический метод исследования помог выделить в романе Эми Тан "Клуб радости и счастья" реминсценции к китайской культуре, сопоставить их с жизнью самой писательницы и понять причину создания аллюзий такого характера.

The research in this article is dedicated to the process and guidelines in creating the Chinese motifs and cues at one of the most stunning novels "The Joy Luck club" written by the American authoress of Chinese origin Amy Tan, that also has become her first career success. Application of the biographical method during the analysis of the novel assisted in comparing reminiscences from the Chinese culture with the writer's life.

А. Лаврик, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОГО НЕОЗНАЧЕНОГО АРТИКЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Статтю присвячено дослідженню природи французького неозначеного артиклю та особливостей його перекладу українською мовою.

Французька мова – класичний приклад аналітичної мови, в граматиці якої замість давніх флективних закінчень і префіксів відіграють важливу роль порядок слів, прийменники й артиклі.

Ця стаття має на **меті** дослідити особливості перекладу французького неозначеного артиклю українською мовою.

Об'єктом нашої **статті** стали способи відтворення функцій неозначеного артиклю в українському перекладі.

Матеріалом для роботи послугували класичні літературні твори французьких письменників та теоретичні й практичні роз-

робки сучасних французьких та вітчизняних фахівців з граматики французької мови.

В українській мові артикль відсутній. Значення, що він виражає у французькій мові, може не відтворюватися в українському перекладі, якщо контекст досить ясно вказує на означеність чи неозначеність предмета. Але, за необхідності, значення означеності/неозначеності виражають граматичними засобами (порядок слів) і лексичними (займенники, прикметники) в іменній групі. Крім того, іноді означеність може бути виражена і у дієслівній групі (дієслівним префіксом, прислівником), у зв'язку з чим при зіставленні оригіналу і перекладу виявляються транспозиції: неозначеність, виражена у французькому реченні в іменній групі, в українському може бути перенесена в дієслівну групу (прислівники, форми дієслова).

Однією з функцій неозначеного артиклю є виділення предмету з ряду йому подібних, інакше кажучи, протиставлення неозначеного артикля означеному в узагальнюючій функції. Ця функція робить неозначений артикль засобом введення того, що є у повідомленні новим; він оформлює смисловий центр висловлювання [7, 13]:

Non loin de l'entrée j'ai aperçu un taxi. – Недалеко від входу я помітив таксі.

Pierre parle à une femme. – П'єр говорить з жінкою.

Une voiture s'est arête devant la porte. – Машина зупинилась біля дверей.

Як видно з наведених прикладів, прийом зміни порядку слів в українському перекладі застосовується для адекватного вираження індивідуалізуючої функції неозначеного артикля. Щоб знайти вдалий спосіб передачі цієї функції неозначеного артикля в українській мові, потрібно враховувати структурні відмінності французького і українського речень. Перше характеризується прогресивним порядком слів, точніше, рухом від загального до часткового, друге розвертається з урахуванням комунікативного навантаження членів речень – від "даного" до "нового".

Визначеність в українській мові виражається препозицією підмета, невизначеність – його постпозицією відносно дієслова, порівняймо:

Les chiens se mirent à aboyer. *Собаки загавкали.*

Des chiens se mirent à aboyer. *Загавкали собаки.*

Зі значенням новизни неозначений артикль часто вживається після дієслова avoir, а також після безособових конструкцій il y a, il existe, etc., наприклад:

Près de la maison il y a un cinéma. – Біля мого будинку кінотеатр.

Значення одиничності, що є етимологічним значенням неозначеного артикля, здатне трансформуватись у значення неозначеності. У цьому випадку, еквівалентом до неозначеного артикля виступають займенникові прикметники *якийсь, будь-який, один з, такий, чийсь, хтось, хтось з, якісь* і числівник *один* [8, 8].

У французькому реченні не завжди уточнюється смислова відмінність між українськими визначниками іменника. Найважливішими і разом з тим складними для засвоєння є відмінності між словами *один, якийсь, який-небудь*. Решта займенникових прикметників прилягають до цих трьох, висловлюючи додаткові стилістичні або семантичні відтінки [5, 24].

Займенник *якийсь* вказує на невідомість предмета, на непотрібність конкретної інформації про предмет:

Je veux absolument m'acheter une robe, mais je n'arrive pas à choisir. – Я обов'язково хочу купити якусь сукню, але не можу обрати.

Un client a appelé. Il n'a pas laissé son nom. – Дзвонив якийсь клієнт. Він не представився.

Il y a un homme devant l'entrée – Перед входом стоїть якийсь чоловік.

Якщо займенник ***якийсь*** співвідноситься з першою особою, то він може вказувати, що мовець забув, про який точно предмет йдеться, не впізнає або не хоче впізнавати його. Речення "*Hier j'ai vu un film francais."* може бути перекладене "*Вчора я бачив один французький фільм" і "Вчора я дивився якийсь французький фільм"*. У першому випадку підкреслюється, що мовець має ясне уявлення про цей фільм і навіть готовий розповісти про нього. Другий варіант перекладу можливий у тому випадку, якщо мовець забув назву фільму або навмисно не хоче уточнювати його.

Одночасно з тим, неозначений артикль може вживатися просто у випадку відсутності додаткової інформації про предмет.

В такому разі вищенаведене речення перекладаємо так: "*Вчора я дивився французький фільм*".

Займенник ***який-небудь*** вказує на те, що предмет не обраний із ряду йому подібних. Відповідний відтінок передається французьким реченням: *Rendez-vous à une station de metro. – Зустрінь мося на якій-небудь станції метро.*

Також займенник *який-небудь* містить в собі відтінок можливості вибору. Якщо вибір надається будь-якій особі, то *який-небудь* набуває узагальненого, родового значення. З цим значенням слово вживається нерідко у приписах, в умовних реченнях і т. п.: *Si un homme vient à violer la loi ... Якщо яка-небудь людина (будь-хто, хто-небудь) порушить закон ...*

Займенник ***деякий*** підкреслює, що предмет, про який йде мова, відомий мовцеві, але він не уточнює це для співрозмовника. Наприклад: *Ils ont critiqué des gens. – Вони критикували (деяких) людей.*

Неозначений артикль вживається перед обчислювальними іменниками (***un*** *dictionnaire – словник, des dicitonnaires – словники;* ***une*** *personne – людина,* ***des*** *personnes* – люди). Він представляє предмет як невідомий, про який говориться в перший раз, що ще невизначений і неконкретизований [1, с. 14].

Неозначений артикль вживається також для характеристики іменника, виділяючи різні ознаки предмета. У цих випадках іменник супроводжується, як правило прикметником або іменником без артикля, що виконує ту ж функцію:

J'ai vu ce film. C'est un film magnifique. – Я бачив цей фільм. Це прекрасний фільм.

L'enfant regardait l'oiseau, un oiseau grand et beau. – Дитина дивилася на птаха, великого і красивого птаха.

Vous avez reconnu la voix? Non, mais c'était une voix de femme. – Ви впізнали голос? Ні, але це був жіночий голос.

Якщо неозначений артикль вживається з назвами речовин, а не з обчислювальними іменниками, він має конкретизуюче значення кількості/об'єму, що в українському перекладі відтворюється відповідними лексичними засобами. Наведімо кілька прикладів з назвами напоїв:

Viens, on va prendre un thé. – Ходімо вип'ємо по кашечці чаю.

Un jus d'orange, s'il vous plaît. – Склянку апельсинового соку, будь ласка

Je veux bien un café au lait bien chaud – Як же мені хочеться чашку гарячої кави з молоком.

Неозначений артикль вживається у разі конкретизації значення іменника такими способами:

- за допомогою прикметника:

De haut de cette montagne, on découvre un paysage magnifique – З вершини цієї гори відкривається прекрасний пейзаж.

Jean adore raconter des histoires drôles. – Жан обожнює розказувати смішні історії.

Cette source donne une eau très pure. – З цього джерела ллється надзвичайно чиста вода.

Elle a un travail fou en ce moment. – У неї зараз купа роботи.

C'est un excellent skieur. – Це відмінний лижник.

Il existe des opinions différentes. – Є різні точки зору.

- за допомогою іменника з прийменником:

Ce tableau représente un paysage magnifique. – На цій картині зображено прекрасний пейзаж.

Cet accueil inclut un buffet à volonté. – На цьому прийомі буде "шведський стіл".

En cette robe tu es une petite poupée. – В цій сукні ти схожа на лялечку.

- прикметника з прийменником (значно рідше):

Dans les grandes villes on mene une vie de fou. – У великих містах вирує божевільне життя.

- означального підрядного речення:

C 'est un paysage qui fait rêver. – Цей пейзаж замріює.

L'histoire que Jean nous a racontée est incroyable. – Жан розповів нам захоплюючу історію.

Hier il m'a apporté des livres dont je n'ai pas besoin. – Вчора він мені приніс книжки, які мені непотрібні.

Неозначений артикль має однакову форму з числівником "один" в чоловічому та жіночому роді, тому якщо у перекладі є слово "один", то це зазвичай числівник. Але в заперечній формі в цьому значенні вживається саме неозначений артикль, наприклад [9, 42]:

Elle n'a pas dit un mot – Вона не сказала жодного слова.

Il n'a pas fait une remarque, il a tout accepte. – Він не зробив жодного зауваження, з усім погодився.

Il n'a pas exaucé une demande.. – Він не виконав жодного прохання.

Неозначений артикль множини використовується у французькій мові перед іменниками *heures, jours, semaines, années, dizaines, pages, etc.* для того щоб підкреслити повноту або тривалість дії, наприклад [6, 100]:

Je t'ai attendu pendant des heures. – Я тебе цілу вічність чекаю.

Il y a des années que je ne l'ai vu. – Вже пройшло багато років як я його не бачив.

Il a lit des pages hier. – Вчора він прочитав багато сторінок.

Неозначений артикль множини *(des)* служить для позначення невизначеної безлічі предметів, може відтворюватись в українському перекладі словом *деякі*:

La foule écoutait. Des femmes pleuraient. – Натовп слухав. Деякі жінки плакали.

Il y avait beaucoup d'enfants sur le terrain. Des filles ont fait de la balançoire. – На дитячому майданчику було багато дітей. Деякі дівчата гойдались на гойдалках.

Особливо потрібно зупинитись на функції неозначеного артикля в емоційно забарвлених реченнях. В українській мові цю функцію відтворює прикметник, іноді посилений прислівником ступеню, типу, "як", "так" чи "надзвичайно", "дивовижно" і т. д. [6, 100]:

Tu es d'une agressivité! – Ти страшно агресивна.

Tu as un appétit! – Ну й апетит у тебе!

Ça a pris des proportions! – Це набуло такого масштабу!

В українській мові в цьому випадку може бути використаний порядок слів та інтонаційні засоби, наприклад:

Il était d'un sale! – Ну й брудний же він був! (До чого він був брудний!)

Для цього французького речення існує, як мінімум, два українські відповідники. Це зумовлено тим, що в українській мові не такий строго регламентований порядок слів у реченні.

Неозначений артикль також може використовуватись щоб підкреслити схвалення або несхвалення, наприклад [6, 100]:

Ça, c'est un homme. – Це Людина з великої літери.

Monet, voilà un peintre. – Моне – великий художник.

Il a sauvé un homme. C'est un acte! – Він врятував людину. Ось це вчинок!

Одна з основних функцій неозначеного артикля полягає у позначенні всіх предметів цього виду, тому у перекладі іменник в однині з неозначеним артиклем відтворюється іменником у множині або за допомогою слова *кожен*:

Une banane, c'est facile à éplucher. – Банани можна легко почистити.

Un livre, c'est fait pour lire et pas pour servir de sous-verre. – Книги треба читати, а не використовувати як підставки під чашки.

Une plante a besoin d'eau. – Кожну рослину треба поливати.

Отже, головною зовнішньою характеристикою неозначеного артиклю є те, що за своєю формою він збігається з числівником "один".

Щодо своєї граматичної функції, неозначений артикль класифікує, відмежовує один клас предметів від іншого. Однак при цьому, маючи можливість позначати будь-який предмет даного класу, неозначений артикль може здобувати в окремих випадках узагальнюючого значення.

За наявності перед іменником означення, класифікуюча функція неозначеного артикля переходить на означення, що виражає ту ознаку або ту сторону явища, за якими проводиться класифікація іменника.

Ще однією з основних функцій неозначеного артиклю є функція введення у мовлення предмета, що є новим для цієї ситуації.

Існує ряд можливих варіантів перекладу французького неозначеного артиклю українською мовою. У випадках, коли необхідно виділити і підкреслити певний лексико-семантичний відтінок значення слова, як правило, значення неозначеності передається у перекладі за допомогою порядку слів. Також значення неозначеності в українському варіанті тексту можуть відтворювати займенникові прикметники. Проте у випадку недостатньої інформації про предмет в оригіналі, в українській мові неозначений артикль може взагалі не передаватись.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова Е. В. Генезис французских неопределенных артиклей DES (DE), DU, DE LA : автореферат диссертації з філології / Е. В. Аверьянова. – Ленинград, 1990. – 16 с.

2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского язика / Ш. Балли. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1955. – 416 с.

3. Виноградов В. А. Артикль. Лингвистический энциклопедический словарь / В. А. Виноградов. – М., 1990. – С. 45–46.

4. Гак В. Г. Сравнительная типология французского и русского языков : Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. "Иностр. яз."– 3-е изд., дораб. / В. Г. Гак.-М.: Просвещение, 1989. – 288 с.

5. Гончарова Т. У пошуках українського артикля / Т. Гончарова // Україна і світ сьогодні, № 33(102), 2000 – 19–25 с.

6. Може Г. Практическая грамматика французского язика / Г. Може. – Санкт-Петербург: Лань, 1996. – 432 с.

7. Попова И. Н. Грамматика французского языка. Практический курс, 12-е изд. / И. Н. Попова, Ж. А. Казакова. – М. : Нестор Академик Паблишерз, 2010. – 480 с.

8. Притчина Л. М. Трудности французского языка: (Употребление артикля в устной речи) / Л. М. Притчина. – М. : Высшая школа, 1983. – 112 с.

9. Nouvelle grammaire du francais / sous la dir. de Y. Delatour. – Paris : Hachette, 2004.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена исследованию природы французского неопределенного артикля и особенностям его перевода на укринский язык.

The article analyses the french indefinite article and ways of its translation into Ukrainian.

Н. Любчук, канд. філол. наук, доц., **Е. Лисюченко**, магістрант
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ МІЖДЕРЖАВНИХ УГОД
(на матеріалі німецько-українських міждержавних угод)

Ця стаття присвячена проблемі відтворення термінів при перекладі міждержавних угод. Розглянуто підходи до визначення поняття "термін" різними науковцями, проаналізовано структуру німецьких термінів, особливості перекладу складних термінів, механізм підбору відповідників, а також застосування перекладацьких трансформацій при перекладі.

Активізація співпраці між Україною і ЄС зумовлює необхідність підписання численних угод. Міжнародним правом передбачено, що угода укладається мовами обох сторін. Оскільки одним з принципів тлумачення багатомовних угод є принцип однакової достовірності текстів, написаних різними мовами, постає необхідність абсолютно точного відтворення кожного терміна, точного (недвозначного) формулювання кожної позиції. Розбіжності між правовими системами різних держав (зокрема України і Німеччини), розбіжності в обсязі значень термінів у різних мовах зумовлюють низку проблем, які потребують вирішення.

Загалом питання про специфіку термінів і способи їх перекладу завжди посідало особливе місце у зіставному мовознавстві й перекладознавстві: його розглядали у своїх працях з теорії перекладу В. Н. Комісаров, Я. І. Рецкер, В. І. Тархов, Т. Р. Кияк , А. С. Д'яков, З. Б. Куделько, І. В. Арнольд та інші.

Проте проблеми відтворення термінів у перекладах німецько-українських міждержавних угод невиправдано залишилися поза увагою. Саме це і зумовлює актуальність обраної теми.

До визначення поняття "термін" існує кілька підходів. Так, В. Н. Комісаров, Я. І. Рецкер та В. І. Тархов визначають термін, як емоційно нейтральне слово чи словосполучення, яке вживається для точного вираження понять та назв предметів [8, 23–24].

А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк і З. Б. Куделько у своїй монографіїї "Основи термінотворення" наводять дві дефініції терміна, а саме визначення терміна Б. М. Головіним та І. С. Квитко, що, на їх думку, "відображають та синтезують різні міркування з цього приводу, які взаємно доповнюють одне одне" [5,10].

Так, наприклад, Б. М. Головін стверджує, що термін це окреме слово чи утворене на базі іменника підрядне словосполучення, що означає професійне поняття та призначене для задоволення специфічних потреб спілкування у сфері певної професії (наукової, технічної, виробничої, управлінської) [3, 62–67]. У свою чергу, російський культуролог та лінгвіст В. П. Даниленко характеризує це визначення як досить вдале та містке, хоча дещо він все таки ставить під сумнів, зокрема той факт, що всі терміни утво-

рюються лише на базі іменника. Адже такою базою інколи можуть служити прикметники, дієслова, прислівники [4, 9].

"І. С. Квитко, спираючись на різні визначення, пропонує цікаву "сумарну дефініцію": "Термін – це слово чи словесний комплекс, що співвідноситься з поняттям певної організованої галузі пізнання (науки, техніки), що вступають у системні відношення з іншими словами та словесними комплексами й утворюють разом з ними в кожному окремому випадку та в певний час замкнену систему, що характеризується високою інформативністю, однозначністю, точністю, експресивною нейтральністю" [цитовано за: 5, 10–11].

На нашу думку, найвдалішою є дефініція терміна І. С. Квитко, адже вона є найповніша та найчіткіша. В ній відображено основні ознаки, що притаманні терміну (однозначність, точність, нейтральність). Дефініція ж Б. М. Головіна викликає заперечення та зауваження, зокрема ті, які згадує В. П. Даниленко. Дійсно, далеко не всі терміни утворюються на базі іменника. Проте функціонування термінів-прикметників дещо обмеженіше порівняно з прикметниками загальнолітературної мови. Прикметники виконують функцію уточнення поняття, будучи маркерами родовидових відношень між предметами, поняттями, явищами. Відповідно, найчастіше термін-прикметник являє собою терміноелемент номінативного термінологічного словосполучення.

Термінологія сприяє точному і ясному формулюванню правових приписів, досягненню максимальної лаконічності тексту міждержавної угоди. Займаючи в принципі незначний обсяг нормативного тексту, термінологія являє собою його базу, основний смисловий фундамент.

Загалом, терміни німецького походження утворюються шляхом:

а) афіксації. Наприклад, за допомогою префіксів *be-* та суфікс *-ung*, що в першу чергу утворюють абстрактні назви від дієслів: *Abweich**ung**en – розходження, **Be**stimm**ung**en – положення.*

б) словоскладання (Dokumentensammelbänden – документальні збірники, Kriegsgefangene – військовополонений). На відміну від української мови, в німецькій мові словоскладання є найбільш поширеним способом утворення термінів.

в) словосполучення – терміни, що утворюються з двох або більше повнозначних слів, які пов'язані між собою на синтаксичному рівні: *die entstehende Vertragspartei – договірна сторона, що відряджає, die gastgebende Vertragspartei – договірна сторона, що приймає.*

Для перекладача найбільшою проблемою є складні терміни, оскільки одному німецькому слову в українській мові може відповідати розлоге словосполучення:

Artikel 4 Zur Förderung der deutsch – ukrainischen Zusammenarbeit in der ***Pflanzenzüchtung*** wird zwischen beiden Seiten eine Koordinationsarbeitsgruppe zu Fragen der Saatguterzeugung und ***Pflanzenzüchtung*** eingesetzt [13].	***Стаття 4*** З метою забезпечення ефективного співробітництва в галузі ***насінництва та*** **селекції рослин** Сторони домовились створити Координаційну робочу групу з питань виробництва насіння та ***селекції.***
Artikel 6 Der Transfer soll auf der Grundlage des amtlichen ***Wechselkurses*** und innerhalb der üblichen Frist vorgenommen werden [11].	***Стаття 6*** Перерахування мають з дійснюватися за офіційним ***обмінним курсом*** і у звичний термін.
Die ***Schiffahrt*** regelt sich nach den ***Rechtsvorschriften*** der ***Vertragsparteien***, deren ***Binnenwasserstraßen*** befahren werden [10].	***Судноплавство*** регулюється ***правовими нормами*** тієї **договірної сторони**, по ***внутрішніх водах*** якої воно здійснюється.

На основі наведених прикладів спостерігаємо відтворення складних термінів. В першому випадку термін *die Pflanzenzüchtung* було перекладено по різному: спершу, за допомогою групи слів (*насінництво та селекція рослин),* а в другій половині речення іменником (*селекція)*. Завдяки застосуванню тут лексичної трансформації опущення перекладач уникнув тавтології. У другому прикладі термін *der Wechselkurs* був переданий українською мо-

вою за допомогою сполучення іменник + прикметник *(обмінний курс)*. На основі третього прикладу спостерігаємо переклад складних термінів двома способами. Так, терміни *die Rechtsvorschriften – правові норми*, *die Vertragsparteien – договірні сторони*, *die Binnenwasserstraßen – внутрішні води* знову ж таки були перекладені українською за допомогою сполучення іменник + прикметник. Складному терміну *die Schiffahrt* в українській мові відповідає складний термін *судноплавство*.

Таким чином, ми бачимо, що українські відповідники для німецьких складних термінів мають різну структуру. Тобто, німецькі композити можуть перекладатися як одним словом, так і групою слів.

Найголовнішим при перекладі термінів є точне відтворення значення. Отже, постає проблема встановлення відповідників.

Я. І. Рецкер називає постійні рівнозначні відповідники, що, як правило, не залежать від контексту, еквівалентами. Еквіваленти, на його думку, виконують роль каталізаторів у перекладі, в першу чергу ці одиниці перекладу відображаються у свідомості перекладача і допомагають зрозуміти значення контексту і всього висловлювання в цілому, навіть за наявності незнайомих для нього слів [9, 13] .

Я. І. Рецкер виділяє "повні еквіваленти" і "часткові еквіваленти". "Повні еквіваленти" зустрічаються найчастіше серед географічних назв, власних імен і термінів а, отже, являють собою не настільки поширене явище. "Часткові еквіваленти", на його думку, не потрапляють під визначення рівнозначних відповідників, що не залежать від контексту, оскільки перекласти багатозначне слово можна тільки за допомогою контексту. А якщо обмежити поняття еквівалента лише "повними еквівалентами", то з'ясується, що мова йде про досить рідкісне явище, яке не можна вважати орієнтиром, що допомагає перекладачеві "зрозуміти значення контексту і всього висловлювання в цілому" [9, 14].

Погоджуючись з Я. І. Рецкером в тому, що кількість повних еквівалентів надзвичайно обмежена, дозволимо собі не погодитися з поняттям "частковий еквівалент". Загальновідомо, що префікс

"екві-" означає "однаковий", отже, "частковий еквівалент" означало би "частково однаковий" – поняття, що позбавлене смислу.

На нашу думку, відповідники варто розділити на такі типи.

1. Еквіваленти – лексичні одиниці, що повністю збігаються за денотативним значенням, стилістичним забарвленням, конотаціями. Еквівалент не залежить від контексту: *der Erfahrungsaustausch – обмін досвідом, die Kreditkartenfälschung – підробка кредитних карток, die Rechtshilfe – правова допомога.*

2. Часткові відповідники – близькі за значенням лексичні одиниці двох мов. Часткові відповідники можуть мати відмінності у стилістичному забарвленні. Вибір часткових відповідників залежить від контексту. Так наприклад, термін *die Kündigung* може мати два значення*:1) денонсація (договору); 2) звільнення.* Те саме стосується і терміна *der Transfer: 1) трансферт (переказ грошей в іноземній валюті); 2) трансфер (перевезення пасажирів).*

3. Псевдоеквіваленти – лексичні одиниці, що мають подібну форму, але різні значення: *die Produktion – виробництво; продукція – das Produkt, das Erzeugnis.*

Слід також зазначити, що з наведених характеристик для термінів релевантне лише денотативне значення, оскільки термін – одиниця стилістично нейтральна, позбавлена будь-яких конотацій.

Л. П. Галанза зауважує, що терміни в більшості робіт з мовознавства визначаються як слова із суворо певним значенням, на противагу словам загальнонародної мови, для яких характерна багатозначність, терміни однозначні [2, 120–127]. Проте у будь-якій сфері наявна певна кількість термінів – синонімів та багатозначних термінів, що також створює проблему для перекладача:

Artikel 9 (3) ***Die Kündigung*** dieser Vereinbarung berührt nicht die Durchführung der während der Geltungsdauer der Vereinbarung begonnenen gemeinsamen Vorhaben [14].	***Стаття 9*** (3) ***Денонсація*** цієї Угоди не торкається реалізації спільних проектів, розпочатих під час дії Угоди.

Перед нами приклад багатозначного терміна. Як зазначалося вище, *die Kündigung* має два значення: *денонсація* і *звільнення.* Вибір відповідника обумовлений контекстом.

Ще однією проблемою для перекладача є синонімічні терміни. Терміни-синоніми, так само як і інші лексичні одиниці, утворюють синонімічний ряд або парадигму з певною домінантою, яка може збігатися і не збігатися в різних мовах, що створює свої особливості перекладу термінів-синонімів [9, 15]. Подекуди в одному тексті використовують кілька термінів для позначення одного поняття.

Artikel 5 Die Parteien können im Rahmen ihrer Zuständigkeiten und im gegenseitigen ***Einvernehmen*** andere Behörden, sonstige Organisationen und Forschungseinrichtungen sowie Wissenschaftler oder Vertreter der Industrie an gemeinsamen Vorhaben im Rahmen dieser Vereinbarung beteiligten Institutionen und Fachleuten unterstützen und fördern [14].	***Стаття 5*** Сторони, в межах своєї компетенції можуть за обопільною ***згодою*** залучати інші органи влади, інші організації і дослідницькі заклади, а також науковців або представників промисловості до взаємних проектів в рамках цієї Угоди, при чому сторони сприяють контактам між залученими установами і фахівцями та підтримують їх.
Artikel 8 Änderungen dieses Abkommens bedürfen der schriftlichen ***Zustimmung*** beider Parteien [12].	***Стаття 8*** Внесення змін до даної Угоди потребує письмової ***згоди*** обох сторін

Терміни *das Einvernehmen* та *die Zustimmung* – синоніми, проте якщо *die Zustimmung* має значення *"згода"*, то *das Einvernehmen* має додатковий компонент значення *"взаємна згода"*, що в наведеному прикладі було підсилено за допомогою прикметника *gegenseitig.* В українській мові можливість

для такого підсилення відсутня, проте словосполучення *обопільна згода* цілком адекватно відтворює значення німецького словосполучення.

Отже, можемо зробити висновок, що міждержавним угодам притаманна спеціальна лексика та термінологія. Саме вона надає мові юридичних документів офіційного, документального характеру. В ході аналізу певних особливостей структури термінів та механізму підбору відповідників, а також труднощів їх перекладу було встановлено, що терміни в юридичній документації перекладаються здебільшого за допомогою повних еквівалентів та часткових відповідників. Складні терміни можуть відтворюватись українською за допомогою однієї лексеми, групи слів або сполученням іменник+прикметник. Особливе місце в міждержавних угодах посідають також терміни-синоніми та багатозначні терміни, переклад яких залежить від контексту. Що стосується трансформацій, то нами було встановлено, що при перекладі угод найчастіше використовується такі лексичні трансформації, як заміни, додавання, опущення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.

2. Галанза Л. П. Немецкая юридическая терминология и особенности ее перевода / Л. П. Галанза // Правоведение. 1996.– № 1. – с. 120–127.

3. Головин Б. Н. О некоторых проблемах изучения терминов. Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики: Научный симпозиум / Б. Н. Головин. – М. : Изд. МГУ, 1971. – с. 62–67.

4. Даниленко В. П. Русская терминология: опыт лингвистического описания / В. П. Даниленко. – М. : Наука, 1977. – 246 с.

5. Д'яков А. С. Основи термінотворення: Семантичні та соціальні аспекти / А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк, З. Б. Куделько – К. : Видавн. Дім "КМ Academia", 2000. – 216 с.

6. Коваленко А. Я. Общий курс научно-технического перевода / Коваленко А. Я. – Киев : "Фирма ИНКОС", 2003. – 320 с.

7. Квитко И. С. Термин в научном документе / И. С. Квитко. – Львів : Вища шк., 1976 – 127 с.

8. Комиссаров В. Н. Пособие по переводу с английского языка на руський / В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер, В. И. Тархов – Изд. "Высшая школа", 1965. – 175 с.

9. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Междунар. отношения, 1974. – 216 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

10. Abkommen zwischen der Regierung der Ukraine und der Regierung der Bundesrepublik Deutschland über die Binnenschiffahrt (1992); Угода між Урядом України та Урядом Федеративної Республіки Німеччина про судноплавство на внутрішніх водних шляхах (1992).

11. Abkommen zwischen der Regierung der Ukraine und der Regierung der Bundesrepublik Deutschland über die Seeschifffahrt (1993); Угода між Урядом України і Урядом Федеративної Республіки Німеччини про морське судноплавство (1993).

12. Kooperationsabkommen zwischen dem Staatlichen Komitee für Fernsehen und Hörfunk der Uktaine und dem zweitendeutschen Fernsehen (1996); Угода про співробітництво між державним комітетом телебачення та радіомовлення України і другим каналом німецького телебачення (1996).

13. Vereinbarung zwischen dem Bundesministerium für Verbraucherschutz, Ernährung und Landwirtschaft, sowie der Saatgutwirtschaft der Bundesrepublik Deutschland und dem Ministerium für Agrarpolitik der Ukraine über die Zusammenarbeit auf dem Gebiet Saat- und Pflanzenzucht (2001); Угода між Міністерством аграрної політики України та Федеральним міністерством з питань захисту прав споживачів, продовольства та сільського господарства, а також підприємствами насінництва та селекції Федеративної Республіки Німеччини про співробітництво в галузі насінництва та селекції рослин (2001).

14. Vereinbarung zwischen dem Ministerium für Agrarpolitik der Ukraine und Bundesministerium für Verbraucherschutz, Ernährung und Landwirtschaft der Bundesrepublik Deutschland über die Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Veterinärwesens (2004); Угода між Міністерством аграрної політики України та Федеральним міністерством з питань захисту прав споживачів, продовольства та сільського господарства Федеративної Республіки Німеччини про співробітництво в галузі ветеринарії (2004).

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Эта статья посвящена проблеме воспроизведения терминов при переводе межгосударственных договоров. В статье идет речь о подходах к определению понятия "термин" различных ученых, проанализирована структура немецких терминов, особенности перевода сложных терминов, механизм подбора эквивалентов, а также применение переводческих трансформаций при переводе.

This article deals with the problem of terms reproduction by the translation of intergovernmental agreements. The article is about different approaches to the

definition of the "term" of various researchers. It was analyzed the structure of the German terms, features of the complicated terms translation, mechanism of equivalents selection and application of translation transformations.

Е. Лупол, студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

ОБРАЗНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ СКАЗОЧНЫХ ГЕРОЕВ И ИХ ОБЪЕКТИВАЦИЯ В ДЕТСКОЙ РЕЧИ

В статье раскрывается проблема образного мышления у детей дошкольного и младшего школьного возрастов, вопрос о роли сказки в процессе их онтогенеза. Показано, как образные стереотипы сказочных героев объективируются в детской речи.

Ключевой для современной философии, психологии, когнитивной лингвистики является идея образной основы мыслительных процессов. По мнению большинства исследователей, таких как Ж. Пиаже, Л. С. Выготский, И. М. Сеченов, А. М. Шахнарович, "онтогенез мышления тесно связан с развитием чувственных форм отражения внешнего мира" [5, 879].

В первые два года жизни ребенка основу его речевой деятельности составляют невербальные протознаки и неосознанные фонации. Это улыбка, крик. С их помощью ребенок указывает на определенный предмет, к которому хочет дотянуться, на какой-либо испытываемый им дискомфорт. Ребенок подает голос и ждет реакцию взрослого на его призыв. Параллельно формированию и функционированию протоязыка происходит голосовое развитие ребенка [1, 153].

Ориентация на слово появляется к первому году жизни. Одновременно с развитием мышления развиваются значения, которые ребенок вкладывает в обозначения тех или иных предметов и явлений. Например, если поначалу звукокомплекс "гав-гав" обозначает одну случайно увиденную собаку, то вскоре этим словом ребенок начинает называть всех собак, либо пушистые предметы.

Реальное мышление предполагает оперирование образами предметов и действий. В современной науке данное утверждение является весьма распространенным. Например, известный психолингвист А. А. Потебня говорил: "внешняя форма слова проникнута объективной мыслью, независимо от понимания отдельных лиц" [4, 48].

Вначале ребенок познает мир благодаря тем привычным действиям и реакциям, с помощью которых он управляется с этим миром.

С развитием ребенка мир представляется ему в образах, сравнительно свободных от действий. "Постепенно формируется дополнительно еще один новый мощный путь: перевод действия и образов в языковые средства, что создает третью систему представления" [2, 235–240].

Ребенок, познавая какие-либо новые явления, подводит их под некий образ-эталон, осмысливает его на основе познанного ранее.

Е. С. Снитко дает такое определение образа эталона: "Образ-эталон, соотносимый со словом на ранних этапах развития ребенка, – это обобщение элементарного типа, и только по мере развития ребенка в процессе предметной деятельности образ-эталон обогащается, трансформируясь в обобщение высшего уровня, по-своему опосредуя процесс формирования понятий" [6, 4–5].

Важное значение в развитии ребенка дошкольного и младшего школьного возрастов играет сказка.

Герои сказок, как правило, просты, довольно типичны. Их характеристики понятны детскому восприятию, и ребенок, знакомясь с ней, может понять окружающую действительность, осознать такие нравственные понятия как "хорошо" и "плохо", учиться отождествлять себя с положительными героями.

Выдающийся психоаналитик и психиатр Б. Бетелльхейм написал книгу "Польза и значение волшебной сказки", где обобщил опыт использования сказки для психотерапевтического воздействия на ребенка. Он считал, что причиной нарушений в развитии ребенка является потеря смысла жизни и обрести его может помочь сказка. Она должна завладеть вниманием ребен-

ка, возбудить его любопытство, обогатить жизнь, стимулировать его воображение, развивать интеллект, помочь понять самого себя, свои желания и эмоции, тем самым способствовать повышению уверенности в себе и своем будущем.

И. Е. Кулинцова указывает на то, что детям 3–5 лет наиболее понятны и близки сказки о животных и сказки о взаимодействии людей и животных. В этом возрасте дети часто идентифицируют себя с животными, легко перевоплощаются в них, копируя их манеру поведения.

Начиная с 5 лет, ребенок идентифицирует себя преимущественно с человеческими персонажами – принцами, царевнами, солдатами и пр. Чем старше становится ребенок, тем с большим удовольствием он читает истории и сказки о людях, потому что в этих историях содержится рассказ о том, как человек познает мир. Примерно с 5–6 лет ребенок предпочитает волшебные сказки. В подростковом возрасте могут быть интересны сказки-притчи и бытовые сказки [3, 58–59].

Автором данной работы был проведен направленный ассоциативный эксперимент, заключающий в себе опрос детей в возрасте от 3 до 8 лет. Целью эксперимента была проверка гипотезы о стереотипности образов сказочных персонажей в онтогенезе на разных стадиях развития ребенка. На заданные слова-стимулы ребенок отвечал определенной ассоциацией, возникающей у него (колобок – какой?, фея – какая?). В эксперименте участвовало 50 детей. Детям и им родителям выдавались заранее подготовленные анкеты, в которых приводился некоторый перечень вопросов: имя ребенка, его возраст, указывались его любимые сказки и сказочные персонажи; далее на указанные слова-стимулы (любимый персонаж) ребенок приводил определенную ассоциацию.

Данные опроса можно представить в виде таблицы, демонстрирующей результаты ассоциативного опроса у детей в разных возрастных группах (приводятся наиболее частотные реакции или их корреляты):

	Фея	Волк	Мышка	Алеша Попович	Маша
3-4 года	красивая, добрая, волшебница, есть волшебная палочка	серый, страшный, злой, голодный, животное	маленькая, серая, живет в норке	большой, сильный, красивый	красивая, веселая, быстрая
5-6 лет	помогает Золушке, дарит подарки, у нее хорошее сердце	хитрый, обманывает козлят, хищник, острые зубы	помогла вытащить репку, умная	высокий, сильный, умеет драться	похожа на меня, любит играть, классная
7-8 лет	дружелюбная, знает как надо одеваться, классная, колдунья	жестокий, его никто не любит, нет друзей	дружелюбная, помощница, смышленая	умный, храбрый, крутой, может убить врагов	шумная, хитрая, мучает животных

Доминирующими описаниями сказочных персонажей являются категории: "хороший-плохой", "добрый-злой", "красивый-некрасивый", "умный-глупый", "хитрый-простодушный", "сильный – слабый", "смелый- трусливый", что демонстрирует релевантность принципа бинарности в оценке реалий сказочного мира, Присутствуют также понятия нравственно-этического содержания – "помогать старшим", "обманывать". Именно эти признаки становятся ключевыми для стеоретипизации образа.

В результате проведенного опроса, можно сделать вывод, что образы сказочных героев стереотипны и обладают оценочным, прогнозирующим потенциалом. Это может подтвердиться рядом случаев. Например, такой сказочный образ, как Маша (из сказки "Маша и медведь") получал у детей различных возрастов (3–5 лет)

вполне схожие описания: веселая, хорошая, хитрая, любит играть. Иной образ, например, колобка, также характеризовался вполне соотносительными по своей семантике описательными признаками: колобок – круглый, хороший и вкусный. И наконец, еще одним примером может служить образ мышки из сказки "Репка". Дети разных возрастных групп одинаково указали на такое качество сказочного персонажа, как помощь вытащить репку, обратили внимание на ее размеры (маленькая) и цвет (серенькая).

В результате проведенного исследования, можно сделать вывод, что благодаря прогнозируемому характеру сказочных образов, их стереотипному характеру, они выполняют функцию образов-эталонов и активно используются в процессах мыслительной деятельности ребенка. Вот почему именно эти образы оказываются эффективными в механизмах сказкотерапии.

Сказкотерапия – это целенаправленное использование сказок в психологической, психокоррекционной, психотерапевтической работе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горелов И. Н. Основы психолингвистики: уч. пос. / И. Н. Горелов, К. Ф.Седов. – М.,1997. 224 с.

2. Брунер Дж. О действенном и наглядно-образном представлении мира ребенком // Психология мышления/ под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. А. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В., В. В. Петухова –2-е изд., перераб. и доп. / Дж. Брунер. – М. : АСТ: Астрель, 2008.

3. Кулинцова И. Е. Коррекция детских страхов с помощью сказок / И. Е. Кулинцова. – СПб. : Речь; М. : Сфера, 2008. – 169 с.

4. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Київ : Синто, 1993. – 192 с.

5. Сеченов И. М. Избранные произведения / И. М. Сеченов. – Т. 1. Физиология и психология. – М. : АН СССР, 1952.

6. Снитко О. С. Особливості номінації в онтогенезі // Відображення історії та культури народу в словотворенні. Доповіді XII Міжнародної наукової конференції Комісії зі слов'янського словотворення при Міжнародному комітеті славістів / О. С. Снитко. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 409–415.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

У статті розглядається проблема образного мислення у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, питання ролі казки у процесі їх онтогенезу. Показано, як образні стереотипи казкових героїв об'єктивуються у дитячому мовленні.

The article deals with the problem of imaginative thinking of children of preschool and primary school age, the role of fairy tales in the process of ontogenesis. The way how imaginative stereotypes of fairy tale characters are objectified in the child's speech is also shown.

Я. Ляшко, магістрант
Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка, м. Київ

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ ПОЕЗІЇ Р.-М.РІЛЬКЕ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ)

Статтю присвячено дослідженню проблеми відтворення індивідуального стилю автора та впливу особистості перекладача на кінцевий продукт перекладу. Матеріалом дослідження слугували переклади поезії Р. М.-Рільке "Осінній день" з німецької мови українською такими перекладачами як В.Стус та М.Фішбейн. Розглянуто перекладацькі трансформації та способи перекладу авторських метафор та філософської лексики, що передає психологічний стан ліричного героя.

Поетичні твори в перекладі змушують замислитися над тим, чи насправді автор хотів довести до читача ту думку, яка звучить у перекладеному тексті. Інколи ми забуваємо про те, хто є особа самого автора, і чи дійсно у творі відтворено індивідуальну манеру написання оригінального тексту / Однак, на жаль, часто у перекладі маємо зовсім інше висвітлення проблем, життєвих ситуацій, конфліктів тощо ніж ті, які намагався донести до нас автор. Чи завжди вдало підібрані яскраві художні засоби, використані перекладачем, відтворюють зміст тексту-оригіналу, – запитання, відповідь на яке залишається відкритою і, відповідно, проблема відтворення індивідуального авторського стилю на сьогоднішній день також залишається мало дослідженою в сучасному перекладознавстві. Розквіт авторської індивідуальності стосовно художнього тексту відбувся у XIX столітті, коли її виразна специфіка затьмарила собою приналежність до певного літературного угрупування. Для вияву цієї індивідуальної спе-

цифіки є необхідним повний стилістичний аналіз оригіналу, який включає не тільки вияв значущих рис стилю, але й характеристику рис дистантності.

Показовим прикладом у цьому плані є, на нашу думку, творчість видатного австрійського поета Райнера Марії Рільке, який належить до когорти письменників, що суттєво вплинули на розвиток світової поезії XX століття. Проблеми відтворення характерних рис поезії Рільке художніми засобами української мови досліджені лише фрагментарно. Виходячи з цього, можна стверджувати, що теоретичні постулати, сформовані на основі багаторічного досвіду перекладів поезії Рільке українською мовою і досі залишаються недостатньо вивченими та неузагальненими, і, відповідно, особливості індивідуального стилю поета в цьому плані вимагають подальшого аналізу. Переклади ж поезії Рільке Мойсеєм Фішбейном стали відомі українському читачу зовсім недавно – з 2012 року, коли вийшла збірка перекладів "Сто поезій". Поезію саме цієї збірки ми обрали для нашого дослідження. Часовий проміжок між перекладами В.Стуса та М.Фішбейна досить значний, що, на нашу думку, може бути цікавим з точки зору перекладацької манери, а також розвитку самого процесу перекладу та можливих змін, що сталися в ньому.

У наш час увагу науковців все більше привертає проблема дослідження індивідуально-авторського стилю. Основна мета художнього перекладу – збереження індивідуального стилю автора [2, 44]. Поняття стиль у ході історії розвитку культури набуло мистецтвознавчого та філологічного розуміння, в якому виокремилися лінгвістичне та літературознавче значення терміна [11, 215]. Єдиного термінологічного визначення терміна "стиль" не існує. Стиль вважають універсальною категорією, оскільки саме поняття стилю виникає в давні часи, а наука порізному наповнює смислом цей термін, трактуючи стиль досить широко в різні періоди історії культури. За влучним висловом Л.Тимофеєва, "в методі знаходять, насамперед, те загальне, що поєднує митців, а в стилі – те індивідуальне, що розділяє їх: особистий досвід, талант, манера письма та ін." [2, 28].

Стиль – це сукупність художніх особливостей літературного твору. В ширшому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напряму), цілої літературної доби. Індивідуальна особистість письменника, втілюючись у творі, створює ту фактуру стилю, яка відбиває індивідуальну осмисленість світу у творі. Весь твір – це плід взаємодії певного "я" зі світом. В. Григор'єв визначає індивідуальний стиль як систему мовних засобів індивідууму, що формується на основі засвоєння ним мови і розвивається в процесі його життєдіяльності [8, 230–231]. Від твору до твору відбуваються певні зрушення в самій мові автора. В.Кухаренко [6] підкреслює, що стиль художника є природним відображенням його еволюції та має динамічний характер. Індивідуальні художні стилі відрізняються частотністю вживання в них мовних одиниць, а найуживаніші синтаксичні конструкції певним чином характеризують індивідуально-авторський стиль, ознакою якого може бути синтаксична організація мови його творів. Проблема індивідуального авторського стилю набула детального висвітлення у працях академіка В. Виноградова [4], В.Кухаренко [6], М. Храпченка [13] та деяких інших. М. Храпченко розробляв поняття "творча індивідуальність автора", і воно, як виявилося, було далеко не тотожним поняттю "образ автора". Не можна не погодитися з ученим, що образ автора не повністю задовольняє вимоги, що висуваються йому як системо/формо/стилеутворюючому чиннику.

У розвитку, у взаємодії і синтезі всіх елементів художньої форми під впливом об'єкта і змісту твору, світогляду письменника і його методу в єдності з останнім формується стиль, що виражає цілісність змістової форми. Стиль – це домінанта художньої форми, її організуюча сила. У стилі виражаються цілісність авторського сприйняття життя, його погляд на речі та світ вцілому. Індивідуальний стиль значною мірою зумовлений характером обдарованості письменника. Але не можна залишати поза увагою й об'єктивну сторону індивідуально-художнього стилю. Варто зважати, по-перше, на загальний стан літературної мови певної епохи, в якій жив і творив автор, по-друге, на такі

важливі з нашої точки зору обставини, як: вид мовлення (усна, письмова); форму комунікації (діалог, монолог); жанр; функцію твору тощо. Проте це не означає, що в письменника немає ніякої свободи у використанні мовних засобів. Кожен письменник сам відбирає, комбінує і – відповідно до свого творчого задуму, об'єднує різні засоби словникового складу тієї чи іншої мови.

Основою стилю є художнє слово, словесний матеріал, що отримує у творі невластиві йому властивості і перетворюється на образ, у символічну мову. Кожний стиль характеризується певними диференційними ознаками, відхиленнями, відмінностями від інших, що співвідносяться з ними. Максимуму ці ознаки досягають в індивідуальному стилі, що є "мірою відхилення від нейтральної норми" (термін "відхилення" запропонував Поль Валері, який визначив письменника як своєрідного "агента відхилення", уточнюючи при цьому, що маються на увазі тільки ті "відхилення", що збагачують мову") [10, 69–70].

Основною інваріантною ознакою індивідуального стилю, на нашу думку, є принцип відбору та комбінації наявних мовностилістичних засобів та їх трансформацій. В.Кухаренко вважає, що процес семантичного перетворення слів у художньому тексті має два етапи: перший – коли слово втрачає повноту свого словникового семантичного обсягу; другий – нарощує новий релевантний тільки для даного тексту компонент [4, 209].

Особливо важливе значення для письменника має властивість багатозначності слова, гра відтінків, що виникають навколо основної ознаки. Не змінюючи слова, а лише поєднуючи їх незвичайним способом, письменник може надати їм особливого індивідуального смислу. Індивідуальний смисл створюється не стільки введенням нових елементів, скільки оригінальною комбінацією та варіюванням вже відомих [6, 188].

Кожен дослідник тексту стикається з проблемою авторського чи індивідуального стилю. Індивідуальний почерк автора, його манера виявляється вже в самому факті вибірковості, перевазі певних лексичних, морфологічних, синтаксичних, фонетичних засобів, які стають базою формування більш складних і яскравих образів. Проблема індивідуального стилю стає однією з ключових

у лінгвостилістиці художнього тексту та перекладі. На сьогоднішній день немає єдиної позиції як у визначенні характерних рис ідіостилю, так і у використанні самого терміна (ідіостиль, ідіолект, індивідуальний стиль, стильова манера). Поняття "ідіостилю" та "ідіолекту" по-різному визначаються дослідниками,і, відповідно, потрапляють у різні ряди співвідношень з поняттям "мовної особистості". На данному етапі це пояснюється підвищеним інтересом до індивідуальної мовної творчості.

У дослідженнях XX століття поняття "індивідуального стилю та "мовної особистості" пов'язують, перш за все, з іменем В.Виноградова, хоча розвиток ідей опису мовної особистості відбувався параллельно у працях Р. Якобсона, М. Бахтіна, Б. Ейхенбаума та ін. У 80-тих роках особливо активізувався інтерес до особи автора як основи художнього твору. Індивідуальний стиль пов'язувався дослідниками з динамікою різних мовних форм у художньому творі. Сучасна аналітична література співвідносить два терміни: "ідіостиль" та "ідіолект", які часто вживаються як синоніми. Розмежування цих термінів відбулося в міру уточнення поняття ідіостилю. Поняття "індивідуальний стиль", насамперед, застосовують до стилю майстра слова. Саме талановитий письменник виробляє свою "окрему" мову, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, авторські фразеологізми, метафори тощо. Термін "ідіолект" створено за моделлю терміна "діалект" для позначення індивідуального варіювання, мовлення. Ідіолект у вузькому розумінні – це тільки специфічні мовні особливості окремого носія мови. У широкому значенні ідіолект – реалізація певної мови в устах індивіда, тобто сукупність текстів, породжених мовцем і досліджених лінгвістом з метою вивчення системи мови [8, 22–36]. Що стосується реальності ідіостилю, то вона відчувається читачами при знайомстві з художнім текстом як специфічність індивідуальних стилів і, наскільки відомо, вона взагалі не ставиться під сумнів. В.Григор'єв стверджує, що будь-який ідіостиль як факт сучасної літератури є в той же час і ідіолектом. Проте інколи все ж таки розмежувують ці поняття: під ідіолектом певного автора розуміють всю сукупність створених ним текстів у хронологічній послідовності. Ідіостиль – це сукупність глибинних текстопоро-

джуючих домінант певного автора, які визначили появу цих текстів саме в такій послідовності. Ідіостиль охоплює риси ідіолекту з необхідним нашаруванням ознак індивідуальної поетики, художньої норми епохи, словесно-художньої традиції і вимагає від дослідника максимального врахування екстралінгвальних чинників мовної особистості автора та механізму породження індивідуального дискурсу.

При дослідженні ідіолекту потрібно враховувати і часові зміни. Кожна людина з часом може більшою чи меншою мірою змінювати свої мовні звички, і поет не є вийнятком. До того ж його мовлення може варіюватися від одного твору до іншого. Проте це не означає, що ідіолект – щось нестабільне і невизначене. Враховуючи наведені дефініції, можна зробити висновок, що співіснування двох термінів "ідіолект" та "ідіостиль" ускладнює аналіз, хоча інколи ці поняття подаються як синонімічні. Проте, серед дослідників і на сьогоднішній день немає єдності у визначенні цих двох понять, їх характеристики часто суперечать одна одній. На нашу думку, ці поняття можна вживати як синоніми. Виходячи з цього пропонуємо таке визначення: ідіостиль/ідіолект – це система змістових та формальних лінгвальних характеристик твору певного автора, що робить унікальним втілений у творі авторський спосіб мовного вираження, який можна простежити протягом певного періоду творчості.

При перекладі художнього твору перекладачу часто доводиться стикатися з труднощами, які пов'язані з відтворенням індивідуального стилю автора. Перекладач повинен бути ознайомлений з усією творчістю, інакше він формально копіюватиме текст з однієї мови іншою. Це, природно, призведе, до розпаду художньої єдності, і до невірної передачі авторської ідеї. З іншого боку, зайвий суб'єктивізм, який виявляють перекладачі, наділяє оригінал такими якостями, які насправді йому не притаманні. Проблеми дослідження мовностилістичної індивідуальності перекладача зумовлені самою специфікою цього різновиду художньої творчості. Вони були об'єктом аналізу багатьох перекладознавців: В. Виноградова [1], В. Коптілова [3], Я. Рецкера [12], А. Швейцера [15] та інших. Те, що переклад як процес та результат неможливий без участі перекладача, сприймалося всі-

ма з давніх давен як саме собою зрозуміле явище: ще у добу існування тільки усного перекладу перекладача в багатьох мовах називали тлумачем, позначаючи тим самим його необхідність та неминучу активну участь у донесенні інформації оригіналу до розуміння сприймаючого співрозмовника [11, 215]. Ця лексема означала тоді зовсім не те, на що сьогодні вказує нейтральний термін "перекладач", бо останній має на увазі тільки семантику перекладання тексту із однієї мови іншою. Тоді ця лексема сприймалася як вказівка на активну творчу, тобто індивідуальну діяльність посередника-перекладача, який повинен був тлумачити, тобто коментувати, роз'яснювати оригінал для зрозумілого сприйняття слухачем. Можна навести ціле розмаїття думок перекладачів про вагому власну роль у перекладі, але не можна знайти до самого кінця XIX ст. їх суджень про перекладача як головну складову частину перекладацької діяльності. Перекладач неминуче змінює оригінал, бо має власну думку про всі його прикраси та вади. Особливості ідіостилю перекладача художньої літератури виявляються у певних перекладацьких прийомах, у різноманітності мовних ресурсів, у виборі творів для перекладу, який у свою чергу відображає світоглядні, ідейно-естетичні орієнтири письменника. Особистість перекладача все частіше стає тим важливим стрижнем, який визначає долю перекладу, починаючи з вибору автора і твору, і закінчуючи готовим продуктом перекладу.

У праці "Першотвір і переклад" Віктор Коптілов зауважив: "Кожен переклад є полем боротьби між об'єктивним відображенням першотвору і суб'єктивним тлумаченням його перекладачем" [4, 200–201]. Оскільки перекладач – це найперший читач-представник певної культури, чітко окресленого соціуму, тому й результат його інтерпретаторських зусиль, перекладений твір, створюється під впливом складної єдності суб'єктивних та об'єктивних факторів. За М. Бахтіним [13, 150], розуміння народжується у відповіді, отже залежить від інтерпретаційної позиції того, хто дає відповідь. Звідси В. Коптілов пропонує єдино правильний шлях: талановитий перекладач свідомо підпорядковує свою індивідуальність особі автора оригіналу, як актор підпорядковує свою поведінку на сцені задумові автора п'єси [3, 98].

Перекладач, який недостатньо володіє рідною мовою, не може проявити власної індивідуальності, тяжіє до буквалістського копіювання – і зазнає поразки. З його пера виходить твір не зовсім художнього характеру.

У художньому перекладі здійснюється не лише подолання просторових відстаней, мовних бар'єрів між співіснуючими в часі культурами, а й перемога над самим часом [4, 29]. Художній текст, створений у певний час, потім живе протягом довгого часу і зберігає риси певної епохи; оскільки він так чи інакше пов'язаний із літературним середовищем і його канонами; оскільки він несе у собі відбиток творчої індивідуальності. Перекладачу художнього тексту завжди доводиться зустрічатися із трьома основними перекладацькими проблемами: передача часової відстані тексту, передача рис літературного напрямку, передача індивідуального стилю автора, про що йшлося вище. Часова дистантність тексту та труднощі, пов'язані з її передачею, вимагають детального опису засобів, завдяки яким можна її передати. Художній твір може сам бути інструментом розуміння віку, що минув. Таким чином об'єктом перекладацького мистецтва стає передача дистантності.

Проблема перекладацького стилю впирається у важке питання осмислення і тлумачення першотвору, тобто інтерпретації. Як вищу похвалу перекладачеві наводять іноді відоме місце з листа Гоголя Жуковському: "Перекладач зробив так, що його не бачиш: він перетворився на таке прозоре скло, що здається ніби немає скла". В ідеалі так і повинно бути. Але, як тільки звертаєшся до художнього тексту, "як тільки в тексті вимальовується особа автора, його індивідуальний стиль, так майже неминуче виникає поруч і обличчя перекладача" [2, 34]. Особливості цього "виринання" особи перекладача на перший план ми спробуємо простежити на основі аналізу поезії Рільке "Осінній день" у перекладі В. Стуса та М. Фішбейна.

Різні варіанти перекладів поезії Рільке становлять особливий інтерес. По-перше, вони вибудовані в хронологічній площині протягом періоду в декілька десятиліть. По-друге, Рільке – поет, який вирізняється яскраво вираженим індивідуальним стилем. При цьому в межах єдиного стильового комплексу у Рільке

спостерігається значна стилістична поліфонія, що визначається своєрідним сплетінням в його художній манері романтичних, імпресіоністичних та реалістичних елементів.

Відтворення індивідуального стилю Рільке іншою мовою вимагає високої перекладацької майстреності. Поет завжди був неперевершеним майстром реалістичної деталі; йому вдавалося передати емоційне напруження не лише шляхом прямого опису переживань, а й через сприйняття об'єктивних явищ дійсності. Ліризм та символічність притаманні поезії Рільке, яка відображає глибину філософського сприйняття внутрішнього життя і навколишньої дійсності. Особливо яскраво Рількова індивідуальність проявляється у розмаїтті його лексики: Р.-М. Рільке, використовуючи якийсь предмет або явище, робив його уособленням і навколишнього світу, і внутрішніх думок, і переживань самого поета, і його ставлення до життя. Яскравим прикладом такої поезії є вірш "Осінній день" *("Der Herbstag"),* який, на думку А. Мойсієнка, можна вважати своєрідною поетичною візитівкою Р.-М. Рільке, "видатного самітника європейської літератури" [8, 53].

Herbsttag

Herr, es ist Zeit. *Der Sommer war sehr groß*.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren *lass die Winde los*.

Befiehl den letzten Früchten, voll zu sein;
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin, und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in *den Alleen hin und her*
unruhig wandern, wenn die *Blätter treiben.*

R. M. Rilke

Вже збігло літо. Господи, твори: тепер затінюй соняшний годинник і на долини *напусти вітри*.	Час, Боже. Безмір літньої пори. Кинь горню тінь на сонячний годинник, понад полями *вивільни вітри*.
Ще подаруй для літа кілька днів, нехай останній плід іще дозріє і виповниться соком. Заяріє останнім хмелем в ярому вині.	Звели плодам зливатися в одно, дай цим плодам ще дві спекотні днини, дай стиглости, солодкі крапелини дай обернути на важке вино.
Та вже бездомний хати не зведе, самотній – весь свій вік самотнім буде, без сонний – слатиме листи між люди і *неспокійно сновигати десь алеями*, де *шерех листя* всюди. *Переклад В. Стуса*	Бездомний вже не матиме житла.Самотній завше буде в самотині,писатиме листи свої осінні, *брестиме там, де жовта кушпела оповила алеї безгомінні*. *Переклад М. Фішбейна*

У поезії відчувається втома: передусім, це втома від самоти та від літа, що символізує активність, бурхливі емоції. Літо для Рільке було занадто довгим, затяжним *("Der Sommer war so groß"),* хочеться відпочити, призупинити хід подій і відпустити вітри *("lass die Winde los")*, покрити тінню сонячний годинник – зупинити час, завершити всі процеси у природі, і нехай запанує спокій. Але цей спокій пов'язаний з тугою та безвихіддю. "Осінній день" належить до пейзажної лірики (хоча назва "пейзажна лірика" деякою мірою є умовною, вона допомагає розкрити ідейно-образний задум поета). У пейзажній ліриці автор частіше за все зображує свої почуття, ставлення до природи, до рідної землі. Пейзажні вірші можуть також розкрити емоційний стан ліричного героя. І, зрештою, пейзаж може надавати колоритного забарвлення роздумам автора поетичного твору.

У перекладі бачимо, що В. Стус не повністю дотримується структури оригіналу. Порядок слів у першій строфі у перекладі

дещо деформований: *"Вже літо збігло"*, а лиш потім *"Господи, твори",* в той час як в оригіналі Рільке спочатку звертається до Бога, лиш потім констатує зміну пори року. Як наслідок, при перекладі порушено причинно-наслідковий зв'язок. Такого роду зміну виявляємо й у другій строфі, де В. Стус вдається до описового методу передачі авторської дійсності. Неметафоричний образ оригіналу *"Der Sommer war sehr groß"* у варіанті перекладу Стуса перетворюється на метафору *"Вже збігло літо"*, тобто перекладач інтерпретує образ, вдаючись до лексичної трансформації та додавання частки "вже". При цьому втрачається первинний задум Рільке.

У цьому вступному акорді поезії відчувається якась бездіяльність. Маленька істота, людина, спостерігає явища природи. Здається, що сама природа і є тією вищою силою, яка живе за своїми законами. Фішбейн у своєму перекладі *"Der Sommer war sehr groß"* знімає динамічність і передає значення вислову завдяки номінальній фразі *"Безмір літньої пори"*.

Концептуальна метафора оригіналу *"...und wird in den Alleen hin und her unruhig wandern, wenn die Blätter treiben"* у перекладі В.Стуса *"...і неспокійно сновигати десь алеями, де шерех листя всюди"* втрачає свою метафоричність, та перекладається генералізуючим поняттям, в той час як у М. Фішбейна – *"...брестиме там, де жовта кушпела оповила алеї безгомінні"* – відбувається заміна слова з ширшим значенням на лексему з вужчим значенням.

Переклад даної поезії В. Стусом та М. Фішбейном засвідчує те, що перекладачі застосовують способи перекладу, які відносно один до одного є цілком протилежними (генералізація – конкретизація), при цьому зберігаючи концептуальну картину оригіналу і, відповідно, індивідуальний стиль Рільке завдяки влучним художнім засобам. Однак, подекуди все ж за рахунок домислення образів та випущенню образів оригіналу втрачаються важливі деталі, які слугують у Рільке для підсилення емоційності та власне передачі самої ідеї поезії.

Проаналізована поезія "Осінній день" та порівняльна характеристика відтворення індивідуальної манери Рільке у перекладі

Василя Стуса та Мойсея Фішбейна, звичайно, не можуть дати повної картини того, як вітчизняні перекладачі перекладали Рільке у різні часи. Проте, все ж, обрані нами два варіанти перекладу яскраво демонструють зміни, які відбувалися в самому підході до перекладу поезії цього поета, який проявляється у різних способах перекладу метафоричних виразів, заміну неметафоричних одиниць оригіналу образними метафорами у мові перекладу завдяки такому способу перекладу, як компенсація тощо. На основі цього можна простежити еволюцію художнього поетичного перекладу. В подальшому плідним видається докладне вивчення особливостей відтворення індивідуальної манери Рільке на основі лінгвостилістичного порівняльного аналізу його перекладів на різних рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов В. В. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М., Л. : Гос. издательство, 1930. – 175 с.

2. Владимирова Н. Г. Передача индивидуального стиля автора при переводе// Н. Г. Владимирова // Лексико-граматические вопросы теории перевода в вузе: Межвуз. сборник научных трудов. – Л. : ЛГПИ, 1984. – 75 с.

3. Коптілов В. В. Першотвір і переклад / В. В. Коптілов– К. : Дніпро, 1972. – 213 с.

4. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : навч. посіб. / В. В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2003. – 280 с.

5. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В. В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1971. – 129 с.

6. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. посібник для студентів старших курсів факультетів англійської мови / Валерія Кухаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2004. – 272 с.

7. Левицкая Т. Р. Актуализация и перевод // Тетради переводчика. Вып. 14 / Т. Р. Левицкая. – М. : Междунар. отношения, 1977. – С. 22 – 36.

8. Наукові записки – Випуск 81(4). – Серія : Філологічні науки (мовознавство) : У 4 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – 430 с.

9. Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів: навч. посіб. для студ. переклад. ф-тів ВНЗ / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 195 с.

10. Новікова М. О. Нове в теорії перекладу // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі: Наукова монографія / За ред. А. М. Науменка / М. О. Новікова. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – Т. 3. – С. 70–74.

11. Ревзин И. И. Основы общего и машинного перевода / И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. – М. : Высшая школа 1964. – 97 с.

12. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Междунар. отношения, 1974 – 216 с.

13. Храпченко М. Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / М. Б. Храпченко. – К. : Дніпро, 1976. – 376 с.
14. Шаблій О. А. Міжмовна інтерференція як психолінгвістична універсалія / О. А. Шаблій // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – К.: КДЛУ, 2000. – С. 371–375.
15. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 175 с.
16. Kurth, Ernst-Norbert. Metaphernübersetzung. Dargestellt an grotesken Metaphern im Frühwerk Charles Dickens in der Wiedergabe deutscher Übersetzungen. – Frankfurt a.M. : Lang, 1995. – 240 S.
17. Newmark P. About Translation / Peter Newmark. – Clevedon (England): Philadelphia Multilingual Matters, 1991. – 184 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

18. Фішбейн М. Збірка Сто поезій, К. : Либідь, 2012. – 259 с.
19. Райнер Марія Рільке : вірші, українські переклади, поетичні переклади Василя Стуса. – Режим доступу : rilke.org.ua

Стаття надійшла до редакції 24.04.14

This article is devoted to the problem of reconstruction of the individual style of the author and individual translator's impact on the final translated text. The research is based on the translations variants of the R.-M. Rilke's poem "Autumn day" by V. Stus and M. Phishbeyn. The author studies the translation transformations and the translating ways of the author's metaphor as well as psychological lexicon, that conveys psychological state of the lyrical hero.

Статья посвящена исследованию проблемы воссоздания индивидуального стиля автора и влияния личности переводчика на конечный продукт перевода. Исследование проводиться на материале переводов поэзии "Осенний день" с немецкого языка на украинский такими переводчиками, как В .Стус и М. Фишбейн. Рассмотрены переводческие трансформации и способы перевода авторских метафор, а также философской лексики, которая передает психологическое состояние лирического героя.

К. Маліновська, студ.
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ БЛОГУ В ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

Виявлено та проаналізовано лінгвостилістичні особливості блогу як актуального сегменту інтернет-комунікації. З погляду медіалінгвістичного знання розглянуто типологію та функціональний потенціал мовних одиниць, системно використовуваних у досліджуваному жанрі.

Виникнення та поширення засобів спілкування в інтернет-просторі у другій половині 20 століття цілком логічно мотивувало появу мережевих спільнот, мережевої культури, а отже, й динамічну природу мови, характерної для нового сегменту комунікативної реальності.

Досліджуючи інтернет-комунікацію, варто звернути увагу на визначення поняття інтернет-жанру. У своїй праці ми будемо послуговуватись відомим у медіалінгвістиці розумінням інтернет-жанру як сталого типу тексту, що характеризується єдністю мети та форми й відображає типову ситуацію комунікації в мережі інтернет. Необхідно відзначити відсутність єдності думок учених-лінгвістів щодо типології інтернет-жанрів та їх особливостей. Найбільш ґрунтовну типологію, на нашу думку, дає Л. Ю. Щіпініна, яка стратифікує жанри віртуального спілкування за функціональним критерієм:

1) інформативні (веб-сторінки агентств новин і мережевих ЗМІ, пошукові системи, онлайн-енциклопедії, електронні бібліотеки та архіви);

2) директивні жанри (веб-реклама, комерційні та приватні оголошення);

3) комунікативні жанри (чат, блог, електронні листи, форуми, соціальні мережі);

4) розважальні жанри, основна мета яких отримання задоволення від виконання певних комунікативних дій [7].

Отже, можна сказати, що в основі поняття жанру блогу лежить, перш за все, комунікативна мета. На сьогодні блоги є популярним засобом вираження власної думки не тільки для журналістів, але й для звичайних користувачів.

Новизна пропонованого дослідження полягає у визначенні понять "*блог*", "*блогосфера*", в окресленні їх лінгвостилістичних особливостей. Нами було проаналізовано популярні в Україні блоги "Українська правда", "LifeJournal" та виявлено узагальнені екстра- й інтралінгвальні характеристики, такі як: істотне послаблення цензури; пошуки нових експресивних засобів вираження; тенденція до системного використання одиниць художнього та розмовного стилів; принцип економії мовних ресурсів,

використання однослівних найменувань замість описових зворотів, конденсація, усічення слів, різні типи абревіації, скорочень, емотикони; надання переваги запозиченим конструкціям, експресивним мовним формам.

У мові блогерів активно спостерігається тенденція до еволюції функціонального ресурсу медійної мови, що пояснюється демократизацією інформаційного простору. Це виявляється, зокрема, в обмеженні "редакторського" втручання, а отже, й у розширенні можливостей вираження авторського бачення щодо тих чи інших подій, їх інтерпретації та коментування. Для мовного простору блогів характерні активні пошуки нових виражально-зображальних засобів мовлення для відповідного інформаційного (а часто й маніпулятивного) впливу на мовну свідомість реципієнтів, що супроводжуються зменшенням відстані між усно-розмовною та книжно-писемною сферами функціонування мови, що призводить до повної лібералізації її нормативної основи.

Відтак, мова жанру блогу характеризується як узагальненими для ЗМІ одиницями, так і індивідуалізованими формами. Спостерігається частотне використання запозичень із інших мов, переважно з англійської*: піар, сайт, лінк, компакт-диск, рейтинг, консенсус, брифінг, шоп-тур, ваучер* та ін. Засвідчується традиційно висока для медіа дериваційна активність, заснована на трансформаціях (у більшості випадків) запозичених лексем, зокрема через суфіксацію, осново-, словоскладання, абревіацію та ін.: *коаліціада, фотожаба, пасіонарність, БлагоLaunch* "назва нового благодійного проекту"*, брендований, адепти євразійства, телепродукт, френдити* "додавати в друзі" та ін. Поряд із традиційними способами номінації зафіксовано специфічний різновид називання – графосемантичний (*НАТО-манія, анти-СНД, ІНТЕРНЕТаризація, ЄвроМайдан* та ін.), який полягає у візуальній актуалізації мовного матеріалу на основі різнорівневих текстуальних засобів і реалізується за допомогою використання такого графічного прийому мовної гри, як капіталізації. Загалом поширення елементів чужомовних слів у мові інтернет-комунікації є об'єктом досліджень багатьох мовознавців (Д. Баранник, В. Віденов, О. Тараненко, С. Чемеркін) і свід-

чить, що процес запозичення нових слів зумовлений відкритістю сучасного суспільства, зокрема наявністю тісних соціальних, економічних, політичних, культурних та інших контактів між народами різних країн, що безпосередньо реалізується в мові загалом та комунікаії зокрема.

Наявні процеси лексикалізації та фразеологізації вільних словосполучень: *не для преси* інформація, призначена для обмеженого кола людей; "не для розголошення"; *шити липові справи* "приписувати фальшивий злочин"; *зустріч без краваток* "неофіційне спілкування на високому рівні (глав держав, урядів, політичних партій тощо)". У фразеологічних інноваціях спостерігається також пареміологічний матеріал: "*І не пропаганда тут винна – на поганому грунті добрий колос не виросте*" [9], що створює яскравий лінгвостилістичний ефект.

Для блога також характерна метафоричність, яка є однією з можливостей створення експресії, тому що зазвичай пов'язана із семантичними трансформаціями і також сприяє додатковій експресивній насиченості тексту в цілому: *Майдан в Україні, як Ватикан у Римі; Почався він* (місяць грудень – М.К.) *о 4-ій 30 листопада, коли озвірілі бандити у формі "космонавтів" побили на Майдані Незалежності квітучу нашу юнь*; *Надто спотворювала вона* (Тетяна Чорновіл – М.К.) *їм малину*, *шкодила іміджу, витягуючи за вушка на світ божий усе нові й нові факти спорудження дач, маєтків, створення офшорних фірм на які текли й течуть гроші з України* та ін. [8].

Особливим видом метафори у блозі є **політична метафора**, що є засобом мовного впливу на реципієнта з метою формування позитивної або негативної думки про те чи інше політичне явище (власне політику, партію, програму, захід та ін.). [4]: *З якою нищівною ненавистю і люттю пишуть студенти про експансію українського інформаційного простору* ***кремлівськими яструбами*** *під крилом* ***нового медіа вождя*** *Дмітрія Кісільова* [8]; *Я не знаю, де закінчується світ для Путіна і його* ***кремлівських бонз****, однак, я чітко знаю, що для мене, для пересічних українців, чехів, німців (перелік можна продовжувати до безконечності) він вписаний у тихі, провінційні містечка, у квартали*

мегаполісу, у сільську провінцію...[10]. Як бачимо, в мові блогерів рідко спостерігається тенденція дотримання цензури мови чи намагання донести неупереджену думку до читача. Навпаки, жанр блогу характеризується більшою вседозволеністю, ігноруванням перефразування образливих словосполучень на евфемізми, використанням жаргонної та образливої лексики, поданням власного бачення в експресивно забарвленій формі.

У жанрі блогу спостерігається системне використання суспільно-політичної й соціально-економічної термінології, що вказує на актуальність зацікавлення суспільством економічними та політичними сферами життя, а також закликів, гасел із метою вираження своєї громадянської позиції та переконань: *Багато розмов про мову, а потрібні дії. Приєднуйтесь, друзі*!; *Я хочу звернутись до мовних патріотів з закликом передплатити щось з української періодики. Приєднуйтесь, шановне панство. Бо якщо ми хочемо відродження мови та поваги до неї "на шару", то ми тоді нічого не варті і займаємося марним базіканням* [8]. Для досягнення своєї мети автори використовують наказовий спосіб дієслів, звертання, окличні речення (для залучення уваги читачів) та питальні (для спонукання їх до дії).

Було також зафіксовано реалізацію авторської іронії, виявленої, зокрема, в написанні слова чи словосполучення в лапках: *Наші "закляті друзі" з усяких "рускіх двіжєній" ще й досі користуються шаблоном із "проклятим зрадником Мазепою" і "об'єднувачем Хмельницьким". Їх сучасний лозунг – "нам потрібен новий Хмельницький"* [9]. На цьому логічно зауважує і С. Чемеркін: крім того, що тут існує та сама специфічна "традиція", як і у друкованих ЗМІ, користувачі по-своєму можуть використовувати правила літературної мови [5]. Найчастіше в блогах використання лапок можна оцінити як надання певної експресії написаному, передачу іронії та сарказму, градації та ін.

Зміна підходу до лінгвокультурної орієнтації споживача спричиняє до використання в мові блогу субстандартної лексики, що засвідчує актуальну тенденцію, коли сучасна літературна норма зазнає **впливу розмовного стилю**, в якому стають звичними запозичені слова, знижені жаргонні лексеми, сленг, про-

фесіоналізми та ін.: *Будєт усьо Добас-с-с!; Дивлюсь пряму трансляцію на УТ-1 і розумію це повний капець. Примітивізм, підлабузництво, а головне повний маразм*:) [9]. Системне використання жаргонної лексики засвідчує загальну тенденцію до "орозмовлення" літературного стандарту, до потенційного використання експресивно-зниженого словотворення в мові блогу.

Також у блогах засвідчено активне використання авторських неологізмів, що виявляє індивідуалізований погляд на події та його варіативну репрезентацію: *Він амбітний, самозакоханий, узурпатор і* ***чинодрал***; *Василь Михайлович справді знався на організації колгоспного виробництва, був природженим* ***земледухом;*** *Ще дурнуватіше виглядала вона на фоні того, як дороге і лискуче Порше зупинялися, а за тим із розгону, щосили трощило* ***автомурашку****, явно намагаючись роздовбати освітлення і двигун маленького Шевроле, аби розправитися з водієм* [8].

Стилістичні неологізми звичайно навмисно вводяться блогерами з порушенням законів словотворення з метою увиразнення індивідуально-авторських особливостей стилю. Ці неологізми надають тексту емоційності, експресивності й виразності, визначають особливий стиль автора, що мотивує **вплив**, зокрема, і **художнього стилю** на мову блогосфери: *Вони жили тим, від чого страждала, проти чого з усіх сил боролася вся наша горда, принижена* ***бузувірами*** *Україна* [9] та ін. Багато лексичних неологізмів виникло на власне українському ґрунті: *беркутівець*, *змопівець*, *путініца*, – і пояснюються власне українськими реаліями та поняттями.

Отже, характерною ознакою блогів є контамінація усної та писемної форм мови. Відзначаємо дифузність лексичних елементів розмовного, художнього, меншою мірою – наукового та офіційно-ділового стилів. Виявляються тенденції до нетипового загалом для медіа істотного впливу художнього стилю, що мотивує вироблення індивідуального-авторської мовної палітри блогера. На основі лінгвістичних спостережень, можна зробити висновок, що жанр блогу формує якісно новий сегмент інтернет-комунікації зі своїми особливостями й характеристиками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Галич О. Теорія літератури: [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук. ред. О. Галича. – [3-тє вид., стереотип.]. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.

2. Костенко Н. Досвід контент-аналізу : Моделі та практики : Монографія / В. Іванов, Н. Костенко. – К. : Центр вільної преси, 2003. – 200 с.

3. Стишов О. Динамічні процеси в лексико-семантичній системі та в словотворі української мови кінця ХХ ст. (на матеріалі мови засобів масової інформації) : дис. … д-ра філол. наук : 10.02.01 / Олександр Анатолійович Стишов. – К., 2003. – 597 с.

4. Чадюк О. М. Метафора у сфері сучасної української політичної комунікації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / О. М. Чадюк ; НАН України, Ін-т укр. мови. – К., 2005. – 20 с.

5. Чемеркін С. Г. Лапки у мережі інтернет – метафора, і не тільки [Ел. ресурс] / С. Г. Чемеркін. – Режим доступу : http: // kulturamovy.univ.kiev.ua / KM/pdfs/Magazine65-13.pdf – перевірено 04.2014.

6. Чемеркін С. Г. Українська мова в Інтернеті: позамовні та внутрішньоструктурні процеси / С. Г. Чемеркін. – К., 2009. – 240 с.

7. Щипицина Л. Ю. Жанры компьютерно-опосредованной коммуникации : монография / Л. Ю. Щипицина. – Архангельск : Поморский университет, 2009. – 238 с.

8. http://narodna.pravda.com.ua

9. http://blog.liga.net/user/bala/profile.aspx

10. http://ua.livejournal.com

Стаття надійшла до редакції 23.04.14

Выявлены и проанализированы лингвостилистические особенности блога как актуального сегмента интернет-коммуникации. С точки зрения медиалингвистичного знания рассмотрены типология и функциональный потенциал языковых единиц, системно используемых в исследуемом жанре.

Stylistic features of the blog as a current segment of the Internet communication are examined and analyzed. From the view of linguistic media knowledge, attention is paid to the typology and functional potential of the language units, systemically used in the investigated genre.

В. Масановець, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ОПОВІДІ У ПОЕМІ ДЖ. БАЙРОНА "ДОН ЖУАН" В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

У статті досліджено ключові особливості оповіді поеми Байрона "Дон Жуан" та проаналізовано способи їх відтворення в перекладах С. Голованівського та В. Богуславської.

Байрон – визнаний віртуоз слова. І говорячи про це, ми акцентуємо увагу не на тому, чи поет змінював свої рими, вносив поправки, а чи не торкався написаного взагалі. Важливим є ефект присутності читача при створенні поеми, долучення до акту творення, що відчуває читач, коли тримає в руках поему "Дон Жуан". Байрон звертається безпосередньо до читача, радиться з ним і лишає йому право вибору: "…few are slow / In thinking that their enemy is beat / (Or beaten, if you insist on grammar, though / I never think about it in a heat)" (VII, 42) [8, 631].

Об'єктом цього дослідження обрано оригінал поеми Байрона "Дон Жуан" та його переклади: С. Голованівського та В. Богуславської. Предметом дослідження є відтворення особливостей оповіді поеми в українських перекладах. Наш аналіз дає картину особливостей оповіді, важливих для створення повноцінного перекладу. Їх і розглянемо в цій статті.

Поема "Дон Жуан" займає особливе місце в творчому доробку Байрона. Він писав свій твір протягом п'яти років з перервами. Це було дивно для поета, який звик створювати поему або драму за лічені дні, максимум тижні, працювати на одному диханні і не повертатися до створеного, не редагувати, не переписувати [5, 235]. Байрона в його спробі "висміяти все на світі", – а саме таким був початковий намір поета, – розуміли далеко не всі. Видавець Мерей, орієнтуючись на "масового читача" та сприймаючи видавничу справу передусім як бізнес, щоразу в листах до поета вимагав змінювати та переписувати пісні поеми, на що Байрон, не зраджуючи вдачі норовливих предків, відповідав досить недвозначно: "Розріжте мене на частини, четвертуйте мене в "Куотерлі", розкидайте всюди (…), якщо хочете, виставте мене на посміховисько перед людьми й богами, але не вимагайте від мене змін, тому що зробити їх я не можу – я впертий і ледачий – і це істинна правда" [5, 236].

Поема залишилась незавершеною через смерть Байрона. Але, як зазначає С. Павличко: "Загалом складається враження, що вона (поема – примітки мої. – М. В.) взагалі не могла завершитися, а Байрон не закінчив її не тому, що обірвалося його життя, а тому що поема взагалі не мала фіналу. Будь-який кінець не відповідав би естетичній ідеї хаосу, нескінченності виявів жит-

тя, які описував автор" [5, 246]. На нашу думку, хаотичною можна назвати і саму оповідь в поемі лише з тією приміткою, що це своєрідний "творчий" хаос, з якого постає ціла система.

Розглянемо деякі особливості оповіді та варіанти їх відтворення в перекладі детальніше.

Авторський задум щодо розмірів та структури поеми змінювався в процесі написання, про що Байрон зазначає як у листах друзям, ділячись із ними планами, так і розмірковує безпосередньо у віршах-октавах: "My poem's epic, and is meant to be / Divided in twelve books (…)" (I, 200) [8, 428]. Водночас поет характеризує свою манеру таким чином: "I ne'er decide what I shall say, and this I call / Much too poetical. Men should know why / They write, and for what end; but, note or text, / I never know the word which will come next" (IX, 41) [8, 688]. І продовжує в 42-ій октаві: "So on I ramble, now and then narrating, / Now pondering: – it is time we should narrate" [8, 688].

За словами О.Чередниченка, віршований твір повинен мати певну художню цінність, що формується на рівнях, релевантних для організації поетичного мовлення, і переклад в ідеалі повинен мати таку саму, як і в оригіналі, художню цінність, відтворену на тих самих рівнях [7, 13]. На нашу думку, одним з найважливіших завдань для перекладачів є необхідність відтворити "хаотичність", байронівську "вольність" в манері письма на максимальній кількості рівнів: лексичному, синтаксичному та інших.

Названа особливість поеми чітко проглядається у 81-ій октаві XVI пісні, де автор не вдаючись у подробиці і не докладаючи особливих зусиль, аби зберегти правдоподібність, сідає зі своїм героєм за один стіл.

And lo! upon that day it came to pass,
I sate next that o'erwhelming son of heaven,
The very powerful parson, Peter Pith,
The loudest wit I e'er was deafen'd with.
XVI, 81 [8, 865]

Був серед них і Пітер Пітт горлатий,
що заслужив і шани, і хвали.
Мене смішив би, мабуть, кожний дотеп,

якби не чув його не раз я доти б.
(перекл. С. Голованівського) [1, 528]

Увага! Здивувався не на жарт,
Як довелося поглядом зустрітися –
З ким Пітер Піт – сам, власною персоною,
Ледь не причетний янгольського сонму він.
(Перекл. В. Богуславської) [2, 493]

У цьому уривку Байрон недвозначно пише про те, що він "сидів поряд" з героями поеми ("I sate next that o'erwhelming son of heaven"). Таким чином, можна стверджувати, що автор втручається в розповідь, хід подій так, як вважає за потрібне, не особливо намагаючись дотримуватися якоїсь однієї манери.

Проаналізувавши обидва українські переклади, бачимо, що у варіанті С.Голованівського цей момент втрачено. Умовна конструкція "мене смішив би, мабуть, кожний дотеп" не сприймається читачем як свідчення присутності оповідача безпосередньо серед персонажів поеми. У перекладі Богуславської Байрон конкретно розповідає нібито про випадок з власного життя, як саме він зустрівся поглядом з Пітером Пітом. Тобто, можна зробити висновок на користь В.Богуславської, яка зберігає особливість стилю байронівської оповіді.

Першим критикам поеми не подобалися різкі переходи від серйозного до смішного і навпаки. Але автором ці переходи не сприймалися як абсурдні, навпаки, вони визначали суть самого життя. Сказати про нього правду – таким було головне завдання, яке ставив перед собою поет [5, 239]. За словами дослідника байронівської мови Є. Клименка, ліричний стиль поета відзначається емоційною напруженістю, а стиль його сатир – великою гостротою. Обидві визначальні риси можна знайти в "Дон Жуані". Для прикладу візьмімо октаву, написану в ліричному ключі, щоб мати змогу встановити, чи вдалося перекладачам відтворити її особливість:

It was the cooling hour, just when the rounded
Red sun sinks down behind the azure hill,
Which then seems as if the whole earth is bounded,
Circling all nature, hush'd, and dim, and still,

With the far mountain-crescent half surrounded
On one side, and the deep sea calm and chill
Upon the other, and the rosy sky
With one star sparkling through it like an eye.
II, 183 [8, 479]

В час надвечірній, коли сонце жар
У лазуровій прохолоді тлумить,
Коли, здається, всенький світ лежав
У мовчазній і лагідній задумі,
Півколом гори мріли, як межа
Морській глибокій охололій стумі,
В рожевім небі зірка одинока,
Зажевріла, як всевидюще око.
(Перекл. В. Богуславської) [2, 108]

Був милий час вечірнього спокою
із холодком, властивим тій порі,
коли криваве сонце за горою
сідає, щоб спочити до зорі,
і світ сповито тишею такою,
що порух серця чути… а вгорі
недвижно сяє зірка одинока,
подібна до розплющеного ока.
(Перекл. С. Голованівського)
[1, 135]

Як бачимо, загальний зміст уривку збережено в обох перекладах. Октава сповнена замилування природою. У ній Байрон виступає щирим ліриком. У цьому місці поеми він описує прогулянку двох закоханих молодих людей, котрі насолоджуються дарованим долею надвечір'ям. Поет не використовує іронії чи гри слів. Його мова наповнена епітетами (*cooling hour, red sun, azure hill, deep sea, rosy sky*).

У В.Богуславської Байрон сентиментальний. Вона вдається до зменшувально-пестливих суфіксів: світ у поета "всенький", а в попередній октаві "матусю ще раніше Бог узяв". Байрон С. Голованівського, навпаки, по-чоловічому стриманий. Вико-

ристаний ним іменник "холодок", скоріше вказує на зменшення ступеня інтенсивності явища, аніж додає перекладу сентиментальності: на заході сонця повітря ще досить прогріте, тож іменник "холод" вніс би певний дисонанс в опис.

Очевидно, що обом перекладачам вдалося донести комунікативну мету до українського читача, таким чином зберігши ще одну особливість оповіді: контраст між різними тональностями твору.

Байрон вільно оперує часопростором. За влучним висловом Лезлі Марченд, Байрон виступає таким собі "оповідачем-шоуменом" [10], але час від часу полишає це амплуа і говорить від свого власного імені, не залишаючи жодних сумнівів, що промовляє саме він, Байрон, не як вигаданий "видавець", а як людина, яка переймається пороками суспільства і критично ставиться як до цілого світу, так і до себе.

They accuse me – Me – the present writer of
The present poem – of – I know not what–
A tendency to under-rate and scoff
At human power and virtue, and all that;
And this they say in language rather rough.
Good God! I wonder what they would be at!
I say no more than hath been said in Dante's
Verse, and by Solomon and by Cervantes;
VII, 3 [8, 621]

Вони мені приписують провину –
Мені, що в цій поемі (де і в чім?)
Людських чеснот я добру половину
Висміюю зловмисно без причин
У віршах недовершених. А ви не
Наплутали з адресою? І чим
Я проти правди погрішив, педанте?
Хіба я саркастичніший за Данте,
(перекл. Богуславської) [2, 249]

Яких собак уже мені на шию
не вішали! Казали, що, на жаль,
з людських чеснот сміятися я смію,
ганьблю добропорядність та мораль.

Для чого тут здіймати веремію
і надто натискати на педаль?
Та ви неупереджено погляньте,
що говорив Сервантес або Данте!
(перекл. Голованівського) [1, 280]

Маємо справу з сарказмом Байрона, який намагається захистити свій твір від нападок з боку видавців, знайомих і навіть друзів. Очевидно, в цій октаві Байрон і оповідач – єдине ціле. Поет підкреслює, що розповідає саме про себе: "Мені, що в цій поемі". В. Богуславська зберігає уточнення і воно цілком доречне. У перекладі С.Голованівського оповідач також фактично ототожнюється з Байроном, але відсутність уточнення позбавляє текст байронівського "спілкування" з читачем. На нашу думку, такі уточнення, звертання, роздуми тощо апелюють до читача і, таким чином, становлять одну з визначальних рис оповіді.

Як пише Лезлі Марченд, іноді видається заманливим розглядати "Дон Жуана" просто як роман у віршах, в якому автор час від часу звертається до читача, щоб моралізувати, повчати чи філософствувати, як це робили Текерей чи Дікенз". Байрон був добре знайомим з творами Філдінга і Стерна. Манера Байрона цілком у дусі Стерна, чия грайлива несмішлива серйозність на захист власних відступів як частини плану і структури "Трістрама Шенді" цілком відповідає смакам поета. Але дослідник зазначає, що відступи Байрона виходять за межі коментарів, які стосуються героїв чи подій у творі, і справді містять автобіографічні спогади [10].

He could, perhaps, have pass'd the Hellespont,
As once (a feat on which ourselves we prided)
Leander, Mr. Ekenhead, and I did.
II, 105 [8, 459].

Він, як Леандр, не тонучи у вирі,
чи дехто ще з уславлених плавців,
либонь, і Геллеспонт плекав надію
перепливти, як, врешті, й я умію.
(перекл. С.Голованівського)
[1, 116]

У здібності його настільки вірю,
Що й Геллеспонт здолав би він, коли б
Була у тім потреба достеменна,
Як-от в Леандра чи бодай у мене.
(перекл. В. Богуславської)
[2, 89].

Йдеться про реальний факт з життя Байрона: хоча він і був кульгавим, але плавав чудово і одного разу поет вчинив символічний жест – переплив Геллеспонт від Сестоса до Абідоса, чим сам дуже пишався. Важливий епізод збережений в обох перекладах.

Аналіз певних аспектів оповіді в поемі Байрона "Дон Жуан" на матеріалі двох українських перекладів підводять нас до висновку, що перекладачам, очевидно, вдалося створити українські варіанти поеми, зберігши найголовніші наративні особливості поеми, серед яких довільність місця автора у творі, автобіографічні згадки, зміна стильової тональності та інші.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Байрон Дж. Г. Дон Жуан : Поема / Джордж Гордон Байрон; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАНУ; Пер. з англ.С. Є. Голованівського / Дж. Г. Байрон. – Харків : Фоліо, 2001. – 559 с.

2. Дон Жуан [Текст] / Д. Г. Байрон ; пер. В. Богуславська. – К. : [б.в.], 2007. – 592 с.

3. Клименко Е. И. Байрон. Язык и стиль. Пособие по курсу стилистики английского язика / Е. И. Клименко. – М. : Из-во МГУ, 1960. – 112 с.

4. Корнилова Е. Н. От эпоса к роману : "Дон Жуан" Дж. Г. Байрона в свете исторической поэтики / Е. Н. Корнилова. – Режим доступу : /http://kornilova.professorjournal.ru/32

5. Павличко С. Байрон. Нарис життя і творчості // Зар. літ.: дослідження та критичні статті / С. Павличко. К., 2001. С. 153–271.

6. Пермінова А. О. "Дон Жуан" Дж. Г. Байрона та Є. Голованіського / А. О. Пермінова // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – Житомир: Житомир. держ. ун-т, 2007. – №. 33. – С. 149–153.

7. Чередниченко А. И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе : Тексты лекцій / А. И. Чередниченко, Бех Петр Алексеевич ; МВ и ССО УССР.КГУ им.Т. Г. Шевченко. – Киев : КГУ, 1980. – 68 с.

8. Byron, Lord. George Gordon. Lord Byron – the major works; Oxford University Press. – Oxford, 2008. – 1092 p.

9. JIM COCOLA. Renunciations of Rhyme in Byron's Don Juan. – http://users.wpi.edu/~jcocola/publications/cocola.renunciations-of-rhyme-in-byrons-don-juan.pdf.

10. Leslie A. Marchand. Narrator and Narration in Don Juan. – http://www.jstor.org /discover/10.2307/30213171?uid=3739232&uid=2134&uid=2480164043&uui=2& uid=2480164033&uid=70&uid=3&uid=60&purchase-type=none&accessType=none&sid =21103767060853&showMyJstorPss=false&seq=16&showAshowA=false

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

The article focuses on the key features of the narration in "Don Juan" and the main ways of rendering them into Ukrainian.

В статье рассмотрено ключевые особенности наррации в поэме Байрона "Дон Жуан", а также проанализировано способы их воспроизведения в переводах С. Головановского и В. Богуславской.

В. Москвін, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ МІСТИКИ В ОРИГІНАЛІ РОМАНУ ДЕНА БРАУНА "ЯНГОЛИ І ДЕМОНИ" І В ЙОГО ІСПАНСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДАХ

Стаття має на меті проаналізувати способи передачі лексичних засобів зі смисловим значенням "містичного" при перекладі оригіналу роману Дена Брауна "Янголи і Демони" на іспанську та українську мови.

Сьогодні романи американського письменника Дена Брауна дуже швидко здобувають популярність серед читацької аудиторії, вони перекладені багатьма мовами світу і є цікавими для аналізу як в лінгвістичному, так і в перекладацькому аспектах. Для аналізу ми обрали відомий твір письменника "Янголи і Демони". Адже, крім того, що цей роман з 2000 року залишається на верхівці читацької популярності, він ще й являє собою складну багатожанрову структуру: це одночасно трилер та інтелектуальний детектив, через що вміщує великий лексичний пласт із семантичною категорією "містичне", завдяки чому сторінки роману рясніють загадками, таємницями, знайомлять читача з сакральними релігійними практиками, таємними орденами, теологічними та філософськими доктринами. В таких умовах від пе-

рекладу вимагається не лише точність збереження авторського змісту, але й спроможність так само активно захоплювати й утримувати увагу читача, як це робить оригінал. Тож **актуальність** статті полягає у необхідності дослідження різнорівневих мовних засобів, що формують семантичну категорію "містичного" та вивченні словотвірних реалізацій цієї категорії з позицій їх перекладу на іспанську та українську мови.

Українська та російська перекладознавчі школи накопичили багатий досвід у вивченні широкого кола проблем теорії та практики перекладу. Так, значний внесок у розвиток лексичної теорії перекладу, серед інших, зробили такі вітчизняні науковці, як Н. С. Лалаян, Ж. В. Колоїз, О. М. Копильна, В. В. Коптілов та інші. Ця ж робота базується безпосередньо на розвідках лінгвістів, перекладачів та літературознавців, які так чи інакше торкалися проблем перекладу семантичної категорії "містичного". Власне про поняття містики, засоби містичного, містичні образи та символи можна знайти в роботах О. Б. Галича, Т. Ткачука та ін., а серед науковців, що займалися творчістю Д. Брауна, варто особливо відмітити А. М Горбунову, Є. Л. Морозова, О. І. Трубаєву та Т. Семигінівську, яка досліджувала перекладацький аспект саме на матеріалі роману.

Мета роботи – дослідження лексичних засобів зі смисловим значенням "містичного", що зустрічаються у романі Дена Брауна "Янголи і Демони" та детальному аналізі їх відтворення у його іспанському та українському перекладах.

Основна проблема – дослідити контекстуальні та ситуативні функції мовних одиниць, що ґрунтуються на семантичній категорії "містичного" та проаналізувати різнорівневі мовні засоби на позначення "містичного".

У зв'язку з надзвичайною популярністю творчості Дена Брауна його романи неодноразово ставали об'єктами дослідження як на батьківщині автора, так і далеко за її межами, зокрема і у нашій країні. Твір "Янголи і Демони" давно розібраний дослідниками на концепти, образи, теми та символи. Проте, не дивлячись на наявність перекладів роману 44-а мовами, до сьогодні не було зроблено порівняльних досліджень тексту оригіналу та тексту перекладу

іспанською та українською мовами, тим більше ніхто ще не торкався теми лексичних засобів відтворення містики в іспанському та українському варіантах перекладу роману. Таким чином, вперше здійснена спроба зіставного лексичного аналізу словотвірних засобів маніфестації "містичного" у тексті оригіналу та його перекладах, чим і зумовлюється **новизна** роботи.

Звідси **завдання**, які ставилися у ході дослідження, а саме:

- Віднайти в англійському варіанті лексичні засоби зі смисловим значенням містичного;
- Розподілити знайдений лексичний матеріал за тематичними групами;
- Детально проаналізувати лексичні засоби відтворення містики у романі Дена Брауна "Янголи і Демони" та способи їх перекладу іспанською та українською мовами.

Об'єктом дослідження є роман Д. Брауна "Янголи і Демони" та лексичний пласт із семантичною категорією "містичне".

Предметом безпосереднього перекладознавчого аналізу є засоби відтворення містики у перекладах на іспанську та українську мови.

Насамперед необхідно звернутися до аналізу словникових дефініцій на позначення "містичний", оскільки цей метод уможливлює виділення домінувальних ознак досліджуваної категорії. У філософії "містика" (від грец. υστικός – таємничий) визначена як релігійна практика, що має на меті переживання в екстазі безпосереднього "єднання" з абсолютом, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, які виправдовують і регулюють цю практику [4, 345]. Звідси, "містичний" – такий, що стосується містики. У сучасних лексикографічних джерелах прикметник "містичний" має наступні значення: 1) пов'язаний з езотерикою або символічними практиками і культами; духовно значущий; неземний; божественний; 2) примарний, таємничий, невідомий, непояснений, ірреальний; сокровенний; надприродний [10, 820]. Українські дослідники трактують це поняття наступним чином: "містичний" – такий, що пов'язаний з релігійно-ідеалістичними поглядами, які визнають існування надприродних сил, і зумовлює спілкування з ними людини. З огляду на

зміст роману, в якому домінують засоби відтворення загадково-моторошної атмосфери, видається доречним детермінувати "містичне" як феномен, пов'язаний з мотивом таємниці, вірою в надприродне, ірраціоналізмом як певним способом пізнання дійсності, що ґрунтується на створенні атмосфери нагнітання страху перед невідомим.

На перший погляд у романі змальовано сучасний світ звичайних людей; події відбуваються у реальних локаціях. За жанром роман "Янголи і Демони" не готичний, адже містика не лежить на поверхні. Безсумнівно, текст просякнутий топосами і символами, однак ці моменти завуальовані у романній канві. Тобто весь твір написаний під егідою "містичне у звичайному", причому акцент ставиться на психологічній напрузі [5, 209]. Навіть сама назва роману "Янголи і Демони" сповнена містичних конотацій і налаштовує читача на зустріч з чимось невідомим.

Крім того, у ході дослідження було зафіксовано, що навіть специфічно не забарвлена лексика у контексті роману набуває містичних характеристик. Цікаво й те, що інколи містична лексика, вжита автором в оригіналі, при перекладі втрачає подібних ознак. Або навпаки, слова без смислового значення містичного у перекладеному варіанті набувають містичної конотації.

Лексичний пласт із семантичною категорією "містичне", який було обрано для аналізу, виявився вельми багатошаровим. Тому здалося доречним виділити декілька тематичних груп та розділити лексичний матеріал відповідно до смислового навантаження кожної окремої лексеми. Такий розподіл дасть можливість глибше та детальніше проаналізувати способи перекладу оригіналу на іспанську та українську мови. Оскільки основною метою є показати, як саме відтворено лексичні засоби з позначенням "містичного" у перекладах роману, саме тематичне угрупування лексики зробить аналіз більш ефективним.

У цій статті представлено три тематичні групи, і вокабли, що входять до кожної з них, є яскравими зразками своєї смислової групи.

Перша лексична група – це власне загальновживані слова, що набувають чи втрачають смислове значення "містичного" при

перекладі. До другої групи віднесено лексику, що позначає "містичні" топоси, а тому способи їх перекладу неоднозначні і викликають неабиякий інтерес для дослідника. Третя група увібрала в себе релігійну лексику. Цей лексичний пласт цікавий тим, що сакральні терміни у контексті роману набувають ознак містичності. Такий розподіл містично забарвленої лексики дає змогу детальніше проаналізувати тенденції перекладу. Зокрема третя група найбільш виразно покаже, наскільки різне світобачення у народів, мови яких піддано аналізу у роботі. Тому в перекладах категорія "містичності" може з'являтися чи, навпаки, зникати в залежності від світогляду і релігійних упереджень американців, іспанців та українців.

Підкреслимо етимологію прикметника "містичний": *таємничий, секретний,долучений до таїнства, посвячений*; *готовий перейти до стану трансу* [10]. Семантика мовних одиниць на позначення "містичного" утворює понятійні сфери, тобто лексико-семантичні поля, компоненти яких характеризуються спільністю значення, об'єднані певним змістовим стрижнем, незалежно від того, чи належать вони до однієї, чи до різних частин мови. Семантичне членування поля зумовлене реалізацією обов'язкової категорії у певних сукупностях сем, різноманітні комбінації яких утворюють його сегменти [1, 6]. Виходячи з того, що об'єднання одиниць у групи забезпечує одна із субкатегоріальних сем їхніх значень, можна виділити конкретну групу лексики загальновживаних слів, що входять до понятійної категорії "містичного". Звернемося до прикладів:

- *Vetra fought to keep his senses, but the* ***darkness*** *was closing in* [9].
- *Vetra se esforzó por no perder el conocimiento, pero la* ***oscuridad*** *se estaba cerrando sobre él* [8].
- *Ветра з усіх сил намагався не зомліти, але свідомість невблаганно огортала* ***темрява*** [10].

Іменник "темрява" на думку деяких дослідників відноситься до лексем зі смисловим значенням містичного [2, 47]. В наведених вище прикладах іспанською та українською зафіксовано дослівний переклад оригіналу, а цитаті, наведеній нижче, перекладач пропонує інші лексичні засоби відтворення цього по-

няття українською мовою, а саме контекстуальний або стилістичний переклад:

- *Three hundred yards down the access road a hangar loomed in the* ***darkness*** [9].
- *A trescientos metros de distancia, un hangar estaba sumido en la* ***oscuridad*** [8].
- *Ярдів за триста попереду у* ***світанковій імлі*** *виднівся ангар* [10].

Цікаву трансформацію при перекладі українською здійснено і внаступному прикладі з тексту оригіналу (ТО):

- *Robert Langdon awoke with a start from his* ***nightmare*** [9].
- *Robert Langdon despertó de su* ***pesadilla*** *sobresaltado* [8].
- *Здригнувшись, Роберт Ленгдон прокинувся* [10].

Лексема "nightmare" однозначно входить до семантичного поля "містичне" [2]. У тексті перекладу іспанською (ТПІ) зберігається форма дослівного перекладу. Однак в тексті перекладу українською (ТПУ) наявна лексико-граматична трансформація, яка докорінно змінює семантичну та граматичну форми оригіналу. Замість фраземи "нічний кошмар", який в українській мові є відповідником англійського "nightmare", перекладач використовує дієприслівник "здригнувшись".

- *Instantly, a wave of* ***nausea*** *hit him. He stared at the* ***ornate lettering*** *in disbelief [9].*
- *Alinstante, una oleada de* ***náuseas*** *le invadió. Contempló* ***las letras*** *con incredulidad* [8].
- ***Раптом йому стало млосно.*** *У німому заціпенінні дивився він на* ***химерний напис*** [10].

Наведений приклад демонструє дослівний переклад оригіналу іспанською мовою "*nausea -náuseas*", тоді як в українському має місце перекладацька трансформація, а саме лексико-граматична конверсія "*nausea – раптом йому стало млосно*". Окрім цього, дуже цікавим є прийом ампліфікації, а саме поява прикметника "химерний" в українському перекладі, адже ані в оригіналі, ані в іспанському варіанті, цієї лексеми немає.

- *His reputation for secrecy was exceeded only by that of his* ***deadliness*** [9].
- *La fama de su discreción sólo era superada por la de su* ***eficacia a la hora de matar*** [8].
- *Його вміння берегти таємниці поступалося хіба що* ***вмінню вбивати*** [10].

В ТПІ перекладач вдається до описового перекладу – дослівно "ефективність під час вбивства". В ТПУ перекладач використовує транспозицію – іменник + дієслово.

- *Even at a distance his eyes looked* ***lifeless****-like two gray stones* [9].
- *Incluso desde lejos, sus ojos parecían* ***carentes de vida****, como dos piedras grises* [8].
- *Навіть на відстані його очі здавалися* ***холодними*** *– наче два сірі камінці* [10].

В ТПУ втрачене поняття категорії містичності, оскільки не відтворено відповідне смислове значення оригіналу *his eyes looked* ***lifeless****-like* "очі, позбавленні життя". Замість цього використано прикметник *холодний*: "холодні очі".

Загалом можна стверджувати, що вагома частина лексики, вжитої в аналізованому романі, не несе містичної конотації, проте набуває значення містичності у зв'язку з контекстом, в якому вона використовується. Для відтворення лексичного значення оригіналу Д. Брауна перекладачі вдаються як до буквального, так і до дескриптивного перекладу. В окремих випадках використовують прийоми заміни та ампліфікації, пов'язані з граматичними відмінностями між мовами, що аналізуються. При перекладі лексем власне містичної конотації перекладачі схильні жертвувати формою заради змісту, для передачі емоційного стану героїв, через що використовуються часткові відповідники.

У романі "Янголи і Демони" має місце локалізація дії у національно-географічному просторі, яка здійснюється за допомогою антропонімів, топонімів, реалій та іншомовних вкраплень. Ці місця у своїй більшості не вигадані Брауном, однак являються містичними топосами. Чому? Через ті події, що відбуваються у цих місцях: загадкові вбивства, одвічні таємниці, випадкові знахідки. Завдяки своїй багатовіковій історії та подіям, які від-

бувалися протягом століть, Рим і Ватикан стають середовищем містичності. Це, так би мовити, містичний реалізм, але, звичайно, не у стилі Маркеса. Основними способами перекладу топонімічних назв є транслітерація, транскрибування, буквальний переклад, описовий переклад, зноски-пояснення.

Розглянемо це твердження більш детально:

- *Signore, where is this* ***Chigi Chapel?"*** *"About a mile north. In the* ***church of Santa Maria del Popolo*** [9].
- *Signore, ¿dónde está esa* ***Capilla Chigi****? En* ***la iglesia de Santa María del Popolo, al norte de la ciudad*** [8].
- *Сеньйоре, скажіть, де ця* ***каплиця Кіджі****? Приблизно за милю звідси. У* ***церкві Санта-Марія дель Пополо*** [10].

У переважній більшості досліджених прикладів топоси з містичною конотацією перекладаються буквально: "*The Glass Cathedral – La Catedral de Cristal – Скляний Собор*" тощо. Але трапляються випадки, коли містичні топоси в тексті оригіналу пишуться італійською мовою і відразу розтлумачуються читачеві рідною для нього мовою:

- Castel Sant'Angelo. ***Castle of the Angel*** [9].
- *Castel Sant'Angelo.* ***El Castillo del Ángel*** [8].
- *Castel Sant' Angelo.* ***Замок Святого Янгола*** [10].

Але такий принцип зберігається не повсякчасно:

- ***The Church of Illumination*** [9].
- ***La Iglesia de la Iluminación*** [8].
- ***храм Просвітлення*** [10].

В іспанському перекладі зберігається варіант оригіналу *iluminación*, що є повним відповідником англійського іменника, у той час як в українському, незважаючи на існування слова "ілюмінація", використовується відповідник "просвітлення". Це можна пояснити небажаним для контексту значенням українського іменника "ілюмінація": світлове освітлення вулиць чи приміщень. Проте, на нашу думку, в такому випадку втрачається стилістична форма, яка більш яскраво передає містичність слова. Дуже цікавим є наступний приклад перекладу іспанською та українською містичних назв топосу. Сам Ден Браун в тексті роману вдається до роз'яснень назви капели. Це ж робить і пере-

кладач на українську. В той час, як в іспанському варіанті це роз'яснення опущено.

- *Chigi Chapel was not always known as the Chigi. It used to be called* ***Capella della Terra*** [9].

*"**Chapel of the Land**?" Langdon asked.*

*"No," Vittoria said, heading for the door. "**Chapel of the Earth**."*

- ***La Capilla Chigi*** *no siempre fue conocida por ese nombre. La llamaban* ***la Capella della Terra*** [8].
- ***Каплицю Кіджі*** *колись називали інакше. Спочатку це була* ***Капела делла Терра****.*

*– **Каплиця Землі**? – переклав Ленгдон.*

– Майже, – сказала Вітторія і рішуче попрямувала до виходу. – ***Земна каплиця*** [10].

Англійська мова має два синоніма на позначення земної тверді: *land* та *earth*, тому в оригіналі автор варіює ці назви, використовуючи у першій репліці лексему "land", а в другій – "earth". Перекладач іспанською вдовольнився транслітерацією італійської назви. Перекладач на українську не опускає роз'яснень назви містичного топосу у самому тексті, однак англійським "land" та "earth" не знаходить відповідників в українській мові, тому вдається до прийому заміни порядку слів та змін частин мови: іменник+іменник "каплиця землі" та прикметник + іменник "земна каплиця".

- *The Secret Vatican Archives are located at the far end of* ***the Borgia Courtyard*** *directly up a hill from the Gate of Santa Ana* [9].
- *Los Archivos Secretos del Vaticano se hallan en un extremo* ***del patio Borgia****, y se accede a ellos por la puerta de Santa Anna* [8].
- *Таємні архіви Ватикану розташовані на пагорбі в дальньому кінці* ***двору Бельведера*** *за воротами Святої Анни* [10].

Варіант оригіналу та ТПІ збігаються – переклад дослівний. Проте в українському перекладі з'являється топос "Бельведер". Це стилістична заміна, що пояснюється історико-культурними особливостями. Дворик Борджіа отримав свою назву на честь династії іспанського походження, що правила у Ватикані, тому для іспанців назва топосу є абсолютно зрозумілою, в той час як для українців вона здебільшого не відома. Перекладач вдається до більш знайомої для українців назви "Бельведер", що з французької пере-

кладається як "чудовий вид" і часто застосовується для номінації будівель, які знаходяться на пагорбах, верховинах, схилах та ін. Можливо через це дається не переклад цього топосу, а його зміст.

Проаналізувавши переклад топосів на іспанську та українську мови, можна дійти висновку, що перекладачі схильні вдаватися до буквального перекладу там, де це можливо. У переважній більшості випадків зустрічаються такі перекладацькі трансформації, як ампліфікація (розширення), випущення, транскрибування та транслітерація, особливо при відтворенні італійських назв, оскільки дія роману відбувається в Італії. Збереження оригінальної форми італійською мовою допомагає перекладачам відтворити атмосферу містичності, передати сакральний дух Ватикану. Не можна ігнорувати такий важливий фактор як соціокультурні відмінності, тобто зовсім різний менталітет адресатів – Іспанія та Італія дуже близькі країни як в історичному, так і мовному аспекті, тому більшість назв італійською зберігається в іспанському варіанті і зрозумілі іспанському читачеві; з тієї ж причини в іспанському перекладі менше пояснень та розширень, на відміну від українського, адже українська культура далека від культури романського світу, складовою частиною якої є Ватикан, тому при адаптації тексту українською мовоюперекладач вживає велику кількість розширень, пояснень, а також частіше відтворює мовні форми шляхом дослівного перекладу, що має сприяти кращому розумінню україномовної аудиторії.

До третьої групи, включені лексеми релігійної семантики. На сторінках роману Дена Брауна читач неодноразово зустрічається з сакральними релігійними практиками, таємними орденами, теологічними доктринам та згадками про Бога, Диявола, Діву Марію, небеса та ін. Загалом релігійна лексика не має прямого відношення до містики [3, 171], однак у рамках роману цей пласт лексики набуває містичного забарвлення. Скажімо до цієї тематичної групи можна віднести таке:

- ***Heaven and hell****, night and day, hot and cold,* ***God and Satan*** [9].
- ***Cielo e infierno****, noche y día, calor y frío,* ***Dios y Satán***[8].
- ***рай і пекло ,*** *про ніч і день, про спеку й холод,* ***про Бога й Сатану*** [10].

Англійське *"God and Satan"* перекладаються повними відповідниками як іспанською, так і українською мовою. Цікаво те, що в оригіналі та іспанському перекладі вжито відповідну лексему – "heaven" та "cielo", тобто "небо"-, тоді як в українському варіанті пропонується лексема "рай". На нашу думку, така заміна відбувається для підсилення та логічності антонімічного ряду.

Роман Дена Брауна "Янголи і демони" насичений сакральною лексикою, яка набуває містичності саме у цьому творі. Різне сприйняття Бога та сакральних понять в англійській, іспанській та українській культурах відображається й у перекладах. Як і для відображення лексем містичної конотації двох попередніх груп, перекладачі використовують транскрибування, транслітерацію, заміни (пов'язані як з лінгвістичними, так і екстралінгвістичними чинниками).

У результаті дослідження було виявлено: більшість лексем, особливо тих, що включені до першої групи, набувають містичного характеру безпосередньо в самому оригіналі, що пояснюється загадковими, таємничими подіями, які відбуваються у романі. Щодо лексичних засобів відтворення містики, перекладачі (як іспанський, так і український) головним чином вдавалися до буквального перекладу, як найпростішого способу передачі смислу. Однак, зважаючи на культурні та мовленнєві відмінності, у багатьох випадках використовувалися різноманітні перекладацькі трансформації, серед яких ампліфікація (розширення), заміни, лексичні та граматичні конверсії, випущення (омісії), транспозиція тощо. При перекладі топосів перекладачі у переважній більшості випадків використовували транскрибування та транслітерацію, зберігаючи оригінальні форми. При цьому варто зазначити, що у романі наявна велика кількість італійських назв топосів, таким чином перед перекладачами поставав вибір – перекласти італійську назву оригінальної версії або залишити її недоторканою. Український перекладач обрав "золоту середину" – аби не втрачати стилістичного окрасу, він залишав в українському перекладі оригінальну форму та додавав український переклад для полегшеного розуміння. При вирішенні цієї проблеми перекладач на іспанську дозволяв собі залишати для деяких топосів форму

оригіналу, що, на нашу думку, можна пояснити спорідненістю іспанської та італійської мов, оскільки ризик несприйняття італійської назви іспанським читачем набагато менший.

При аналізі одиниць другої групи цікавим видався той факт, що іноді англійська лексема, що позначає містичне, у перекладі втрачає таку конотацію. У протилежних випадках в українському та іспанському перекладах з'являлися лексичні засоби із смисловим значенням "містичного" при їхній відсутності в оригіналі. Особливо багато таких випадків було зафіксовано у перекладах містично забарвлених фразеологізмів.

Особливий інтерес становила третя група – сакральна містика, адже релігія завжди пов'язується з чимось загадковим, таємничим, тобто містичним. Можна констатувати, що у аналізованому романі сакральне набуває містичного характеру у першу чергу завдяки містичним подіям в сюжеті роману: загадковим вбивствам та викраденням. Серед сакральної містики були виділені вокабли, що не належать ні до романських, ні до германських, ні до слов'янських мов, наприклад *Шайтан*. У такому випадку перекладачі вдавалися до транскрибування або транслітерації. При перекладі лексем цієї групи використовувалися ампліфікація та екстралінгвістичні заміни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Містика художнього перекладу // Українська літературна газета / О. Астаф'єв. – Вишгород, 2014. – 14 березня (№ 5). – С. 6–7.

2. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2010. – № 9. – С. 100–102.

3. Зеленецкий А. Л. Сравнительная типологія основних европейскихязыков / А. Л. Зеленецкий. – М. : Академия, 2004. – 248 с.

4. Новая философская энциклопедия / Г. Ю. Семигин. – Том 2. – М. : Мысль, 2001. – 636 с.

5. Семигінівська Т. Відтворення соціокультурного складника в перекладі (на прикладі твору Д. Брауна "Янголи і демони") / Т. Семигінівська, Т. Смірнова // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2013. – С. 208–216.

6. Сорокін О. А. Містична символіка як художній компонент романтизму (за матеріалами творів російських поетів-романтиків першої половини XIX століття): Автореф. дис. ... канд. філол. Наук : 10.02.02. – Таврійський національний ун-тім. В. І. Вернадського / О. А. Сорокін– Сімферополь, 2005. – 20 с.

7. Drake N. LiteraryHours: or, Sketches, Critical, Narrative, and Poetical / N. Drake. – L. : Printedfor T. CadellJun. and W. Davies, 1804. – 555 p.
8. Brown D. Angeles y Demonios [Електронний ресурс] / D. Brown. – Режим доступу : http://leerlibrosonline.es/angeles-y-demonios-dan-brown/
9. Brown D. Angels and Demons [Електронний ресурс] / D. Brown. – Режим доступу : http://www.bestlibraryspot.com/thrillers/AngelsDemons_1/
10. Браун Д. Янголи і Демони [Електронний ресурс] / Д. Браун. – Режим доступу : http://www.e-reading.ws/book.php?book=1012132

Стаття надійшла до редакції 24.04.14

Целью статьи является анализ способов передачи лексических единиц со смысловым значением "мистическое" при переводе оригинала романа Дэна Брауна "Ангелы и Демоны" на испанский и украинский языки.

This article aim is to analyze some transmission methods of the lexical items with the semantic meaning of "mystical" in the original's translation of Dan Brown's novel "Angels and Demons" into Spanish and Ukrainian languages

М. Музика, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СТИЛІСТИЧНЕ ВИКОРИСТАННЯ СУРЖИКУ В ТЕКСТАХ ПІСЕНЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ГУРТІВ

У статті досліджено особливості вживання суржику в текстах пісень сучасних українських музичних гуртів. Визначено його смислове, емоційне та функціональне навантаження, з'ясовано вплив суржику на свідомість та мовну культуру через пісенні тексти.

Як відомо, мовлення – це найвиразніша характеристика людини, її соціального стану та внутрішньої природи, ментальності, поглядів на життя та й ставлення до рідної землі. Мова – це генокод будь-якої нації. Знищити мову означає знищити націю. Мудро колись заявила геніальна Ліна Костенко: "Нації вмирають не від інфаркту. Спочатку їм відбирає мову". Населення об'єднує в націю не тільки спільна територія проживання, а й культура, історія і, безперечно, мова.

Серед багатьох проблем, які й досі хвилюють українську незалежну державу, є проблема мови, а саме – реальне утвердження

державності української мови в усіх сферах офіційного (та неофіційного) використання. Незважаючи на те, що державний статус мови затверджений Конституцією, він і досі залишається тільки паперовим указом, який не вийшов за межі книжки. Як колись доречно зазначав Петро Таланчук, українське суспільно-громадське життя продовжує будуватися за принципами "тролейбусного мислення" з його критеріями, жаргонами, оцінкою [15, 12].

Мовне каліцтво заполонило всі сфери життя звичайного українця, і навіть при великому бажанні уникнути цього впливу не вдається. Ми забуваємо про те, що "інтелект нації закодований у системі національної мови. Мова ж – універсальний засіб не тільки спілкування, а всього буття народу з усіма його ціннісно-змістовими і герменевтично значущими ознаками, що формують структуру суб'єктивно-суб'єктної взаємодії" [7, 2–3].

Зрозуміло, що тривале поневолення не могло не залишити свого відбитку. Байдужість і підлабузництво, почуття меншовартості, прагнення якнайшвидше асимілюватися, щоб не відчувати мовного "дискомфорту", зумовили виникнення суржику, який витворюється довільним змішуванням слів української та російської мов. Тлумачний словник української мови фіксує слово суржик у двох значеннях: 1. "Суміш зерна пшениці й жита, жита і ячменю, ячменю й вівса і т. ін.; борошно з такої суміші; 2. (перен., розм.) Елементи двох або кількох мов, об'єднані штучно, без додержання норм літературної мови; нечиста мова" [11, 854].

Суржик є небажаним в індивідуальному мовлені. У зв'язку з цим варто згадати міркування О. Сербенської, яка зазначала: "Скалічена мова отуплює людину, зводить її мислення до примітива. Адже мова виражає не тільки думку. Слово стимулює свідомість, підпорядковує її собі, формує. Суржик в Україні є небезпечним і шкідливим, бо паразитує на мові, що формувалась упродовж віків, загрожує змінити мову…" [9, 6–7].

Вирішення проблеми суржику, а також виявлення специфічних рис цього явища є надзвичайно важливим для сучасного українського суспільства, оскільки суржик впливає на всі сфери життя українців. Проблема не нова, хоча стала особливо актуальною лише після здобуття Україною незалежності. Досліджу-

валася неодноразово, працювали над нею такі мовознавці, як О. Сербенська "Антисуржик", 1994, К. Ленець. "Суржик. Українська мова: Енциклопедія", 2000, Л. Ставицька. "Кровозмісне дитя двомовності", 2001, Л. Масенко "Суржик як соціолінгвістичний феномен", 2004, І. Волосевич "Явище мовної поліфонії в літературі та свідомості", 2004. Ці напрацювання стосуються літератури чи спілкування, метою їх є виявити суржик, з'ясувати причини й умови виникнення, значення та наслідки вживання.

Ми ж пропонуємо дослідити суржик у текстах українських пісень сучасних популярних гуртів. Спробуємо не лише виявити суржик, а й визначити його смислове, емоційне та й функціональне навантаження, з'ясувати його вплив на свідомість та мовну культуру через пісенні тексти.

Обрано музику невипадково, оскільки саме вона може діяти на підсвідомість людини, стимулювати її до активності чи, навпаки, до пасивності, депресії. Власне через музику, а саме мамину колискову, ми сприймаємо вперше мову, носіями якої стаємо пізніше. Через співане слово на підсвідомому рівні ідентифікуємо себе як українці. Час минає, та музика залишається. На жаль, маємо мало якісних українських текстів. Проте сучасна "попсова" музика – це той продукт, який є відповіддю на потреби суспільства, тому досліджувати суржик у текстах сучасних пісень вважаємо доцільним і важливим.

Суржик у музиці виник не так давно і, напевно, варто згадати про такий у свій час відомий гурт, як "Брати Гадюкіни", оскільки перші прояви суржику в пісенних текстах пов'язують з ім'ям саме цієї групи, яка виступила у 1989 році на конкурсі "Червона рута". Цікавим залишається той факт, що ці суржикові тексти зіграли вагому роль у зміні ставлення до української мови, бо вони доводили, що наша мова придатна для творення текстів для рокерських композицій. Таким чином, вживання суржику в текстах пісень розставляло свої акценти, робило українську мову ближчою для багатьох представників різних молодіжних субкультур.

Згодом суржик отримав велику популярність серед поп-виконавців, які в свою чергу поділяються на тих, які пересипають українську мову русизмами, і тих, що у російські тексти

додають українізмів. Спробуємо проаналізувати це явище на творчості груп ТІК і " Юркеш".

Суржик яскраво виражений у ранніх композиціях групи "ТІК". Пояснюючи, чому так часто використовується він у їхніх піснях, Віктор Бронюк під час чату в "Главреді" відповів: "Якщо ми подивимося на історичну площину даного питання, то одними з перших, хто почав псувати українську мову, були такі маловідомі світу люди, як Микола Гоголь та Михайло Коцюбинський (мається на увазі використання Гоголем у своїх творах українізмів і використання карпатського діалекту Коцюбинським у "Тінях забутих предків")". Отже, він розглядає суржик як троп, емоційно забарвлену лексику нарівні з діалектами, архаїзмами.

Гурт і назви своїм пісням дає не зовсім українські: "Ноябрь", "Апрєль", "Дєтскіє ігри", "Сінєглазочка". Можемо припустити, що це спроба завоювати якомога більше слухачів, спростити і без того простакуваті тексти, або ж показати свою недолугість і в такий спосіб висловити протест. Публіка радіє грі і такому "макаронічному" стилю. Що ж, розгляньмо тексти пісень і спробуймо проаналізувати особливості їх творення.

Герой тєлєекранів і звьозних безпрєдєлів,
Красівий, як пірожене, Сірожа Звєрєв.
Украінскую музику і групу ТІК нє слушає…

Як бачимо, суржик у цьому тесті виступає засобом творення комічного. Оскільки центральною постаттю, про яку йдеться, є Сергій Звєрєв, можемо припустити, що, пишучи таку пісню, автори прагнули покепкувати з добре відомого нам псевдоспівака. У даному випадку суржик є не тільки засобом творення емоційно-забарвленого тексту, а й прикладом використання даного явища для творення комічної ситуації. Наступний текст, який би хотілося розглянути, це "Свєта". Досить примітивне і не надто продумане використання російської лексики:

Ти підійшла до мене ***нагло і красіво.***
Бажання стримати не було сили.
Ми ***познакомились,*** *сиділи, щось* ***болтали,***
А я ***запомнив*** *– тебе* ***Свєта*** *звали…*

Тут суржик балансує на межі з вульгарністю. Це впевнене порушення норм з метою надати твору простакуватості, банальності, максимально наблизитися до лексики пересічного індивіда. Відчутний примітивізм у текстах – це не прагнення надати якоїсь певної ваги чи порушити якісь важливі питання, що мають значення. Оскільки ніякої естетичної цінності цей твір нести не може, це – спосіб розважити публіку, а не намагання чогось навчити чи когось виховати. Проте, як не дивно, пісня має успіх, можливо, тому, що суржик став надто звичним для українців, оскільки ця "макаронічна" балаканина близька багатьом, а може, й рідна.

Третій текст, який пропонуємо, – це "Детскіє ігри", де назва вже говорить сама за себе. Слухаючи пісню вперше, не можемо зразу сказати, що хотів донести автор цим твором. Але можемо припустити, що це певною мірою невеличкий звіт-спостереження за дитячими іграми, ніби опис забав малечі. То яку ж роль відіграє тут суржик? Чи робить твір простішим, чи, може, стилістично змінює його? Ні, це швидше гра слів. Як було сказано солістом гурту, "ці всі слова – не що інше, як варіант неологізмів чи спроба внести певну особливо виразну рису у свій текст". Але будьмо чесними, хіба зрідка чуємо: "пілісос", "дірєктор", "доктор", "Света", "шкаф"… Можливо, автор хотів закцентувати увагу горе-батьків на тому, до чого їхнє вухо вже звикло, і заставити їх замислитись над тим, як вони калічать своїх дітей.

Насправді ж В. Бронюк вважає суржик нормальним явищем, стверджуючи, що вся Україна так розмовляє. І це, на жаль, правда!

Не менш цікавою є творчість групи "Юркеш", характерною рисою музичних текстів якої є вживання суржику. Це вже трохи інший формат, оскільки гурт "Юркеш" працює в жанрах фольк-рок, панк-рок та ска-панк. Такі веселі хлопці пишуть панк-рок з елементами гумору і сатири. На запитання, чому саме суржик став структурним елементом у творчості їхнього колективу, Юрій Нечистяк дав таку відповідь: "Співаємо про те, що бачимо навколо". Тому, досліджуючи проблему суржику у музиці та його вплив через тексти пісень на суспільство, не можемо залишити осторонь творчість даної групи. Отже,

розглянемо конкретні тексти, щоб дослідити смислову роль та функцію суржику в кожному з них.

Зокрема, в пісні "Менуети" автор зачіпає проблему взаємин між справжньою музикою і сучасним пересічним слухачем. Це виглядає так, що істинне мистецтво витіснене на задвірки ширпотребом. Бо "налево" і "направо" звучать "куплети тіпа "Кружатся планеты где-то...". З іншого боку, справжня музика "нудить і кумарить". Суржик стає не тільки розважальним елементом, він дозволяє таким викривленням мови порушувати різні проблеми й давати всьому цьому свою іронічну, а то і сатиричну оцінку. Може здатися, що така гра слів – це своєрідний каламбур, де репліки російською мовою здаються зовсім недоречними або в деяких моментах виникають як уточнення, що мають приземлити текст, оскільки менуети повинні були б надати твору специфічного пафосу, помпезності, суржикові ж вкраплення нівелюють це. Автор хоче показати, що суспільство потонуло в дріб'язковості, повсякденності, навіть свято не надихає на щось вище, більше; нічого, крім "тюльпанів в целофані"…Дане нагромадження суміші мов зумовлене прагненням додати твору динамічності та колоритності у всіх її проявах і, висміюючи, привернути увагу до духовної деградації суспільства. Наступна – "Карпаратівна вечерінка":

Карпаратівна *вечерінка*
І підшафе бухгалтер Іринка,
Гуляє бос ***под "Белих роз"***
І Лєна Звонарьова і Вася Мороз.

На перший погляд досить примітивний низькопробний текст. Тут суржик використовується не тільки як засіб творення комічного, а й як сатира, спроба висміяти псевдоробітників, які нічого не вміють і не хочуть нічого робити, а головним заняттям для себе обирають гуляння та пиятику. Текст швидше схожий на великий балаган, ніж на дійсно естетично значимий витвір мистецтва. Хоч тут і прихований глибокий підтекст, та навряд чи такий спосіб висміювання знайде розуміння у колі звичайних людей, які не прагнуть аналізувати, а готові тільки споживати готовий продукт-розвагу.

Ще один тест, який презентувала група, це "Йолочка, зажгись":
Йолочка,зажгись!
Таке враження,що Новийрік – це бенефіс Андрія Данилка.
На жаль, дітки забувають, що є ДідМороз. Ми нагадаєм
Люди! Не включайте ***тєлєвізари!***
Зара почнеться ***по всім*** *каналам* ***Данілка, мюзікли****...*

Окрім іронічного ставлення до творчості Андрія Данилка, автори пісні своїм текстом намагаються підштовхнути слухача задуматись над тим, що таке свято, що таке традиції і чим у наш час намагаються нам їх замінити? Данилко виступає узагальненням всього того, що доводиться бачити по телебаченню, а оскільки ми знаємо, що до образу Вєрки Сєрдючки у кожного своє ставлення, тому й не дивно, що саме ця персона стала центром, на який рівняються ті, які задають планку культурного життя народу. Як бачимо, хлопці не готові миритися з тим, що відбувається у суспільстві, і в даному випадку маємо право говорити не про розважальне спрямування тексту, а швидше про соціально-культурне. Відтак, суржик набуває нового значення, автори, наче під лупою, показують нам результати нашої бездіяльності: заміна справжньої музики та й всього духовного низькопробною попсою чи шансоном, традицій чи сімейних цінностей – пиятикою, справжніх митців – псевдоталантами.

Отже, українська суржикомовна естрада – цікаве і далеко непросте явище. Ставлення до такого виконання також різне: одні насолоджуються, інші, виштовхуючи назовні зайву енергію, не переймаються аналізом текстів, треті ж не можуть слухати через примітивність і нехтування мовними стандартами. З опитування, на питання "Суржик в українській пісні – це…", яке ми провели в соціальній мережі "ВКОНТАКТІ", де цільовою аудиторією були люди 17–28 років, число опитуваних-109 осіб, подаємо такі результати: 33 % – "весело", вважають, що вживання суржику викликає позитивні емоції; 32,1 % – "нічого поганого в цьому не бачу, але й доброго також"; 21,1 % – "погано"; 11,9 % – "добре"; 1,8 % – "мені байдуже". Цікавим є той факт, що в

опитуванні брали участь 10 росіян, які одноголосно вибрали варіант відповіді – "добре".

Отже, наше сьогодення вперто доводить, що суржик викликає певні емоції тільки серед україномовного суспільства. Зрусифікованого мешканця України суржик на тлі літературної російської мови ще більше утверджує у ставленні до мови української як до другосортної. Для етнічного ж росіянина макаронічна мова якраз жодних емоцій не викликає, бо видається йому справжньою українською мовою, яка не чинить жодних перешкод для комунікативного порозуміння. Але слід пам'ятати, що мова – це не лише засіб комунікації та пізнання, а й важливий інструмент впливу. Мова – це визначальна характеристика нації, найважливіший її атрибут.

Зірка естради Вєрка Сердючка, для якої суржик – одна із фундаментальних цеглин образу, збирає повні зали, а на "Євробаченні" отримує "срібло". Не відстають від неї й інші виконавці, які використовують суржик як "фішку" своїх пісень. "ТіК" співає: "Дєвочка сінєглазочка, приходь до мене вечором на лавочку...", замість колядок чуємо "Йолочка, зажгісь", Скрябін підспівує: "Ми познайомились з тобою у вагоні метро / Людей напхалося конкретно, як сільодки в відро"… Суржиком долинають з телеекранів промови різних "довгоносиків", та й не лише їхні. Не гребують ним і політики, що особливо неприємно. Подібні пропагандисти суржику втілюють "маргінальний стан свідомості нашого суспільства", як доречно зауважила Леся Ставицька [13, 16].

Таким чином, проблема дослідження суржику у медійних текстах актуальна не тільки і не стільки з лінгвістичних позицій, як з огляду на соціо-культурний вплив мови на її носіїв. Нагальне дослідження суржика як лінгвоісторичного феномену необхідне хоча б тому, що це дозволить по-новому поглянути на засадничі основи державної культурної політики. У свою чергу саме культура виставляє пріоритети та закладає підвалини для формування естетичних ідеалів сучасного підлітка. А від того, чому надають перевагу діти, які незабаром стануть повноцінними суб'єктами українського культурного простору, залежить в майбутньому подальший розвиток української мови, культури і,

нарешті, – держави як такої. Тому авторам варто відповідальніше ставитись до своєї творчості, бо надто дорога ціна тих тридцяти срібняків, за які продається найдорожче – мова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волосевич І. Явище мовної поліфонії в літературі та свідомості, 2004.

2. Загнітко А. Напрями і тенденції сучасної мовної політики : семантичні і парадигматичні аспекти // Державність української мови; мовний досвід світу : Матеріал міжнародної конференції / А. Загнітко – К., 2000 – С. 184.

3. Ленець К. Суржик. Українська мова : Енциклопедія, 2000. Макаронічна мова, 2000.

4. Масенко Л. Мова і суспільство : Постколоніальний вимір / Л. Масенко. –К : Вид. дім "КМ Академія", 2004. – С. 112.

5. Масенко Л. Мовно-культурна ситуація в Україні (Соціопсихологічні чинники формування) / Л. Масенко // Дивослово. – 2001. – № 10. – С. 7–10.

6. Масенко Л. Суржик як соціолінгвістичний феномен / Л. Масенко // Дивослово. – 2002. – № 3. – С. 11–13.

7. Мацько Л. Матимемо те, що зробимо / Л. Мацько // Дивослово. – 2001. – № 9. – С. 2–3.

8. Окара А. На захист російської мови / А. Окара // Дивослово. – 2001. – № 7 – С. 2–4.

9. Сербенська О. Антисуржик / О. Сербенська. – Л., 1994 – С. 6–7.

10. Сердюк М., Потоцька Т. Чи потрібні Україні дві державні мови? / М. Сердюк, Т. Потоцька //Дивослово. – 1999. – № 12. – С. 36–38.

11. Словник української мови: У 11 т. – К., 1978. – Т. 9.– С. 854.

12. Ставицька. Л. Кровозмісне дитя двомовності. – 2001.

13. Ставицька Л. Слово про мову / Л. Ставицька //Дивослово. – 2002. – № 6. – с. 16.

14. Стельмахович М. Український мовленнєвий етикет / М. Стельмахович // Дивослово. – 1998. – № 3. – С. 20–21.

15. Таланчук П. Наша державна мова – українська / П. Таланчук // Дивослово. – 2000. – № 9. – С. 12.

16. Труб Б. Явище "суржику" як форма просторіччя в ситуації двомовності / Б. Труб // "Мовознавство" – 2000, № 1. – С. 54.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье исследованы особенности употребления суржика в текстах песен современных украинских музыкальных групп. Выделены его эмоциональные, смысловые его эмоциональные, смысловые и функциональные значения, обозначено влияние суржика из песенных текстов на сознание и языковую культуру.

This article is devoted to investigation of the special features of surzhyk's use in the songs of modern Ukrainian musical bands. We definded the significative, emotional and functional obligations, found the surzhyk's influence the consciousness and linguistic culture through the texts of songs.

О. Нижник, студ.
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ТИПИ ГРАДАЦІЇ В РОМАНІ ІВАНА БАГРЯНОГО "МАРУСЯ БОГУСЛАВКА"

У статті з погляду лінгвостилістики проаналізовано особливості функціонування та типології фігури градації в романі Івана Багряного "Маруся Богуславка".

Творчість Івана Багряного привертає увагу дослідників особливою стильовою манерою автора вербально відтворювати дійсність, синтезуючи її з власним світосприйняттям. Зростає інтерес до ідіостилю письменника, його індивідуальних творчих пошуків, що вирізняють авторську манеру серед інших, увиразнюють та забезпечують її унікальність.

В українському мовознавстві дослідженню ідіостилістики присвячені праці, зокрема, І. Білодіда, Н. Бойко, Л. Булаховського, Г. Вокальчук, В. Дроздовського, С. Єрмоленко, І. Орлова, В. Русанівського, Л. Ставицької, О. Хом'як та ін. Питання ідіостильових домінант саме у творчості Івана Багряного досліджували ряд науковців, серед них В. Святовець, І. Гойдаєнко, Х. Кохачук, О. Чумак, А. Ярова та ін.

Так, Є. Денєжна, визначаючи поняття ідіостилю як "єдність ідейних формантів творчості автора, його картини світу і коду етнокультурної групи до якої він належить" [6, 99], значну увагу приділяє саме ідіостилістичним домінантам – "індивідуальним вербальними знакам, за допомогою яких автор реалізує свій задум" [6, 99].

Найбільш характерними для ідіостилю І. Багряного в лінгвостилістиці традиційно визначено епітети (Х. Козачук, Т. Стринадко), синонімічні фігури, фразеологічні одиниці зі значенням зорової та слухової перцепції (І. Гайдаєнко) та ін.

У свою чергу, В. Святовець ширше окреслює поняття ідіостилю Івана Багряного та виділяє не одну домінантну ознаку, а подає ряд стилістичних особливостей, реалізованих у тексті автора, серед яких: порівняння, неологізми, вкраплення різних фо-

льклорних елементів, особливі композиційні прийоми, використання художніх деталей, засобів, фігур гротеску, каламбуру, парадоксу, оксюморону, катахрезу, гіперболи, літоти.

Виходячи з того, що ідіостилістичні домінанти "виявляються в регулярності й частотності використання експресивних одиниць, в актуалізації їхніх значень, різноманітності виконуваних функцій" [2, 10], та проаналізувавши текст роману "Маруся Богуславка", типовою домінантою творчості І. Багряного визначаємо стилістичну фігуру градації, особливостям і функціональному виміру якої присвячене наше дослідження.

За О. Галичем, означена фігура типізується за трьома видами: висхідна градація – *клімакс*, в якій суміжне розташування мовних одиниць веде до наростання виявленої смислової ознаки; спадна градація – *антиклімакс*, в якій послідовність суміжно розташованих одиниць характеризується спаданням виявленої смислової ознаки; *зламаний клімакс* – наростання значення спостерігається лише до певного рівня з наступним їх звуженням [5, 281].

Варто зауважити, що градація, окрім просторових параметрів, може охоплювати часові (раптові переривання, швидкі переходи в часопросторі) й психологічні (нагромадження почуттів, переживань, нагнітання чи згасання інтенсивності емоційного плану) характеристики.

Розглянувши наведені вище типи градації в романі Івана Багряного "Маруся Богуславка", відзначаємо, що наростання смислової ознаки (клімакс) реалізується в різних синтаксичних конструкціях, у яких виявляється експресивний потенціал висловлення:

1) виражені формами дієслів теперішнього часу, які нагромаджуються та вказують на тривалу дію:

*"...назви **затираються, вилинюють** від сонця, вітрів та дощів і ніхто тих назв не тримає в голові – вони **забуваються**..."* [1, 84]. – також спостерігаємо й іменникову градацію – накопичення номінацій явищ природи;

*"...**руйнує** брудну **буденщину**, **кличе й веде** людей до високостей прекрасного, **змушує забувати** хоч на хвилину долю людських сліз і горя, **ошляхетнює**, **перероджує** їх, **удосконалює** або бодай на хвилину **робить** щасливими, кращими, повноцінними..."*

[1, 121] – паралельно відзначаємо і прикметниковий клімакс, виражений якісними прикметниками, що вказує на нагромадження ознаки.

*"І от **ходять**, **працюють**, **живуть**..."* [1, 96]. *"...бедрик раптом **розкривається**, як квітка, **сяє** проти сонця пелюстками крилець, **зривається** і **летить"*** [1, 99]. *"...в останній момент **похоплюється**, буйно **червоніє**, **озирається**, а як хтось є присутній, щось **бурмотить** і **утікає**..."* [1, 133]... *"Голова йому **робиться** все **тяжчою**, **тріщить**, **розсідається"*** [1, 139]. *"Все **чую**, все **бачу** і все **знаю"*** [1, 149] – дія в швидкому розвитку, нагромадження дієслів руху для вказівки на її послідовність і швидкоплинність.

2) градація, виражена формами дієслів минулого часу, що вказують на послідовність, завершеність дії в минулому:

*"...а дітлахи **позстрибували** з парканів і **повибігали** з дворів, і **побігли** табунцями поруч солдатських чот і роїв..."* [1, 105] – нагромадження дієслів руху доконаного виду.

*"В сінях знову **зашамротіло**, потім **кашлянуло** мужським густим басом і **знову постукало**. Уперто так, настирливо, владно"* [1, 108] – другий клімакс нагромаджує ознаку дії.

*"Жінка раптом **затіпалась** вся, **затупотіла**, **закричала**..."* [1, 128] – дієслова минулого часу доконаного виду, що акцентують на розпалі емоційних почуттів.

*"...**ходити** й **дихати**, **жити** й **діяти** там, де вперше пролунав її дитячий крик..."* [1, 120] – нагромадження інфінітивних форм.

3) клімакс, виражений іменниковими формами:

*"Справді, ви – Ататюрк! **Авантурниця**, **конспіраторка**, **фантастка**, **хлопець у спідниці**..."* [1, 100] – позначення категорії істот.

"Столітні дуби й липи стоять за вікном, дістаючи вершинами вібруюче-синього неба, а в віллі кипить робота – шалено цокотять "ундервуди", бігають діловоди, техсекретарі, заворгінстри, проформоли, піонерватажки, завполіти, кур'єри, делегати з місць, члени бюро, різні босоногі й замурзані "посланці" з заводів, далеких містечок, сіл і колгоспів" [1, 140] – нагромадження іменників зі значенням професійної діяльності.

*"Я говорю так, як говорить **мій клас**, як говорить **українське** незаможне **селянство** й **український пролетаріат**, як говорить **увесь мій нарід"*** [1, 146] – іменникова градація, що сформована

нагромадженням лексем на позначення класової приналежності та підсилена означальним займенником "*увесь*".

4) прикметниковий клімакс:

"... людина непричетна зовсім ні до кого й ні до чого, ***глуха, німа*** *й* ***сліпа*** *зовсім..."* [1, 141] – нагромадження відносних прикметників на позначення фізичних якостей людини.

"...в той же час десь з периферії, десь із знаменитої співочої Зеленої вулиці ***котиться*** *інша* ***пісня, древня****, загониста, зальотна, могутня,* ***як сама чорноземля****..."* [1, 89] – клімакс підсилюється порівнянням.

Зламаний клімакс у романі характеризується, передусім, реалізацією в різних за часовою характеристикою дієслівних градаційних конструкціях:

1) дієслівна градація, виражена формами теперішнього часу:

"Напровесні вона показує дива – раптом набрякає, розливається страшенно й наводить на всіх мешканців містичний жах: несе кригу, зриває мости, зносить греблі, трощить тини й паркани. Потім увіходить в береги, стає вузенька, звичайна, плоха, береться ряскою й чуханцями, міліє до непристойності, й діти бродять по ній по коліна та й ловлять корзинками в'юнів" [1, 85] – наростання значень спостерігається до дієслова "увіходить"; перелом підсилює прислівник "потім", вказуючи також на певну часову відмежованість. У межах поданого зламаного клімаксу можемо спостерігати прикметникову фігуру клімаксу.

"...починає одягати на себе інші штани, гримується, ліпить вуса й бороду, чіпляє до стегна шпагу або нацуплює на голову корону – відповідно до ролі, ним обраної. Словом, грає... А як виходить на вулицю, знову змиває грим..." [1, 112] – нагромадження смислової ознаки відбувається майже до останньої дієслівної форми теперішнього часу "грає" з наступним різким звуженням семантичного значення "змиває". У свою чергу, прислівник "знову" виконує функцію підсилення й повертає до початкового етапу нагнітання емоцій.

"Сміян починає раптом перелякано озиратися, а тоді кидається швидко-швидко йти, ніби від когось невидимого утікаючи, все швидше й швидше, нарешті кидається па-

нічно бігти, щось мурмотить... А тоді враз зупиняється, витирає спітніле чоло й, спокійно повернувшись, йде назад рівною ходою..." [1, 132] – у межах цього речення спостерігаємо дієслівний та прислівниковий зламаний клімакс. Наростання смислової ознаки першого відбувається до словосполучення "кидається бігти". Подальше звуження семантичного навантаження фіксуємо від дієслова "зупиняється". Що ж до прислівникового зламаного клімаксу, то спадання смислової ознаки починається з прислівника "враз", який вказує на швидку перерваність, зміну дії.

Дієслівний зламаний клімакс у формі майбутнього часу: *"Колись цих пищиків буде рясно – вони доспіють, переспіють, будуть репатися на сонці, скручуватися в спіралі та й осипатимуться на піщані пішоходи"* [1, 93].

Антиклімакс представлено в романі "Маруся Богуславка" в таких типологічно та функціонально співмірних конструкціях:

1) іменникова градація: *"Я прийшов як ваш вірний джура, як ваш раб, як вірний песик..."* [1, 100] – звуження семантичних значень ужитих іменників;

2) прикметникова градація: *"Бронзові лиця понурі, знеособлені, – полаковані потом, припорошені пилом, – приведені до одного знаменника"* [1, 104] – нагромадження ознак психологічних властивостей людини, згасання інтенсивності емоційного фону протягом усього висловлювання.

Отже, на основі лінгвостилістичного аналізу роману Івана Багряного "Маруся Богуславка" можна констатувати, що для найбільш частотними в ньому є структурні одиниці клімаксу та типи градаційної фігури, виражені дієслівними формами різного часу. На нашу думку, це зумовлено тим, що основними функціями градації є надання значного емоційно-експресивного забарвлення всьому висловлюванню. Саме за допомогою наростання виявленої смислової ознаки забезпечується подієва динаміка твору.

Таким чином, дослідивши текст роману видатного українського письменника XX століття, вдалося визначити індивідуальні особливості мови автора, реалізовані, зокрема, у стилістичній фігурі градації, що вирізняє його авторську манеру серед інших, увиразнює та визначає її індивідуалізований вимір у просторі витворення естетики художнього слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Багряний І. Буйний вітер. "Маруся Богуславка" : роман; Держіть поїзд! : Уривок / І. Багряний. – К. : Юніверс, 2006. – 584 с.

2. Бойко Н. І. Експресивна лексика як засіб увиразнення художніх контекстів та вияв ідіостилю письменника / Н. І. Бойко // Література та культура Полісся. – Ніжин. – 2005. – Вип. 30. – С. 12.

3. Братусь М. Епітетні словосполучення з означуваним центром людина (за творами І. Багряного) / М. Братусь // Наук. вісник Київ. лінгв. 4. ун-ту. – 2001. – Вип. 4. – С. 227–231.

4. Гайдаєнко І. Функціональні особливості назв зору і слуху у фразеологізмах творів Івана Багряного / І. Гайдаєнко // Вісн. Тавр. фундації (Осередку вивч. укр. діаспори) – 2006. – Вип. 2. – С. 91–96.

5. Галич О. Теорія літератури : Підручник / Галич О., Назарець В., Васильєв Є. // За наук. ред. Олександра Галича. – Київ : Либідь, 2001. – 448 с.

6. Денєжна Є. В. Ідіостильові домінанти Д. Г. Лауренса і переклад / Є. В. Дєнєжна / Проблеми семантики слова, речення та тексту. – Київ, 2009. – Вип. 22. – 2009. – С. 96–109.

7. Орлова І. С. Синтаксис як компонент ідіостилю автора та його відтворення у перекладі / І. С. Орлова // Проблеми семантики, парадигматики та когнітивної лінгвістики. – Київ, 2008. – Вип. 13. – 2008. – С. 224–231.

8. Хом'як О. І. Мова і культура суспільства : ідіостилістика художнього тексту в контексті національної культури : навчальний посібник / О. І. Хом'як. – 2-ге вид., стереотип. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський Університет", 2009. – 168 с.

9. Чумак О. Г. Художньо-стилістична парадигма у словотворчості І. Багряного / О. Г. Чумак // Наук. вісник Київ. лінгв. Ун-ту. – 2001. – Вип. 4. – С. 221–226.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье с точки зрения лингвостилистики исследованы и проанализированы особенности функционирования и типология фигуры градации в романе Ивана Багряного "Маруся Богуславка".

The author analyzes in lingvostylistics terminology the peculiarities of functioning and typology of gradation in the novel of Ivan Bagryany "Marusya Boguslavka".

О. Олександрова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІДЕЙНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ДЖОНА ВІРА

У статті досліджуються особливості англійських перекладів поезії Тараса Шевченка, здійснених Джоном Віром в контексті досягнення адекватності й еквівалентності крізь призму авторської інтенційності.

Серед перекладачів Т. Г. Шевченка англійською мовою почесне місце займає представник української трудової еміграції Іван Федорович Вив'юрський, відомий під іменем Джон Вір, який народився в сім'ї лісорубів з с. Ценява Івано-Франківської області. Через деякий час він разом із батьками переїжджає до Канади, але з батьківщини приносить із собою глибоку любов до України. З молодих років Іван писав вірші українською та англійською мовами. Джон Вір переклав 29 віршованих творів (4180 рядків), щоб донести в світ слово Шевченка англійською мовою, багато з яких інтерпретовані вперше.

Всупереч поширеному в останній час "націоналістичному" тлумаченню Шевченка, перекладач не обмежує значення поезії кобзаря національними рамками, які розкривають його як людину, яка присвятила своє життя визволенню українського народу, і тим само боролась за свободу всього людства.

Свою розповідь про Кобзаря Вір ілюструє вдало декодованими цитатами з найбільш політично загострених творів поета ("Минають дні", "Я не нездужаю", уривок з поеми "Сон" про декабристів, а також з поеми "Єретик"). Загалом добір віршів доволі показовий: серед небагатьох перекладів, уміщених у книзі, зустрічаємо переклад поезії "Думки" ("Тече вода в синє море"). Спершу недосить чітко зрозуміло, чому саме на тому чи іншому вірші зосередив свою увагу перекладач. Однак, заглиблюючись у його зміст, бачимо, що вибір останнього глибоко продумано. Козак іде на чужину шукати долі, та "на чужині не ті люди" долі на чужині не знайдеш:

"Думав, доля зустрінеться – Спіткалося горе" [7, 38].

Постає питання про асоціативність цього образу в уяві автора друготворів з долею українських емігрантів в Канаді, які змушені були покинути вітчизну. Тому вірші Шевченка розглядалися навіть як своєрідна підтримка й розрада: *"Він давав їм сили переносити всі тяготи життя, бо й його життя було тяжким. А головне, він підтримував їх людську гідність серед численних принижень і знущань, він давав їм надію і віру в майбутнє"* [1, 4].

Незважаючи на значні фонетико-граматичні відмінності англійської та української мов, вірш Шевченка у інтерпретації пе-

рекладача звучить по-шевченківськи, тобто зберігається його внутрішній поетичний характер. Яскравим прикладом слугує уривок з вірша "Минають дні":

"Where art you, Fate? Where art thou Fate ?
I have no fate at all
If you begrudge good fortune, Lord,
Let evil fate befall,
Don't let my live walk about asleep,
A dead heart in my breast
And roll about a rotten log,
A hindrance to the rest,
O let me live, live with my heart
And love the human race,
But set the world ablaze" [9, c. 236].

Ми не можемо детермінувати переклад справжнім, адекватним, у якому задля збереження смислового перекладач ігнорує красу і єдність образу. Даний переклад розкриває підтекстове навантаження, експлікуючи для читача авторський образ, хоч для цього автору друготвору іноді доводиться вдаватися до вживання інших лексем та добирати інакші експресивні засоби, властиві мові перекладу. Однак, якщо при цьому не спостерігається порушення специфіки мови оригіналу, зберігається авторська імпліцитність і відтворюється майже дослівний переклад, то такою дослівністю можна послуговуватися, оскільки вона підсилює адекватність вірша. Саме це є превалюючою особливістю перекладів Джона Віра.

Компаративне зіставлення інтерпретацій поеми "Кавказ" Шевченківськими перекладознавцями Хантером і Віром демонструє те, що Хантер вузько й неправильно розуміє поему як *"присвячену тим українцям, які загинули під час війни на Кавказі"*, у той час Вір вбачає в ній колоніальні риси*, "розповсюдження нашого способу життя" ("extension of our way of life")* [8, 9].

На початку поеми "Кавказ" зустрічається образ гір: "*Гори, хмарою повиті"*. Хантер репрезентує дескрипцію цілим описовим реченням: *"Claud mountains over them rise"*. Вір же знаходить короткий і точний відповідник: *"blanketed in cloud" (to blanket* – оповивати). У перекладі Хантера нівелюється високо

поетичний фольклорний образ: "*засіяні горем, кровію политі"*, у Віра ж він збережений дослівно:

"Planted thick with human woe
Laved with human blood" [9, 120].

Це ж саме можна сказати і про переклад слів "*хліб насущний замісить кривавим потом і сльозами"*.

У Віра:
"To knead the daily bread we eat
With tears and sweat and blood unending" [9, 237].
У Хантера:
"We cling to hope
Mid doubts and fears" [8, 120].
"Ми плекаємо надію
між сумнівами і страхами" [7, 40].
Надзвичайно вдало Вір передає Шевченкову вбивчу іронію:
"Отам-то милостивії ми
Ненагодовану і голу
Застукали сердешну волю" [7, 40].
"Twas there we the gracious found
Poor freedom hid admit the crags.
A hungry thing and all in rags" [9, 237].

Лексема "*thing"* (річ), що є відповідником високого поняття, як воля, одразу ж знижує тон, надає іронічного звучання.

Влучний, взятий з народної мови вислів: "*навчим, почому хліб і сіль почім"* (перекладений у Хантера безликим *"we'll teach you all the tricks of trade" – ми навчимо вас всім засобам торгівлі*) у Віра набирає гостроти оригіналу:

"We'll teach you what
The price of bread and of a salt" [9, 237].
"Ми навчимо вас, яка ціна хліба та солі" [7, 41].

Короткий і змістовний вираз "*дери та дай – і просто в рай"* трансформований Віром абсолютно рівноцінно:

"But pay the shot –
And straight to God" [9, 236].

Ця передача афористичності першотвору набуває великого значення: вона сприяє більшому впливові на реціпієнта ефективному запам'ятовуванню вірша. Особливо це стосується найбільш важливих рядків, так би мовити, "*дейних центрів"* поезії [2, 6].

Так, піднесено звучить у потрактуванні Віра уривок з поеми "Сон", який доцільно вплетений в канву розповіді про поета:

"Раз добром нагріте серце
Вік не прохолоне" [7, 41].
"A heart that once with worth was warmed
Will warm forever keep" [9, 240].

Тонко відчуваючи мовні особливості Шевченка, Вір зберігає схвильованість, емоціональну переривчатість, численні перенесення – думка ніби переливається з рядка в рядок:

"А поки що мої думи,
Моє люте горе
Сіятиму. Нехай ростуть
Та з вітром говорять" [7, 41].
"And in the meantime I shall sow
My muse, my bitter tears,
My words of wrath. Oh let them grow
And whisper with the breeth" [9, 240].

"Неначе сонце засіяло,
Неначе все на світі стало
Моє" [7, 41].
"If was as though the sun had smiled
As though all things on ears were mine,
My own" [9, 240].

Щоб зберегти мовну організацію Шевченка, Вір вдається до думки, яка у автора першотвору вкладається в один рядок, також вміщується в один рядок друготвору. У уривку з вірша "Мені тринадцятий минало", в першому рядку репрезентовано повідомлення, в другому – відгук. Вір зберігає цей склад вірша:

"Поглянув я на ягнята –
Не мої ягнята!

Обернувся я на хати –
Нема в мене хати!" [7, 46].
"I look upon the lambs I tend,
Those lambs I do not own!
I eye the hut wherein I dwell
I do not have a home!" [9,242].

Або інший аналогічний приклад з поеми "Кавказ":
"І вам слава, сині гори,
Кригою окуті, І вам, лицарі великі,
Богом не забуті". [7, 51].
"And glory freedom knights to you,
In ageless ice encased,
And glory freedom knights to you,
Whom God will not forsake" [9, 242].

Все це створює, своєрідну стислість, небагатослівність перекладів, відсутність зайвих, ненормативних слів. У автора кожен образ глибоко значущий, бо він займає своє місце. Звичайно, є мовні особливості англійського вірша, яких не можна оминути й порушити, відтворюючи звучання українського вірша [3, 5].

З великою увагою ставиться. перекладач до фонетики вірша, до передачі багатих внутрішніх рим і алітерацій, органічно властивих поезії Шевченка. Так, наприклад, у "Гамалії", щоб підкреслити чіткість танцювального ритму, Шевченко спеціально добирає вигуки, які б утворювали внутрішню риму. Таким же шляхом йде перекладач:

"Гай, гай! Море, грай!
Гой ги! Вороги!" [7, 99].
"Hey, Hey! Roll ye waves!
Ha! ho! Tremble for foe". [9, 244].

Майстерно використовує Вір і алітерації, які мають велике ритмоутворююче значення в англійському віршуванні. Приклад з поеми "Кавказ":

"Воно знову оживає
І сміється знову" [7, 41].

"Each day his heart revives again
And once again is gay" [9, 245].

Або інший приклад: збереження алітерації проривних у рядку з віршу "Реве та стогне":

"То виринав, то потопав" [7, 170].

"It first tips up and then dips down" [9, 270].

Так само дбайливо зберігає Вір властиві Шевченкові повтори, аналогічну побудову рядків у строфі:

"Чурек і сакля – все твоє,
Воно не прошене, не дане,
Ніхто й не возьме за своє,
Не поведе тебе в кайданах" [7, 171].

"A hut a piece of bread – your own,
Not granted by a masters grace,
No lord to claim them for its own,
No lord to drive you off in chains" [9, 270].

Таким чином, секрет успіху його перекладів – в органічному злитті з першотвором, в глибокому проникненні в його ідейний зміст, у добірковості кожного слова, в збереженні ритміки оригіналу. В кращих перекладах Вір синтезував переклади змістового, фонетичного, ритмічного аспектів, надаючи можливість змістовнішому потрактуванню літературної творчості Шевченка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш Ю. Тарас Шевченко : імператив України / Ю. Барабаш. – К., 2004.

2. Ільницький О. Конкорданція поетичних творів Т. Г. Шевченка / О. Ільницький, Ю. Гавриш. – Нью-Йорк. 2001. – 15 с.

3. Кирилюк Є. П. Т.Г.Шевченко. Життя і творчість / Є. П.Кирилюк. – Київ, 1959 –194 с.

4. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка / Ф. Колесса. – Львів, 1939.

5. Коцюбинська М. Народнопісенне коріння поетики Шевченка // Етюди про поетику Шевченка / М. Коцюбинська. – К., 1990.

6. Луців П., Лука О. Т. Г. Шевченко – співець української слави і волі / П. Луців, О. Лука. – Нью Йорк 1964.

7. Шевченко Т. Вибрана поезія. Живопис. Графіка = T. Shevchenko. Selected poems. Paintings. Graphic works / пер. В. Річ. – К., 2007. – 608 с.

8. The Kobzar of the Ukraine being select poems of T. Shevchenko / Done into English verse by A. J. Hunter. – Teulon, Man: Publ. by A. J. Hunter, 1922. – 146 p.
9. Shevchenko T. Selections: Poetry and prose / Trans. from the Ukrainian & Russian by J. Weir. – Kiev: Dnipro Publ., 1988. – 338 p.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья исследует особенности английских переводов поэзии Тараса Шевченко, интерпретированных Джоном Виром в контексте достижения адекватности и эквивалентности через призму авторской интенциональности.

The article explores the English translations' peculiarities of Taras Shevchenko poetry performed by John Weir in the context of achieving adequacy and equivalence through the author's intentionality.

А. Онопрієнко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ (на прикладі перекладів українською та російською мовами вірша Еріха Кестнера "Ти знаєш край, де вицвіти гармат?..")

У статті розглянуто переклади вірша Еріха Кестнера українською (В. Стус) та російською (В. Пістер) мовами і проаналізовано передачу індивідуального стилю автора, відтворення образів та збереження ідейного наповнення вірша у перекладі.

Поезія – це завжди неповторність…
Ліна Костенко

Актуальність роботи. Німецький письменник та поет Еріх Кестнер відомий в Україні як автор багатьох книг для дітей. До прикладу, "Еміль і детективи", "Кнопка і Антон", "Літаюча класна кімната". Однак Еріх Кестнер маловідомий українцям як поет, автор актуальних і нині віршів. Досі немає перекладу українською мовою збірки поезій Еріха Кестнера "Herz auf Taille" ("Серце на талії"), що вийшла друком у 1929 році і належить до лейпціг-

ського періоду творчості поета. Переклади деяких поезій ("Елегія з яйцем", "Ти знаєш край, де вицвіти гармат?"), виконані Василем Стусом, стали надбанням української культури. Тож аналіз особливостей авторського стилю поета для виконання подальших перекладів його творів набуває неабиякої актуальності.

Метою цієї наукової розвідки є порівняння перекладів вірша Еріха Кестнера "Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn?" українською та російською мовами та зіставлення особливостей відтворення індивідуального стилю автора у обох перекладах.

Матеріалом для дослідження слугують вірш Еріха Кестнера німецькою мовою "Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn?" та переклади українською (Василь Стус) і російською (Віктор Пістер) мовами.

Відтворення індивідуального стилю автора у перекладі є одним з найважливіших та найскладніших завдань перекладача. Особливо складним це завдання стає, коли мова йде про твір поетичний.

Л. Коломієць виділяє такі основні ознаки поезії: поезія – це особлива семантика форми; поезія – це особлива синтаксична структура; поезія – це значима двозначність, неясність, недомовленість [1, 7].

Особлива поетична мова, стиль автора, залежить від того, що хотів сказати поет, який вплив він хотів справити на читача, які емоції та почуття прагнув у них викликати. У літературознавчому словнику стиль визначається як "сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру автора" [3, 641–642]. Отже, індивідуальний стиль письменника – це сукупність характеристик художніх засобів, змісту і форми, що властиві творам автора.

З метою виокремлення основних ознак індивідуального стилю поета та порівняння оригіналу з двома запропонованими перекладами вірша необхідно зробити аналіз ліричного твору, тобто визначити художні засоби, ритм, риму та композиційну структуру.

Вірш Еріха Кестнера "Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühn?" складається з семи катренів. Рядки у строфі мають чітке суміжне римування. У творі переважає ямб, а чоловіча та жіноча

рима постійно чергуються, що надає віршу більшої стійкості, чіткості та милозвучності. На нашу думку, таке чітке суміжне римування та чергування чоловічої та жіночої рим сприяють передачі головної думки та ідеї вірша. Отже, обрання поетом такої чіткої структурованої форми має на меті викликати у читача певні враження та асоціації. Для правильної інтерпретації вірша необхідно знати, за яких обставин автор написав свій твір, його історичне підґрунтя

З перших слів цього вірша "Kennst du das Land… – Ти знаєш край…" ми розпізнаємо цікавий художньо-стилістичний прийом – алюзію. Поезія Еріха Кестнера перегукується з віршем Йоганна Вольфґанґа фон Ґете "Ти знаєш край, де цитриновий цвіт". Проте у вірші Кестнера йдеться вже не про казкову сонячну Італію, а про Німеччину напередодні Другої світової війни. Вірш було написано у 1928 році, коли економічна політика Німеччини цілковито спрямовувалася на підготовку до війни. За допомогою образів, таких, наприклад, як die Prokuristen…stolz und kühn, unsichtbare Helme…, Kinder…mit kleinen Sporen, автор неймовірно чітко передає читачу атмосферу, що панує у країні у період між двома війнами.

У вірші можна виділити п'ять частин: рядки 1–2 – вступ, рядки 3–16 – опис негативних загрозливих процесів, що відбуваються у країні, рядки 17–22 – змалювання країни, якою б вона могла бути, якби спрямувала свої ресурси на досягнення миру. Рядки 22–26 – знову ж таки критика держави, що готується до війни та людей, які не мають власної волі й готові виконувати те, що їм наказують. Нарешті, рядки 27–28 – заключна частина, що є одночасно висновком і застереженням.

Існує думка про принципову неможливість перекладу поезії, оскільки перекладаючи вірш майже завжди доводиться жертвувати образом на корись римі, або ж навпаки. Тому варто зазначити, що коли йдеться про поезію, найчастіше використовують поняття "інтерпретація", а не "переклад": "Сьогодні поняття "інтерпретація" і "переклад" вже практично неможливо розмежувати. Все більше перекладознавців – як вітчизняних (О. Чередниченко, М. Новикова, В. Радчук та ін.), так і зарубіжних (С. Басснет,

Д. Робінсон, В. Лершер, ін.) – пропагують думку, що процес перекладу невіддільний від інтерпретованих процесів сприйняття й відтворення тексту…" [1, с. 10]. Отже, ми можемо говорити про переклад і прози, і поезії саме як про інтерпретацію. Але це означає, що перекладач (інтерпретатор) має досить широкі "повноваження" і може докорінно змінювати зміст оригіналу. За словами Віри Річ, "перекладач повинен дуже глибоко і чітко усвідомлювати не лише те, що поет хотів сказати у своєму творі, але також як він хотів це сказати, художній вплив, який він хотів створити, прийоми, які він при цьому використовував. Та жоден переклад не може бути досконалим; яким би талановитим не був би перекладач і яким би піддатливим до перекладу не був текст, щось неодмінно втратиться. Можна лише намагатися запевнитись, що основні риси і змісту, і художнього впливу буде збережено якомога повніше" [2, с. 52]. Таким чином, перед перекладачем стоїть завдання інтерпретувати текст так, щоб змінюючи лексичні та граматичні структури, не зруйнувати зміст оригіналу. На нашу думку, це і є межі перекладацької інтерпретації.

Отже, як вже було згадано, Еріх Кестнер у своєму творі використовує алюзію. Окрім того, "wo die Kanonen blühn?" – це метафора: "цвітіння гармат" – невпинне зростання об'єму виробництва озброєнь у країні. Цікавою особливістю вірша є те, що поет напряму говорить з читачем, звертаючись до нього на "ти". Запитання "Du kennst es nicht?" виражає здивування, що ще не кожен помічає цю країну:

Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn? ***Du*** *kennst es nicht?* ***Du wirst es kennenlernen!*** [7]	*Ти знаєш край, де вицвіти гармат? Не знаєш, ні?* ***А прийде час пізнати*** [5, с.113].	*Ты знаешь край, где пушки расцветают? Ах,* ***ты*** *не знаешь!* ***Ну, тогда послушай*** [6].

Порівнявши два переклади, ми можемо простежити, як перекладачі сприйняли і відтворили зміст фрази *"Du wirst es kennenlernen!"*. У перекладі Стуса *"А прийде час пізнати",* як і в оригіналі, ця фраза виражає спрямованість дії на майбутнє та,

водночас, виражає застереження, попередження. Переклад Пістера *"Ну, тогда послушай"* не передає змістовного наповнення цієї фрази, а натомість, разом з перекладом попередньої фрази *"Ах, ты не знаешь! Ну, тогда послушай"*, лунає як погроза.

У наступних двох рядках перед нами постає образ "die Prokuristen" ("довірена особа фірми або підприємства"). У поетичних рядках автор загострює увагу на військовій бюрократії. "*Dort stehen die Prokuristen stolz und kühn in den Büros, als wären es Kasernen"* – ці рядки викликають дисонанс у розумінні і трактуванні, бо зазвичай у бюро не стоять, а сидять за письмовими столами. Слово *stehen* натякає на військову підготовку, адже солдати в армії повинні *стояти* струнко. У порівнянні "*Büros, als wären es Kasernen"* вжито кон'юнктив, що підкреслює несумісність понять

Порівняймо тепер переклади цих рядків:

Dort stehen die Prokuristen stolz und kühn In den Büros, als wären es Kasernen [7].	*Оберігають там державний лад багнети, шпигуни і каземати* [5, с.113].	*Там прокуристы шпорами сверкают В своих бюро, как на военной службе* [6].

На нашу думку, в оригіналі вірша поет лише натякає на військові поняття, у той час як у перекладі українською мовою прямо вживаються суто військові терміни. У перекладі російською мовою Пістер не відступає далеко від оригіналу, зберігає натяк і порівняння *"В своих бюро, как на военной службе"*.

Звернемо увагу на переклад 7 та 8 рядків українською мовою:

Gesichter hat man dort, doch keine Köpfe. Und wer zu Bett geht, pflanzt sich auch schon fort! [7]	*Там є обличчя, тільки без голів, Там хто засне, то спить уже довіку* [5, с.113].

Фраза "*Gesichter hat man dort, doch keine Köpfe"* описує людей, які не мають власної думки, не можуть самостійно мислити і, як рядові солдати, готові виконувати будь-які накази. Перекладач

вирішив дослівно перекласти цей рядок. Однак, складається враження, що перекладач не повністю зрозумів значення наступного рядка: *"Und wer zu Bett geht, pflanzt sich auch schon fort!". Sich fortpflanzen* означає "продовжувати рід, розмножуватися", а не "спати довіку". Це також пов'язано з соціокультурними обставинами у країні, оскільки в той час пропагувалися багатодітні родини, жінок закликали народжувати більше дітей. Знову ж таки, переклад російською мовою видається більш достовірним і відповідним соціальному фону: *"В постель ложась, потомков создают"*.

Наступну строфу :

Wenn dort ein Vorgesetzter etwas will
– und es ist sein Beruf etwas zu wollen –
Steht der Verstand erst stramm und zweitens still.
Die Augen rechts! Und mit dem Rückgrat rollen! [7].

можна трактувати таким чином: якщо начальник що-небудь захоче (адже він сам не працює, а віддає накази підлеглим), то підлеглі мають виконувати його розпорядження. Вони не можуть мати власної думки і не мають права виражати незгоду. Начальник думає замість них. Замість слова *wollen* (хотіти) Стус використав *працює* і замість виразу "*und es ist sein Beruf etwas zu wollen"* вжив фразеологізм *витрішки захоче. На витрішки* означає дивитися на що-небудь, розглядати щось, переважно без будь-якої мети, тобто нічого не робити. *Die Augen rechts!* – це військова команда "Праворуч!". Втрачена стилістична забарвленість цього рядка, оскільки поет навмисне підібрав таку лексику, щоб найточніше описати ситуацію. У російському перекладі вжито військову команда "*Равняйсь!*". Наступна фраза *mit dem Rückgrat rollen* – це розмовний вираз, що означає "підлабузнюватися, плазувати перед начальником". Порівнявши український та російський переклади, можна побачити, що В. Пістер це значення не відтворює, а В. Стус для його передачі використав фразеологізм *гнути спину*:

Die Augen rechts! Und mit dem Rückgrat rollen! [7].	*а спину гне! Ще й як балушить очі!* [5, 113].	*Равняйсь! Направо позвоночником вертеть!* [6].

Примітно, що у вірші часто вживається розмовна лексика: *die Schnauze halten, mit dem Rückgrat rollen, ...andere schöne Sachen,* що можна назвати характерною ознакою цього твору. Поет використовує розмовні вирази, щоб підтримати зв'язок з народом, бути почутим людьми.

У вираз *dort wird befördert, wer die Schnauze hält* із 16 рядка українською мовою було перекладено так: *"Є ті, що проковтнули язика",* а російською – *"Нос поветру! Вот правильный совет".* Український варіант перекладу повністю зберігає значення виразу німецькою мовою, оскільки, згідно зі словником фразеологізмів української мови, вираз *проковтнути язика* має значення "*зробитися мовчазним, замовкнути*" [4. 574], тобто можна вважати, що він є дуже близьким за значенням до виразу *тримати язик за зубами* (що означає "*мовчати, не розголошувати чого-небудь, утримуватися від висловлювання"*) [4, 722]. Російський варіант перекладу (*Нос поветру!,* що означає "*бути на сторожі, пильнувати"*) не відтворює значення цього виразу вповні, викликаючи певний дисонанс у сприйнятті.

В 17 рядку поет знову запитує читача *Kennst du das Land?* Загалом Кенстнер тричі звертається з цим питанням, але у перекладі не повторюється це символічне число. У 17 та 18 рядках також тричі повторюється слово *glücklich: "Es könnte* ***glücklich*** *sein. Es könnte* ***glücklich*** *sein und* ***glücklich*** *machen"* поет підкреслює, що ця країна могла б бути щасливою, як і її жителі, маючи досить природних ресурсів, землі та працелюбних людей. Ці рядки В. Стус переклав так:

Його ти знаєш – багатющий край,
Там є вугілля, сталь, пшениця, ***сало****.*
Могло б там бути не життя, а рай.
О, як би там все буйно квітувало! [5, 113].

В оригіналі вірша перелічено низку корисних копалин (*Äcker, Kohle, Stahl und Stein*), але жодного разу не згадується *сало* або інші продукти харчування тваринного походження. Постає питання: чи є сало у Німеччині настільки ж популярним, як і в Україні? У вірші описуються німецькі реалії, і вживання у перекладі понять, невластивих такому середовищу, може призвести

до спотворення змісту та помилкового сприйняття. У російському перекладі ці рядки відтворені інакше:

Там пашни есть и сталь и камень и руда.
И мест там предостаточно красивых,
Людей прилежных, жаждущих труда [6].

Поняття *Fleiß und Kraft* об'єднанні в перекладі російською мовою і відтворені як "*…Людей прилежных, жаждущих труда*", що повністю відтворює зміст оригіналу.

Наступна строфа починається рядками:

Selbst Geist und Güte gibt's dort dann und wann!
Und wahres Heldentum. Doch nicht bei vielen [7].

Такі людські якості, як *Geist, Güte і Heldentum,* В. Стус перекладає як *добродійники, звитяжці* та *герої.* Тобто, у перекладі ці якості переходять на людей, які володіють такими якостями – абстрактні поняття набувають конкретних рис. Поет вживає такі вирази, як *dann und wann, Doch nicht bei vielen,* і наголошує, що ці характеристики не поширені у суспільстві, хоча справжня відвага зустрічається і там. В обох перекладах це повноцінно відтворено:

Там ***навіть*** *добродійники живуть,*	*И дух добра там проживал* ***однажды****.*
звитяжці і герої. ***Правда, зрідка*** [5, 113].	*И героизм,* ***хоть и не каждого удел*** [6].

Кестнер знову вживає метафору у 25 рядку вірша*: Dort reift die Freiheit nicht. Dort bleibt sie grün.* Воля порівнюється з плодом, який зривають, не даючи дозріти. В. Пістер переклав ці рядки дослівно: *Незрелая свобода там всегда зелёной остаётся*, а В.Стус перефразував цю метафору: *Билинку волі там плекає кат*, що також відображає зміст оригіналу.

Вірш закінчується тими ж рядками, що й на початку:

Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühn?
Du kennst es nicht? Du wirst es kennenlernen! [7]

Це наче завершує певний цикл, і автор робить сумні висновки. Тепер слова лунають не з засторогою, а з сумом. В. Стус теж

завершує переклад цими рядками, що передає і стиль автора і зміст твору. У російському перекладі такої характерної риси оригіналу не дотримано. Віктор Пістер перекладає останні рядки дещо інакше: *И с разумом душа навеки расстаётся в стране цветенья пушечных маразмов.* Можливо такий варіант перекладу зумовлений тим, що перекладач не зміг розпізнати такої риси оригінального твору, а також алюзії, до якої звернувся поет.

Як висновок можна сказати, що перекладачам і українською, і російською мовами, загалом вдалося відтворити зміст і авторські образи у перекладах. Часом в українському перекладі втрачено суть оригіналу, як наприклад у 10-12 і 19 рядках. Переклад Віктора Пістера дуже близький до оригіналу, перекладач зумів віднайти та заримувати лексичні відповідники у російській мові. Тож російський переклад викликає у читача ті ж емоції і почуття, що й оригінал. Василь Стус подекуди застосовує стратегію культурної адаптації твору, що вважаємо не зовсім доцільним для перекладу поезії, що описує суспільно-політичну ситуацію в іншій країні. Проте, у перекладі українською мовою дуже вдало відтворено окремі образи і, загалом відтворено ідейний зміст твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу: навчальний посібник / Л. В. Коломієць. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2011. – 527 с.

2. Косів Г. Віра Річ. Творчий портрет перекладача / Г. Косів. – Львів : "Піраміда", 2011. – 264 с.

3. Літературознавчий словник-довідник/ за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2006. – 752 с.

4. Словник фразеологізмів української мови/ за ред. В. О. Винника. – К. : Наукова думка, 2008. – 1097 с.

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Стус В. Переклади. Поезія, проза, драматичні твори. Том 5. / В. Стус. – Львів : Видав. спілка "Просвіта", 1998. – 391 с.

2. Пістер В. "Знаешь край, где пушки расцветают?" [Електронний ресурс] / В. Пістер. – Режим доступу: http://www.stihi.ru/comments.html?2010/01/22/789

3/ Kästner Erich. Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn. [Електронний ресурс] / Erich Kästner. – Режим доступу: http://www.deutschelyrik.de/index.php /kennst-du-das-land-wo-die-kanonen-bluehn.html

Стаття надійшла до редакції 24.09.14

В статье рассмотрены переводы стихотворения Эриха Кестнера на украинском и русском языках и проанализирована передача индивидуального стиля автора, воспроизведение образов и сохранение идейного наполнения стихотворения в переводе.

The article deals with translations of the poem by Erich Kästner into Ukrainian and Russian and analyzes transmission of individual style, reproduction of images and conservation of ideological content of the poem in translation.

О. Опанасюк, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СИНОНІМІЯ В БАРОКОВОМУ ЛІТОПИСІ С. ВЕЛИЧКА

У статті проаналізовано лінгвостилістичні особливості функціонування синонімів у козацькому літописі С. Величка. Обґрунтовано вплив барокової традиції на мовну свідомість автора літопису.

Для розуміння мови літописних пам'яток XVIII ст. важливе значення має культурно-історичний контекст, у якому розвивалося тогочасне письменство, адже загальний колорит мови аналізованої доби детермінувався світоглядною парадигмою бароко. Саме доба бароко визначила особливості мовної свідомості культурних діячів і, відповідно, – специфіку мовних засобів для створення пишного стилю, характерного для староукраїнського барокового мистецтва.

Літописання, що стало органічною складовою культурно-духовної спадщини Київської Русі, стрімко відроджується в період національно-визвольних змагань у XVII–XVIII ст., однак у помітно видозміненому вигляді. На противагу давньоруській літописній традиції, у староукраїнський період під впливом мистецьких тенденцій бароко зароджується й досягає свого апогею так зване барокове літописання ("козацьке літописання"), яскравими прикладами якого є козацькі літописи Самовидця, Г. Граб'янки, С. Величка. Своєрідність цих джерел полягає в тому, що вони є пам'ятками не лише історіографії, а й літературознавства, мовознавства тощо. Зокрема, найбільше різниться від усталеної літописної традиції літопис С. Величка.

Питання належності літопису Самійла Величка до культурно-історичної доби бароко розглядалося принаймні **у трьох аспектах**: *історіографічному* – дослідження К. Лазаревської, С. Соловйова, М. Грушевського, В. Іконникова, Д. Багалія, М. Марченка, Ю. Мицика, Я. Ісаєвича, Я. Дзири, М. Макарова; *літературознавчому* – праці О. Пипіна, В. Спасовича, О. Огоновського, І. Франка, Д. Чижевського, В. Крекотня, В. Шевчука; *історико-літературознавчому* – монографія В. Соболь.

Окремі дослідження мовних особливостей літопису С. Величка на синтаксичному, лексичному та фразеологічному рівнях було здійснено П. Житецьким, П. Плющем, М. Жовтобрюхом, І. Білодідом, В. Русанівським. Однак, незважаючи на помітну увагу науковців до тексту С. Величка, лінгвостилістичний аспект дослідження і досі залишається недостатньо опрацьований.

Актуальність статті зумовлена відсутністю спеціальних досліджень, присвячених лінгвостилістичному аналізу мови літопису С. Величка.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше на широкому фактичному матеріалі простежується вплив культурно-історичної доби бароко на козацький літопис С. Величка, що проявляється на всіх мовних рівнях шляхом вербалізації барокових домінант у символах, тропах, фігурах, стилістично маркованих синонімічних рядах тощо.

Метою дослідження є лінгвостилістичний аналіз синонімії в козацькому літописі С. Величка як відображення впливу світоглядної парадигми бароко у доборі автором відповідних мовних засобів.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

- проаналізувати наукові підходи до поняття "козацьке бароко";
- з'ясувати риси, що відрізняють козацький літопис від усталеної літописної традиції;
- дослідити лінгвостилістичні особливості козацького літопису загалом, синонімію – зокрема;
- обґрунтувати виникнення широких стилістично маркованих синонімічних рядів під впливом барокової традиції.

Об'єкт дослідження – лінгвостилістичні особливості козацького літопису С. Величка.

Предмет дослідження – синонімічний ресурс як вияв барокової традиції в літописі С. Величка.

Варто зазначити, що література аналізованої доби загалом спрямована на "реконструкцію Хмельниччини", більшою мірою це, звичайно, стосується козацьких літописів. Саме тому в літературознавчих дослідженнях з'являється термін "козацьке бароко". Дискусії щодо цього терміна зумовлені тим, що література бароко хронологічно співпадає з часами існування козацької держави.

Так, відомий історик літератури Д. Чижевський *заперечує* право на існування цього терміна. Вчений зазначає: "Барокко в сфері пластичних мистецтв іноді називали "козацьким барокком". Без достатньої підстави: бо козаки зовсім не були єдиною культурно-продуктивною групою в Україні тих часів. Ще менше підстав називати *літературне* барокко "козацьким": українські письменники тих часів були головне не козаки, а ченці" [5, 252].

Враховуючи роль козацтва у суспільному житті тогочасної України, у створенні умов для відновлення культурного життя, В. Шевчук зауважує: "Термін "козацьке бароко" має повне право на існування, оскільки вся література цього періоду створювалася на замовлення Козацької держави [6, 445–447].

Під іншим кутом зору розглядає це питання А. Макаров, який стверджує: "Українське Бароко XVII століття нерідко називають козацьким. Це, звичайно, перебільшення, але якась частина істини у такому визначенні є, бо саме воно, козацтво, було *носієм нового художнього смаку"* [3, 187].

На нашу думку, термін "козацьке бароко" можна правомірно використовувати лише щодо аналізу літературних пам'яток відповідної доби, де провідними є козацькі мотиви, утвердження ідеології Козацької держави, а особливо щодо історіографічного жанру. Саме козацьке літописання було резонатором тодішніх подій – Хмельниччини.

Окрім того, більшість дослідників дотримується думки про те, що в козацькому літописанні досить яскраво представлено

вплив барокової естетики. Тобто саме естетична настанова бароко є каталізатором літописних трансформацій у XVIII ст.

Загальновідомо, що літописання Київської Русі мало своєрідні канони, яких повинен був дотримуватися літописець. Зокрема, давньоруський літопис – це історико-мемуарний жанр, основними рисами якого є: хронологічність викладу, усталені формули, структурованість, стислий опис щорічних подій, анонімність (у більшості випадків), монументальний стиль, який передбачав обмежене використання стилістичних засобів, простий синтаксис, зосередження на змісті, а не формі тощо. Саме ці вимоги до літописного жанру сприяли тому, що тогочасні літописи ставали своєрідними хроніками, які просто й без надмірної художності фіксували події.

Наголосимо, у XVIII ст. під впливом барокової традиції в літописах відбувається зміщення акцентів: із власне історичної площини у художню. Саме естетика бароко, впливаючи на мовну свідомість літописця, зумовила виникнення в мовній канві тексту нагромаджень лінгвостилістичних засобів: мовосимволів, тропів, синтаксичних фігур – з метою вразити читача пишним стилем, відтворити події в динаміці та контрасті.

Звичайно, не можна говорити про повний розрив зв'язку з літописною традицією Київської Русі, адже основа літопису залишалася сталою, а саме: збереження хронології подій, прагнення донести до читача невідомі та важливі для історії народу події, ідейне спрямування літописів, апеляція до Бога з проханням дати наснаги для виконання обраної праці, початкове звернення до читача, щоб той "пробачив невмілого літописця", сталі формули та звороти, хоча вони все рідше зустрічаються в барокових літописах.

Якісно новим було те, що козацькі літописи відповідно до ідейно-мистецьких настанов бароко отримали інше стилістичне забарвлення, оскільки компілювали в собі різні жанри. У барокових літописах події представлено осмислено, іноді останні – навіть вигадані.

Незвичним для жанру літопису стало й те, що автори цих пам'яток почали використовувати у своїх творах найрізноманітні-

ші художні засоби, стилістичні прийоми, складні синтаксичні конструкції, фольклорні образи. Широкого використання набуває характерний для бароко прийом "гри з читачем", коли автор весь час звертається до нього, постійно тримає його в напрузі.

Означені динамізм та рухливість форм, проектуючись на лексичний рівень мови, що, як відомо, є найбільш відкритим до змін і модифікацій, зумовили появу нових мовних формул, нагромадження виражальних засобів.

Окремої уваги в цьому контексті заслуговує козацький літопис С. Величка, який, за визначенням В. Шевчука, є класичною пам'яткою барокового літописання. Вчений вважає, що саме цей літопис найбільш рельєфно виявляє барокові традиції [4, 447–551].

Шляхом ґрунтовного аналізу мовних засобів, використаних у літописі С. Величка, нам вдалося дослідити ресурс лексичної синонімії (семантико-стилістичної) як вербалізації естетичної барокової настанови, спрямованої на динамізм та рухливість форм.

На думку Л. Лисиченко, емоційно забарвлені (або експресивні) синоніми – це синоніми, значення яких відрізняється від інших слів синонімічного ряду емоціональним компонентом, що виявляє ставлення особи чи колективу до цього явища. Дослідниця вважає, що в цьому випадку не йдеться про слова, в яких оцінний елемент є предметно-понятійною основою значення, а тільки про ті, що в них емоціональне забарвлення не пов'язане з самим явищем, а виявляє ставлення до нього [2, 45–75]. Наголосимо, одиниці синонімічного ряду позначають одне й те ж поняття, що уможливлює точнішу експресивну маркованість лексеми.

Аналіз тексту літопису С. Величка дав змогу виявити синонімічні ряди слів, що репрезентують семантичні варіанти однієї лексеми. Зокрема, на основі дослідженого матеріалу було виявлено передусім семантико-стилістичні (емоційно-експресивні) синоніми. Загалом, у І томі літопису було досліджено близько 200 синонімічних рядів різних частин мови. Кожна лексема аналізованого синонімічного ряду свідчить про інтенсивність вияву ознаки, має додаткове емоційно-експресивне забарвлення.

На основі синонімів автор тексту досягає однієї з визначальних особливостей поетики бароко – ампліфікації.

Таким чином, синоніми утворюють цілий комплекс ампліфікаційно-градаційних рядів, кожен із яких вступає у синонімічні відношення з іншим рядом, що надає мові літопису "поліфонічного звучання".

Наголосимо, більшість синонімічних рядів має негативну конотацію. На нашу думку, це пов'язано з особистим ставленням автора до зображуваних подій та опонентів козаків – поляків. Так, відбувається своєрідний розподіл мовних засобів для зображення двох ворогуючих таборів: козаки – лексеми з позитивним значенням, поляки – передусім пейоративна лексика.

Зокрема, оповідаючи про зрадника Данила Чаплинського, який напав на хутір Богдана Хмельницького в Суботові, пограбував майно та взяв його під арешт, автор літопису, відповідно до естетичних настанов бароко, "нанизує" емоційно-стилістичні синоніми один за одним, посилюючи, таким чином, емоційний вплив на читача та підкреслюючи негативність образу Данила Чаплинського.

На конкретних прикладах можна простежити, як літописець відповідно до барокової традиції розширює синонімічний ряд, урізноманітнює його щоразу в новому контексті.

На нашу думку, у наведених синонімічних рядах для характеристики Данила Чаплинського домінантними є три лексеми**: брехун, зрадник, злодій**, які перебувають у синонімічних відношеннях та творять нові синонімічні ряди.

1) брехун, нечестивець: *втратити голову від нечестивця й брехуна Чаплинського;*

2) брехун, нечестивець, дозорець: *був підданий небезпеці втратити голову свою від нечестивця й брехуна, чигринського дозорця Чаплинського;*

3) брехун, служкар, ошуст, п'яниця: *не пан володіє Чигиринщиною, але служкар його, брехун, ошуст і п'яниця;*

4) п'яниця, гультяй *почувши щось проти себе від немирівських гультяїв та п'яниць;*

5) п'яниця, шевлюга, зрадник, руйнівник: *ті шевлюги, п'яниці й зрадники… і руйнівники святого спокою і тиші;*

6) п'яниця, брехун, служкар, ошуст: *не пан володіє Чигиринщиною, але служкар його, брехун, ошуст і п'яниця;*

7) п'яниця, наклепник, здирця: *від п'яниці, наклепника та задирці чигиринського старости Чаплинського;*

8) здирця, паскудник опіяк, злодій: *паскудник мого доброго життя Чаплинський, байстрюк литовський, опіяк польський, злодій і здирця український;*

9) здирця, опіяк, злодюга, кровопивця: *ваша вельможність тому байстрюкові, опіякові, злодюзі й бездушному здирці й людському кровопивці, шаленому Чаплинському вручив був чигиринське дозорництво;*

10) ошуст, ледащиця: *віра наша православна… лишається від ошуста й ледащиці Чаплинського;*

11) ошуст, п'яниця, брехун, служкар, старостка: *не пан володіє Чигиринщиною, але служкар його, брехун, ошуст і п'яниця, старостка Чаплинський;*

Як бачимо, автор вживає довгі синонімічні ряди емоційно-експресивних синонімів з метою урізноманітнення контексту, уточнення, деталізації та поглиблення певної характеристики, що загалом посилює емоційний вплив на реципієнта та сприяє уникненню стильової одноманітності, що й було одним із завдань барокового літописця. В окремих випадках уточнення виявляється в заміні пейоративної лексеми на нейтральну, іноді лексеми різняться за ступенем інтенсивності вияву ознаки.

На прикладі ще одного синонімічного ряду можна простежити, як художньо-естетична настанова бароко впливає на добір синонімів, що позначають наслідки вторгнення поляків на українські території.

Помітним є також те, що переважна більшість аналізованих синонімів вказує, окрім того, на негативні вчинки вищезгаданого Данила Чаплинського, що створює нову палітру характеристик його постаті.

1) кривда, образа: *завдаючи кривд та образ людям*;

2) кривда, прикрість: *не припиняють чинити вам, козакам, як і всім малоросіянам, кривд і прикростей;*

3) кривда, утиск: *не чинили польським обивателям по кватирях жодних кривд та утисків;*

4) кривда, безчестя: *самого Хмельницького спіткали кривда й безчестя;*

5) кривда, руїна: *не мине від хана кривди й руїни в своїй державі;*

6) кривда, шкода: *мав від шведа великі кривди і шкоди своїй державі;*

7) кривда, розорення, гніт: *були кривди, гніт, розорення від поляків;*

8) кривда, розорення, безчестя: *донести свою плачливу скаргу на вчинену мені Чаплинським кривду, розорення й тяжке безчестя;*

9) образа, розорення: *відшкодувати ті людські образи, здирства й розорення;*

10) образа, уярмлення: *побіч численних людських уярмлень і образ;*

11) образа, утиск: *важко дійти управи й справедливості в польських судах за всі ці образи й наші утиски;*

12) образа, тяготи: *жаліючись на свої образи й тяготи;*

13) образа, безчестя, зазіхання: *зносив образу, безчестя й зазіхання на своє здоров'я;*

14) образа, пригноблення, розорення: *які чинено досі всім нам образи, пригноблення й розорення від поляків;*

15) образа, здирство, розорення: *відшкодувати ті людські образи, здирства й розорення;*

16) образа, розор, ґвалт: *щоб помститися також за вчинені образи, розор і катівські ґвалти;*

17) образа, розор, грабунок, побої: *причинили без жодної поваги й шани сільським і міським людям численні розори, образи, грабунки й побої;*

18) наруга, безчестя: *Чаплинський наказав кинути мене ґвалтовно в тісну тюремну в'язницю поміж злодіїв на крайнє мені безчестя й наругу;*

19) наруга, зло: *чинити над вами всіляку наругу й нехристиянське зло*;

20) наруга, утиски: *почали творити Русі й козакам велику наругу й утиски;*

21) наруга, знущання: *зараз же був ув'язнений з великою для себе наругою та знущаннями;*

22) наруга, грубощі: *вони з'явилися з цією наругою і грубощами у Гадяцькому полку;*

23) наруга, гніт: *чинили, як уже писалося, над людьми гніт та наругу;*

24) наруга, розорення: *маючи до того невинно від безчесника Чаплинського, чигринського старости, велику наругу й розорення;*

25) наруга, злість, гоніння: *йшлося там про всілякі лядські гоніння, наруги і злості;*

26) наруга, гніт, розорення: *насилали на Малу Росію безперервні руйнування та гніт;*

27) розорення, шкода: *селяни терпіли невиміряні шкоди й розорення;*

28) розорення, наруга: *від безчесника Чаплинського, чигринського старости, велику наругу й розорення;*

29) розорення, безчестя: *донести до вашої вельможності свою плачливу скаргу на вчинену мені Чаплинським кривду, розорення й тяжке безчестя;*

30) розорення, плач: *сіючи крайнє розорення й кривавий плач наших братів;*

31) розорення, біда: *вчинивши через своїх дозорців на Україні невиносні й численні вам, малоросіянам, біди й розорення;*

32) розорення, спустошення: *після повного польського розорення і спустошення з ганьбою відіслала шведа, що гостював у Польщі;*

33) розорення, наруга, гніт: *розповідь його про війну Хмельницького, наругу, гніт, розорення україно-малоросійське;*

34) розорення, кривда, гніт: *для помсти були кривди, гніт та розорення, які терпіли тоді малоросіяни від поляків;*

35) розорення, пригноблення, образи: *які чинено досі всім нам, малоросіянам, образи, пригноблення й розорення;*

36) розорення, збитки, утиски, нововведення: *припинити ті нововведення, збитки, утиски й розорення України;*

37) розорення, кривда, безчестя: *донести свою плачливу скаргу на вчинену мені Чаплинським кривду, розорення й тяжке безчестя;*

38) руйнування, спустошення: *принесло великі спустошення і руйнування Короні Польській і Україні малоросійській;*

39) руйнування, здирства: *не припинялися польські злостиві здирства й крайні руйнування;*

40) руйнування, гніт: *насилали на Малу Росію безперервні руйнування та гніт;*

41) безчестя, біда: *вище описану біду й безчестя;*

42) безчестя, наруга: *на крайнє мені безчестя і наругу;*

43) безчестя, огуда *віра…, віддана огуді й безчестю;*

44) безчестя, образа, жаль *викладу тут вашій вельможності жаль свій тяжкий на образу й безчестя, що маю я від Чаплинського.*

Аналізовані синоніми можна віднести до синонімів градуального типу, адже вони розташовані за принципом наростанням семантико-стилістичних відтінків ознаки і виконують, окрім функцій уточнення та урізноманітнення контексту, функцію підсилення.

Отже, літопис С. Величка – класична пам'ятка барокового літописання, що помітно відрізняється від усталеної літописної традиції Київської Русі. Лінгвостилістичний аналіз лексичного рівня літопису підтверджує думку дослідників про те, що для пам'ятки визначальними є барокові риси. Проаналізований матеріал свідчить про те, що літопис написаний відповідно до художньо-естетичних настанов бароко, адже мова літопису характеризується широким використанням химерних метафор, мовосимволів, порівнянь, епітетів, складних синтаксичних конструкцій тощо.

Аналіз використання емоційно-експресивних синонімів у козацькому літописі С. Величка дозволяє зробити такі висновки: вживання різноманітних синонімічних рядів, які взаємодіють, свідчить про те, що пам'ятка набуває ознак художнього твору, мова її стає оригінальнішою та яскравішою, а автор демонструє вправне володіння у доборі мовних засобів як данину традиції бароко з її динамізмом та прагненням до мовних прикрас.

Синонімічні ряди в тексті складаються з двох (рідко), частіше трьох і більше слів. Двослівні синонімічні ряди вживаються з метою уточнення, багатослівні – з метою підсилення інтенсивності вияву ознаки.

Аналізовані синоніми можуть утворювати ампліфікаційно-градаційні ряди, адже їх можна розташувати в порядку зростан-

ня чи спадання певного значеннєвого відтінку, кількості диференційних ознак тощо.

Більшість досліджених синонімічних рядів загалом мають негативну конотацію, що свідчить про активну авторську позицію, зокрема у ставленні до опонентів козаків – поляків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Літопис Самовидця. – К. : Наукова думка, 1971. – 207 с.

2. Лисиченко Л. А. Лексикологія сучасної української мови. Семантична структура слова / Л. А. Лисиченко. – Х. : Вища школа ; Вид-во при Харк. ун-ті, 1977. – 113 с.

3. Макаров А. М. Світло українського барокко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.

4. Соболь В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В. О. Соболь. – Донецьк : Отечество, 1996. – 336 с.

5. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – 511 с.

6. Шевчук В. Поетика бароко в українських літописах / В. Шевчук // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Автор-укладач Ковалів Ю. І. – К. : "Академія". – 2007. – Т. 1. – С. 445–469.

Стаття надійшла до редакції 28.04.14

В статье проанализированы лингвостилистические особенности функционирования синонимов в казацкой летописи С. Величко. Обосновано влияние барокковой традиции на языковое сознание автора летописи.

The article analyses stylistic peculiarities of synonymy in Cossack S. Velychko' chronicle. The influence of Baroque tradition on author's language consciousness is proved.

С. Павленко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

АНТРОПОНІМІЧНА СИМВОЛІКА ПОВІСТІ ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА "БЛАКИТНИЙ РОМАН"

Статтю присвячено аналізу символіки антропонімів повісті Г. Михайличенка "Блакитний роман". На основі ідеї О. Лосєва про ім'я як ключ до розуміння речей, детально розглянуто особливості іменування героїв у творі, опозицію зримого та незримого, інверсію чоловічого та жіночого начала тощо.

Повість Гната Михайличенка "Блакитний роман" насичена численними символами. Символ – це "багатозначний предметний образ, який об'єднує між собою різні плани художнього відтворення дійсності на основі їх суттєвої спільності, спорідненості" [13, 582]. Він тісно пов'язаний із наукою, міфом, поезією, але не зводиться до них, тяжіє до певного узагальнення, має філософську смислову наповненість та множинність значень, що можуть поєднуватись між собою, конденсуватись, витворюючи додаткові конотації. Антропоніми (від грецького антропос – людина, онім – ім'я) [13, 29], або власні імена людей також можуть виступати символами у тексті, служити кодом до прочитання твору. Імена головних героїв є ключовим елементом інтерпретації тексту. О. Лосєв, один із головних теоретиків філософії імені, зазначає: "Ім'я розкриває річ, відкриває річ, змальовує річ, визначає річ" [6, 815]. Тобто, "Ім'я речі є таким знаряддям спілкування, яке призводить до розуміння речі" [5, 816].

"Блакитний роман" Г. Михайличенка також містить закодовані імена героїв. Попри те, що літературознавці О. Семесько [10], С. Жигун [4], А. Підпалий [8], І. Приходько [9], М. Яремкович [14], Ю. Тріфонова [12], М. Кирчанів [5], І. Гладка [3] та ін. уже досліджували ті чи інші аспекти творчості письменника, антропонімічна символіка не була детально проаналізованою, що й обумовлює *актуальність* нашої теми. *Об'єкт* – повість Гната Михайличенка "Блакитний роман". *Предмет дослідження* – антропонімічна символіка повісті. *Мета* статті – розглянути символічне навантаження імен. *Новизна* даної роботи полягає в поєднанні сучасних літературознавчих підходів та концепції О. Лосєва, що дозволяє глибше розкрити символіку твору. За основу беремо семіотичний метод дослідження тексту, що розглядає мову як систему знаків. Зокрема, в даній роботі нас цікавлять знаки-символи імен.

Система героїв повісті Гната Михайличенка "Блакитний роман" представлена іменами "Я", "Ти", "Іна", "Яся", "Мрія-Мавка", "Ганка", "Чоловік", які утворюють цілісний комплекс.

Перш за все проблемним є декодування значення імен *Я* і *Ти*. Автор використовує займенники, вказуючи на героїв, але не на-

зиваючи їх конкретно. В. Гадзінський вбачав у героєві *Я* самого Гната Михайличенка, а в *Ти* – узагальнений образ українського народу [3, 206]. А. Підпалий тлумачить ці образи як розчленування головного образу твору на стан раціо та трансу [8, 8]. І. Приходько ім'я *Ти* розглядає як данину часові. Проте Г. Михайличенко прагне показати незримий зв'язок між цими двома героями. Як зазначає О. Лосєв, ім'я – це розуміння. Іменувати річ можна тільки тоді, коли вона пізнана [6, 815]. Тобто, абстрактність антропонімів свідчить про неможливість повного декодування та пізнання героїв. Адже це універсальні образи, *Я* – зриме, а *Ти* – незриме, опозиція земного, цивілізації та первобутньої стихії, незвіданого.

Ти – символ одвічної таємниці. Це дитя сфінкса і єгиптянки: "*Єгиптянка закохалася в безликого сфінкса, що стояв ліворуч від дороги великих пірамід"* [7, 6]. Оскільки єгипетський сфінкс – це проекція бога Амона, древньоєгипетського бога небесного простору, повітря, а згодом – бога сонця [15, 472], *Ти* також співвідноситься із небесним рівнем. В ньому поєднується земне (мати єгиптянка) і божественне начала (батько сфінкс), смерть і безсмертя. Важливою деталлю є те, що сфінкс не має обличчя, зримої репрезентації свого буття, тому його син також стає безликим, безіменним. Цим самим підтверджуючи свою приналежність до незримого, трансцендентного виміру.

В свою чергу, *Я* – це зриме, земне начало. Герой прагне осягнути незриме, але воно поза межами його розуміння: *"Ти був по той бік. З самого початку*" [7, 48], *Я* звертається до *Ти* як до божества, що знаходиться поза часом і простором: *"Ти проймаючий. Ти незлічимий. Ти мікроб розкладаючий. Ти отрута живих"* [7, 49].

Особливу роль відіграють жіночі імена. Антропонім *Іна* І. Гладка розглядає, як скорочення слова *Інна*, від латинського inno – плаваю, інтерпретуючи його як символ смерті [3, 206]. Проте це ім'я варто співвіднести із водною стихією пробудження, життєдайної енергії: *"В ній був простір і міць вільного моря і бадьорість ранішнього вітру гірських верховин*" [7, 5]. Це ім'я раніше було чоловічим, можливо, тому героїня повісті настільки роз-

кута і свободолюбива. Крім того, в перекладі з німецької *Інна* означає бурхливий потік. Це символ оновлення, весни, любові: "*Іна кохала зразу всіх, але Тебе – надмірно. Її душа була необмеженою до кохання і до віддання себе в офіру загалові"* [7, 9].

Героїня *Яся (Ярослава*) також наділена чоловічим іменем, від *Ярослав*. В. Гадзінський вважає, що це символ революції [3, 206]. Та ім'я має чітке слов'янське походження, а не революційний підтекст, воно означає: "палаюча слава" або ж "славляча весну", "весна-славна", "яр" – старослов'янське слово має синонім "буй", і значить весняний, молодий, буйний, пристрасний, нестримний, палкий тощо [11,113]. Ярило – давньослов'янський бог, що символізує родючість і плідність. Це символ сексуальної потужності і покровитель рослинного світу. Тож не випадково Яся повністю підкорюється своїм почуттям та емоціям, вона не вбачає нічого ганебного в тілесному коханні: "*Яся тілом гарячим вилась на тобі"* [7, 30]. Дівчина перебирає на себе роль чоловіка, його ініціативу. Це втілення тілесного безрозсудного кохання, що непідвладне контролю раціо.

Антропонім *Ганка* походить від латинізованої форми івритського імені *Ханна* та грецького *Анна*, що означає "благодать", "прихильність" [11, 128]. Суто жіночим ім'ям наділена героїня, яка одягається в чоловічий одяг: *"Вона йшла в білому хлоп'ячому вбранні, підперезана синьою стрічкою. З розпущеним, довгим волоссям"* [7, 33]. Дівчина приміряє на себе роль чоловіка, проте волосся не підстригає, адже довге волосся – це не просто символ краси, а джерело магічної сили. Ганка – жителька лісу, дикунка, що уві сні блукає ночами: *"Відколи ж Ти бачив, що в неї заплющені очі, зробилося моторошно"* [7, 33]. Вона сновида, лунатик (від лат. lunaticus – божевільний, від латинського luna – місяць). Її життя, дії змінюються разом із циклами місяця. Вдень – це звичайна дівчина, *"що охоче допомагала своїх глухій бабі в хатньому господарстві"* [7, 35], а *"коли сходив місяць, вона впивалася в Тебе своїми великими карими закоханими очима і не могла відірватися"* [7, 35]. Ніч дарує Ганці чари, владу, "благодать", вона обпоює зіллям *Ти*, коли той перебуває в напівсні: "*Хіба ти знав, що пив?"* [7, 35]. Тож, автор трансформує значення імені, надаючи

йому нового звучання, *Ганка* – це язичницька благодать, благодать бути частиною природи, відати її таємницями, благодать поєднувати два полюси: фемінне і маскулінне начало.

Подвійне ім'я *Мавка-Іріс* має комбіноване походження, адже поєднує в собі легенди різних народів. Мавки (нявки, бісиці) – міфічні істоти, що мають округле обличчя, блискучі очі, довгі коси. Вони співом та привабливим виглядом заманюють хлопців і залоскочують їх до смерті [1, 48]: "*Ти відчуваєш в них поцілунки своєї Мавки – Іріс, що висмоктують з Тебе кров краплю за краплею, що відбирають у Тебе всі життьові соки, що лишають Тобі лише забуття і тихий лоскіт"*[7, 12]. *Мавка-Іріс* витягує життєву енергію із Ти, повністю підкорює його свою волею і красою.

Друга частина імені *Іріс* співвідноситься із іменем грецької богині Іриди, богині веселки, а пізніше – вісниці олімпійських богів. Це вісниця Гери, що супроводжує душі жінок у царство Аїда. Антропонім *Мавка-Іріс* поєднує в собі дві іпостасі: перша – *Мавка,* яка залоскочує до смерті, а друга – *Іріс,* яка переправляє душі мертвих в потойбічний вимір. Тобто, це символ недосяжної, незримої та згубної мрії.

Також ім'я героїні пов'язане із квіткою ірис, півники (від гр. Iris –веселка, через велике різноманіття забарвлення квіток рослин цього роду), яка символізує маскулінне начало, адже її листя нагадують мечі. Тож, *Мавка – Іріс* поєднує в собі жіноче і чоловіче начало як доказ дуалізму людської природи.

Гнат Михайличенко використовує також загальний іменник в ролі антропоніма. Наприклад, ім'я Чоловік одразу вказує на ґендерну приналежність героя. Він виступає своєрідним патріархом, главою своєї "радянської родини", який контролює процес, навертає до радянської ідеології: *"Після зустрічі з Чоловіком він завжди був червоним, і майже щоразу приходив на наші збори…"* [7, 17]. Крім того, Чоловік репрезентує радянську ідеологію, де цінували колективізм, а не індивідуальність. Тому справжньому комуністові ні до чого ім'я, адже в нього є горде звання "людини", "чоловіка".

Отже, антропонімічна символіка "Блакитного роману" є ключем до прочитання повісті. Вона вибудовується на опозиції зримого і незримого, земного та небесного (*Я* і *Ти*), поєднанні української демонології, грецької міфології та флористичної символіки (*Мавка-Іріс*). Більшість героїнь повісті наділені чоловічими іменами та яскраво вираженими маскулінними рисами: вони дієві, вольові, сильні, рішучі. Тобто, автор робить натяк на тогочасну радянську дійсність, де потрібні були жінки, що працювали б на рівних з чоловіками, де дівчина не була скована старими законами моралі (Яся, як втілення тілесного кохання), де нівелювались поняття "особистості", "індивідуальності" (антропонім *Чоловік*). На противагу їм, автор конструює антропоніми, сповнені вічних для українців, та й не лише для них, істин, наприклад, язичницька благодать, благодать бути частиною природи, відати її таємницями (*Ганка)*, пробуджувати життя та любов (*Іна*). Тобто кожен із героїв є відображенням свого імені, яке в свою чергу є відображенням його дій та роздумів, цим самим вкотре підтверджуючи тезу О. Лосєва про те, що "ім'я – це розуміння " [5, 815].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.

2. Гарнага В. М. Орнаментальна поетика "Блакитного роману" Гната Михайличенка // Літературознавчі студії : збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, м. Київ, Б-ка ін-ту філології / В. М. Гарнага. – Київ, 2011. – Вип. 31. – С. 67–73.

3. Гладка І. "Блакитна троянда" Лесі українки та "Блакитний роман" Гната Михайличенка : спроба компаративістського аналізу / І. Гладка // Учені записки таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського / Серія "Філологія. Соціальні комунікації".– 2011. – № 1. Ч. 2 – С. 204–208.

4. Жигун Сніжана. Стратегії спілкування з читачем як гра в прозовому тексті / Жигун Сніжана // Слово і час : науково-теоретичний журнал / НАНУ; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; Національна спілка письменників України. – Київ, 2008. – № 11 (575). – С. 56–62.

5. Кирчанів М. "Блакитний роман" Гната Михайличенка і проблеми ранньої історії радянської модерної літератури / М. Кирчанів // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка : наукове видання / Наукове товариство ім. Шевченка. – Донецьк, 2007. – Т. 17 : Літературознавство. – С. 48–60.

6. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос : [сборник] / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль ; Рос. открытый ун-т, 1993. – 958 с.

7. Михайличенко Г. Блакитний роман / Гнат Михайличенко. – Харків, 1921. – 49 с.

8. Підпалий А. Про деякі особливості поетики "Блакитного роману" Гната Михайличенка / А. Підпалий // Українська мова та література. – 2001. – № 12 .

9. Приходько І. Гнат Михайличенко / І. Приходько // Письменники радянської України. Збірник: 20–30 роки: Нариси творчості / Упор. С. А. Крижанівський – К., – 1989.

10. Семесько О. В. Філософія життя і смерті в "Блакитному романі" Гната Михайличенка / О. В. Семесько // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка, м. Київ / Київський університет імені Тараса Шевченка, м. Київ – Київ, 1998. – С. 25–30.

11. Скрипник Л. Г. Власні імена людей / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. – К., 1986. – 310 с.

12. Тріфонова Ю. Природа та розвиток ритмічної парадигми (на матеріалі "Блакитного роману" Гната Михайличенка) / Ю. Тріфонова // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка : збірник наукових праць. – Львів, 2012. – С. 217–221.

13. Українська мова : Енциклопедія. – К. : Українська енциклопедія, 2004. – 833 с.

14. Яремкович М. Жанрово-стильова своєрідність прози Гната Михайличенка / М. Яремкович // Науковий вісник Ужгородського національного університету : Збірник наукових праць. – Ужгород, 2006. – С. 105–109.

15. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. общ. ред. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – Москва : Мокид-миф, 2000. – 576 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

The article is devoted to analysis of symbology of names of G. Myhailychenko's story "Blakytny roman". The research is based on idea of O. Losev that name is a key for things' understanding. The author investigates the main features of names of heroes, opposition between visible and invisible, inversion of feminine and masculine, etc.

Статья посвящена анализу символики антропонимов повести Г. Мыхайлыченка "Голубой роман" ("Блакитний роман"). На основе идеи А. Лосева об имени как ключе к пониманию вещей детально рассмотрены особенности именования героев в сочинении, оппозиция видимого и невидимого, инверсия женского и мужского начал и т.п.

Ж. Памбухчиян, магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПЕРЕКЛАД ІДІОМАТИЧНИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ У ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТАХ (на матеріалі статей англомовних періодичних видань)

У статті описано особливості застосування стратегій перекладу ідіоматичних текстів з англійської на українську мову на матеріалі публіцистичних текстів.

Для англійської мови ідіоматична структура є однією з її універсалій, яка як ніщо інше влучно та лаконічно здатна відобразити історію народу, його самобутність та менталітет. Величезну роль у створенні та подальшому функціонуванні цього мовного явища відіграє людський фактор, оскільки переважна більшість ідіоматичних виразів пов'язана з особистістю та різними сферами її діяльності. Цим і пояснюється багатогранність та складність дослідження ідіоматичності англійської мови саме крізь призму перекладу. При перекладі ідіом та ідіоматичних виразів рідною мовою виникає необхідність підбору еквівалентних висловів та мовних кліше із врахуванням відповідності саме нюансам культорологічності цільової мови перекладу.

Явище ідіоматичності є обов'язковим атрибутом англійської публіцистики. Сфера масової інформації є найбільш динамічною структурою людського повсякдення, що невпинно та систематично всотує в себе результати усіх його змін – як загальних і всеохопних, так і мовних зокрема. Матеріали інформаційного жанру складають основу змісту газетних текстів. Перекладачу суспільно-політичної літератури нерідко доводиться мати справу зі статтями та газетними дописами, які опубліковані в англомовних періодичних виданнях, а тому спеціаліст має бути добре ознайомленим з їхніми стилістичними особливостями. Загалом, дискурс англомовної преси є доволі різноплановим. Він включає в себе усі типи періодики, починаючи з серйозних видань і закінчуючи так званою "жовтою пресою". Автори статей намагаються привернути увагу читача і якомога довше затримати її на своєму матеріалі. Ідіоматичність виступає одним з інструментів впливу на читача, обов'язковою складовою професійного інструмента будь-якого журналіста.

Ідіоматичні вирази є базовою ланкою у специфіці газетно-інформаційних матеріалів. Публіцистичний стиль більш ніж будь-який інший стиль є наближеним до художньої літератури. В текстах, статтях, оглядах на суспільно-політичну тематику широко використовується образна ідіоматичність. Їй також властива метафоричність, яка надає висловлюванню виразності, яскравості та своєрідності.

Переклад ідіоматичних структур – це особливий комплекс перекладацької проблематики, адже передати такі лексичні одиниці іншою мовою дослівно зазвичай неможливо через те, що вони являють собою єдиний образ. Звідси і виникає необхідність їх розгляду з точки зору єдиного семантичного цілого, а заміна їх словами в прямому значенні може спричинити зникнення специфічної атмосфери звичних читачеві образів. Техніку передачі ідіоматичних виразів було розроблено досить давно. Користуючись нею, перекладач має їх розглядати як єдине семантичне ціле і намагатись відшукати в мові перекладу аналог – ідіому, бажано з тим же ступенем семантичної зв'язаності. Якщо такого еквіваленту в мові перекладу не існує, потрібно знизити ступінь семантичної єдності і замінити ідіому на фразеологічну єдність, де образність зберігається.

Тема даного дослідження обумовлена, перш за все, недостатньою вивченістю матеріалу у сфері перекладу ідіоматичних висловлювань та необхідністю визначення їх місця та ролі у сучасному перекладознавстві. Крім того, чимало лакун у дослідженні проблематики перекладу ідіоматичних висловлювань саме в контексті публіцистики. Вирішення зазначених питань є необхідною передумовою підвищення рівня професійної підготовки перекладачів в цілому та їх навичок у питанні перекладу ідіоматичних висловлювань у текстах публіцистичного спрямування зокрема. Наявність додаткових досліджень у рамках окресленої проблематики надаватимуть змогу вирішувати додаткові питання перекладацької практики, зокрема проблему впровадження максимально повного та ефективного забезпечення адекватного перекладу ідіоматичних висловлювань незалежно від рівня підготовки перекладача.

З огляду на все вищезазначене, ми констатуємо, що **актуальність** даного дослідження обумовлена низкою наступних факторів:

а) публіцистичний текст є складним лексико-граматичним дискурсом, додатково ускладненим стилістичними та лінгвокультурологічними елементами, які носять екстралінгвістичний характер і є унікальними в межах однієї держави, а отже – нації та менталітету, що і робить його (текст) складним з точки зору пе-

рекладознавства явищем, яке потребує детально розробленої системи впровадження адекватного перекладу з однієї мови іншою;

б) публіцистичний текст, як приклад лінгвокультурно забарвленого повідомлення, також містить інформацію про автора даного тексту, що додатково ускладнює процес його перекладу, адже перед спеціалістом постає завдання передати не лише основну ідею вихідного тексту, але й ідеологічні відтінки настрою самого автора;

в) адекватний і повноцінний переклад текстів такого роду вимагає від професіонала не лише фонових знань, але й досвідченості у сфері публіцистичного перекладу; стрімкий перехід до епохи "інформаційного суспільства" виводить ЗМІ з усіма його елементами на принципово новий рівень існування у якості інформаційного джерела та засобу маніпулювання, що й обумовлює підвищення попиту на діяльність перекладачів у цій сфері.

Метою даного дослідження є виявлення способів ідентифікації ідіоматичних висловлювань в межах тексту публіцистичного стильового навантаження та розробка системи впровадження їх адекватного перекладу. Мета обумовлює низку **завдань:**

- розглянути основні стратегії перекладу зазначених текстів в теорії на матеріалі попереднього досвіду;
- провести контрастивний аналіз англомовних текстів публіцистичного спрямування та їх українських перекладів;
- на основі проведеного дослідження класифікувати способи відтворення ідіоматичних сполук в англомовних текстах публіцистичного стилю українською мовою;

Об'єктом даного дослідження є статті британських та американських газет та інформаційних порталів ("Mail Online News", "Money for lunch", "The Hollywood Gossip", "The Hollywood Reporter", "The Newcastle United Blog", "The Seattle Times", "The Times", "The Washington Post", "UEFA Woman's EURO News"), **предметом** – техніки перекладу ідіоматичних виразів у сучасному публіцистичному дискурсі.

Методи та прийоми, використані в нашій роботі:

- аналітичний метод;
- метод узагальнення отриманих результатів;
- моніторинг;
- контрастивний аналіз.

Як відомо, мова фахових текстів відрізняється від мови художньої літератури певними стилістичними, граматичними та лексичними особливостями. До лексичних труднощів професор В. І. Карабан відносить "багатозначність слів та вибір адекватного словникового відповідника або варіанту перекладу слова, особливості вживання загальнонародних слів у науково-технічних текстах, правильне застосування того чи іншого способу перекладу лексики, визначення межі припустимості перекладацьких лексичних трансформацій, переклад неологізмів, абревіатур, псевдоінтернаціоналізмів, етноспецифічної лексики, різного роду власні імена і назви (фірм, установ і організацій) тощо" [2, 45]. В. І. Карабан підкреслює, що для адекватного перекладу "перекладач повинен бути добре обізнаним з основами теорії перекладу взагалі та науково-технічного перекладу зокрема, перекладацькими трансформаціями, способами перекладу різних мовних та мовленнєвих явищ" [2, 45].

Ідіоматичні вирази, а також фразеологічні елементи (звороти, прислів'я, приказки та крилаті вирази) є обов'язковим стилістичним компонентом мови періодичних видань, важливим джерелом експресивно-емоційної насиченості, потужним засобом реалізації конструктивно-стильових особливостей мови публіцистичного стилю. Вони надають тексту такого стилю здатність до впливу, допомагають створювати специфічну образність. Вони можуть не тільки висловлювати відповідну думку більш цілісно, а й передати своєрідне ставлення, оцінку. Автор може вибрати з низки синонімічних засобів вираження саме те, яке найкраще відповідає змісту висловлювання, його меті і завданням, характеру тексту. При цьому вибір фразеологізму чи афоризму зі зниженим, розмовним або, навпаки, художнім забарвленням обумовлює вживання й інших мовних засобів.

З огляду на вищезгадане, ми пропонуємо класифікувати способи перекладу англійських ідіоматичних висловлювань у відповідності до їх функціонально-стилістичного навантаження.

Зі стилістичною метою ідіоми можуть вживатися як без змін, так і в трансформованому вигляді, з іншим значенням і структурою, або з новими експресивно-стилістичними властивостями.

Найчастіше під трансформацією розуміється будь-яке відхилення від загальноприйнятої норми, закріпленої у літературі, а також імпровізована зміна тексту задля експресивно-стилістичного забарвлення.

Першим способом відтворення ідіоматики публіцистичного тексту через впровадження адекватного перекладу окремих його складових в рамках нашого дослідження є **еквівалентний переклад.** Еквівалентність – це особливий випадок адекватності (адекватність при функціональній константі початкового і кінцевого текстів) [2, 23].

Варто зазначити, що при перекладі спеціальної розмовної лексики, і це стосується лексики сфери ЗМІ, необхідно дотримуватися, в основному, двох напрямків – або шукати аналогічну українську лексичну одиницю, що має приблизно таку ж експресивність (еквівалентний переклад), або тлумачити чи роз'яснювати значення, тобто застосовувати описовий переклад.

Еквівалент – це постійний рівнозначний відповідник певному слову або словосполученню в іншій мові, який у переважній більшості випадків не залежить від контексту. Еквіваленти бувають: **повними** (покривають значення іншомовного слова повністю), **частковими** (відповідність відноситься тільки до одного із значень), а також **абсолютними** (належать до того ж функціонального стилю і мають таку ж експресивну функцію, що і слово іноземної мови) і **відносними** (відповідними за значенням, але мають інше стилістичне та/або експресивне забарвлення).

"Під еквівалентністю, у теорії перекладу слід розуміти збереження відносної рівності змістовної, змістової, семантичної, стилістичної і функціонально-комунікативної інформації, що міститься в оригіналі і перекладі. Варто особливо підкреслити, що еквівалентність оригіналу і перекладу – це насамперед спільність розуміння інформації, що міститься в тексті, включаючи й ту, що впливає не тільки на розум, але і на почуття реципієнта, і яка не тільки експліцитно виражена в тексті, але й імпліцитно віднесена до підтексту. Еквівалентність перекладу залежить також від ситуації породження тексту оригіналу і його відтворення в мові перекладу. Таке трактування еквівалентності від-

биває повноту і багаторівневість цього поняття, пов'язаного із семантичними, структурними, функціональними, комунікативними, прагматичними, жанровими та іншими характеристиками. Причому всі зазначені в дефініції параметри повинні зберігатися в перекладі, але ступінь їхньої реалізації буде різний в залежності від тексту, умов і способу перекладу" [4, 22].

Аналіз вибірки продемонстрував, що вживання еквівалентного ідіоматичного виразу є найбільш оптимальним для перекладу ідіоматичних конструкцій мови оригіналу. При цьому простежується як наявність еквіваленту із заміною образу, так і з повною змістовною та асоціативною відповідністю:

Еквівалентний переклад з повною заміною образу	
*Combative Cheick Tiote – **a leopard can't change his spots**.*	*Агресивний спортсмен Шейк Тіоте – **горбатого могила виправить.***
Еквівалентний переклад з частковою заміною образу	
*Why bottle recycling in US is still just a **drop in the bucket?***	*Чому переробка пластикової тари у Сполучених штатах і досі залишається **краплиною в морі?***
Еквівалентний переклад з повною змістовною та асоціативною відповідністю	
*The Wolf of Wall Street: **reaping what you sow**.*	*Вовк з Уолл-стріт: **що посієш, те й пожнеш.***

Наступним способом передачі ідіоматичних висловлювань, згідно з поданою у дослідженні класифікацією, виступає буквальний, або дослівний переклад. **Буквальний переклад (переклад "слово в слово")** відноситься до повного перекладу. Цей спосіб перекладу є неефективним у чистому вигляді, навіть коли вихідна та цільова мови є спорідненими. Річ у тому, що точність передачі лексичних, синтаксичних, версифікаційних особливостей оригіналу супроводжується втратою важливих змістових нюансів, а дослівне калькування фразеологізмів призводить до комічних ефектів. Вільний переклад використовує образні засоби, невластиві першотвору, з метою відтворити його дух.

Дослівний переклад, що потребує додаткових пояснень	
In what otherwise might have been construed as a speech whoring for warmongers. Josey, of course, has nothing on Condoleezza. ***"Aunt Tomasina"*** *is too kind.*	*Так, на противагу, можна трактувати промови, які лише підтримують запал підбурювачів війни. Джозі, звичайно, не має жодних питань до Кондолізи.* ***"Тітонька Томасіна" ("жінка консервативних поглядів")*** *занадто добра.*

Досить часто використовується **контекстуальний переклад**, який зазвичай протиставляють "словниковому перекладу". На думку Я.І. Рецкер, цей засіб перекладу "полягає в заміні словникової відповідності при перекладі контекстуальною, логічно зв'язаною з нею відповідністю" [8, 121]. При цьому зміст слова передається за допомогою трансформованого відповідним чином контексту.

Контекстуальний переклад, пошук ситуативного відповідника – це творчий процес, у якому головним орієнтиром виступає контекст. Завдяки ситуативним відповідникам перекладач має змогу не тільки вибрати оптимальний варіант, а й досягти урізноманітнення в перекладі однієї й тієї ж реалії оригіналу, щоб усебічно охарактеризувати її, не переобтяжуючи читача одноманітністю. Схожим за своєю природою та споріднений до методу контекстуального перекладу є метод контекстуального розтлумачення (інтерпретації). Цей вид відтворення семантико-стилістичних функцій ідіоматичних висловлювань нерозривно пов'язаний з цілісністю художнього тексту і полягає у роз'ясненні суті даних висловлювань у найближчому контексті.

Контекстуальний переклад	
Jason Momoa Gets Serious: ***I Keep My Shirt on*** *for "Red Road".*	*Актор Джейсон Момоа серйознішає:* ***я зберігаю спокій*** *для "Червоного шляху".*
Контекстуальне розтлумачення	
Tell the world *about your summer event:the Seattle Times Summer Guide includes calendars of favorite festivals and more.*	***Похизуйтесь*** *літнім відпочинком* ***перед усіма:*** *путівник Seattle Times Summer тепер включає календар улюблених поїздок та багато іншого.*

Далі мова йтиме про **прийом антонімічного перекладу.** Даний прийом полягає у передачі поняття протилежним, часто із запереченням, тобто антонімом українського відповідника даного слова. Антонімічний переклад є найбільш зручним прийомом передачі смислового та стилістичного значення багатьох ідіоматичних висловлювань.

За твердженням Комісарова, сутність прийому антонімічного перекладу полягає у використанні в перекладі слова або словосполучення, що має значення, протилежне значенню відповідного англійського слова або словосполучення вжитого в оригіналі [4, 101]. Причиною використання антонімічного перекладу може бути асиметрія лексико-семантичних систем двох мов [4, 293].

Антонімічний переклад	
Brandi Glanville to LeAnn Rimes: ***Mind your own business****.*	*Бренді Гленвіл – Ліенн Раймс:* ***не лізь не в свої справи.***
Holders Germany ***taking it easy*** *ahead of opener.*	*Чемпіони Германії* ***не беруть*** *першу невдалу зустріч* ***близько до серця****.*

Нерідко перекладачеві в ході роботи по відтворенню ідіоматичних висловлювань в межах публіцистичного тексту доводиться вдаватися до прийому **опущення.**

Ситуативне опущення	
The headmaster ***who beat me black and blue*** *with a bamboo cane – and why I'd like to THANK him for it.*	*Про директора, що* ***виховував*** *мене бамбуковою палицею та про те, чому я йому вдячний.*

Отже, питання перекладу ідіоматичних висловлювань становить складну комплексну проблематику у перекладознавчій науці. Проте старанно продумані шляхи реалізації доречних перекладацьких стратегій та високий рівень підготовки перекладача, його природний хист здатні забезпечити вдале та зрозуміле відтворення ідіоматичних висловлювань в рамках будь-якого тексту, в тому числі публіцистичного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк Н. М. Вивчення іноземних мов в контексті гуманістичної освіти / Н. М. Антонюк., О. Ю.Титаренко, І. В. Горохова // Вісник Академії адвокатури України. – К. : Видавничий центр Академії адвокатури України, 2009. – число 1 (14). – С. 228–234.

2. Карабан В. І. Посібник-довідник з перекладу англійської наукової і технічної літератури на українську мову (ч. 2) / Іванович Карабан В'ячеслав. – Флоренция-Страсбург-Гранада-Киев: Tempus, 1999. – 257 с.

3. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари: методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця XIX до початку XXI століття (на матеріалі перекладів англомовної поезії та поетичної драми): навчальний посібник / Л. В. Коломієць. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2011. – 495 с.

4. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций. – М. : ЭТС, 1999. – 192 с.

5. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : Підручник / Ілько Вакулович Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2001. – 448 с.

6. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания / Л. К. Латышев. – М. : Просвещение, 1988. – Гл. 2 – 160 с.

7. Перова С. В. Перекладацька практика. Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів спеціальностей "Країнознавство", "Міжнародні відносини" / С. В. Перова. – Луганськ: вид-во Луганського національного у-та ім. Т. Шевченка , 2009. – 66 с.

8. Рецкер Я. И. Теория перевода й переводческая практика / Яков Иосифович Рецкер. – М. : Междунар.отношения, 2007. – 228 с.

9. Смоляна А. Л. Компенсація та антонімічний переклад як засоби передачі комунікативної та стилістичної рівнозначності різномовних художніх та нехудожніх текстів / А. Л. Смоляна // Лінгвістика. Вип. 9. – Херсон : ХДУ, 2010. – С. 290–294.

10. American Heritage Dictionary of the English Language / Anne H. Soukhanov – Houghton Mifflin Harcourt, 2011. – 2112 p.

11. Longman Dictionary of Contemporary English. – Peason Education Limited, 1989. – 1679 p.

12. Longman Pocket Idioms Dictionary / Peter Wrey – Harlow : Longman Pierson, 2002. – 297 p.

13. Nida, E. The Theory and Practice of Translation / by Eugene A. Nida and Charles R. Taber. –Originally published in series: Helps for Translators, V. 8. – The Netherlands : BRILL NV, 2003. – 218 p.

14. Wierzbicka, A. Understanding Cultures through their Key Words: English, Russian, Polish, German, Japanese / Anna Wierzbicka – NY. : Oxford University Press, 1997. – 233 p.

15. The Newcastle United Blog. Friday, April 22, 2011. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: //www.nufcblog.com/2011/04/22/combative-cheicktiote-a-leopard-cant-change-his-spots/

16. The Hollywood Gossip. May 23, 2013. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.thehollywoodgossip.com/2013/05/brandi-glanville-to-leann-rimes-mind-your-own-business/
17. UEFA Woman's EURO News. Tuesday 9 July 2013. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uefa.com/womenseuro/news/ newsid=1969 753.html
18. The Times. Tuesday, September 3, 2013 / №70660
19. Mail Online News. October, 11, 2013. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://www.dailymail.co.uk/news/article-2455291/The-headmaster-beat-black-blue-bamboo-cane--Id-like-THANK-it.html
20. The Hollywood Reporter. February 27, 2014. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/red-road-jason-momoa-says-684128
21. The Seattle Times. March 12, 2014. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://seattletimes.com/html/travel/2023110171_summer guidewebteaserxml.html
22. Money for lunch. April 3, 2014. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.moneyforlunch.com/the-wolf-of-wall-street-reaping-what-you-sow/
23. The Washington Post. Tuesday, January 7, 2014. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.washingtonpost.com/opinions/dana-milbank-courts-reap-what-they-sow/2014/01/03/07b6ca18-749c-11e3-8b3f-b1666705ca3b_story.html

В статье описаны особенности применения стратегий перевода идиоматических выражений английского языка на украинский на материале публицистических текстов.

The present paper examines the peculiarities of the translation strategies of idiomatic expressions from English into Ukrainian on the material of journalistic texts.

С. Панова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ СИНТАКТИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (на матеріалі в українського перекладу роману Дена Брауна "Втрачений символ")

У статті розглянуто основні синтаксичні та пунктуаційні засоби, які характеризують авторський стиль Дена Брауна, та проаналізовано адекватність їх відтворення в українському перекладі роману "The Lost Symbol", виконаному Володимиром Горбатьком.

Інтелектуальні детективні романи Дена Брауна є надзвичайно популярними у всьому світі і перекладаються на десятки мов.

Для перекладача важливо визначити риси авторського стилю письменника, твір якого він перекладає, і намагатися якомога повніше відтворити їх у своєму перекладі.

Мета статті полягає у виявленні та описі основних мовних засобів і стилістичних прийомів на рівні синтаксису, якими послуговується Ден Браун, та визначенні відповідності способів перекладу, застосованих Володимиром Горбатьком, авторському задумові та стилістичній своєрідності оригіналу.

Як стверджує відомий американський дослідник Річард Оман, "синтаксис визначає стиль" [4, 93]. Дійсно, особливості побудови синтактичних одиниць є важливим стилетвірним фактором. Коли мова йде про ідіостиль конкретного автора, варто приділити належну увагу тому, які речення він вживає, які синтаксичні художні засоби використовує, а також з'ясувати стилістичну роль пунктуації. Всі ці особливості необхідно враховувати при перекладі для досягнення максимальної його адекватності та збереження комунікативних функцій тексту оригіналу.

Розглянемо основні синтаксичні стилістичні засоби, які використовує Ден Браун, і те, як вони відтворені у тексті перекладу. Нерідко у художніх текстах стверджувальні за формою речення можуть вживатися як питання, до прикладу, коли оповідач або хтось із героїв хоче показати, що він вже здогадується про те, якою буде відповідь, що йому це не байдуже, або що він дивується про себе. "Всі ці зрушення, тобто вживання синтаксичних структур у невластивих їм денотативних значеннях і з додатковими конотаціями, називаються *транспозицією"* [1, 182].

Розглянемо кілька речень, в яких Ден Браун вдається саме до цього стилістичного прийому та їх українські відповідники, запропоновані В. Горбатьком (табл. 1).

Відтворити маркованість зміни порядку слів у питальному реченні доволі складно, адже в українській мові він нефіксований. Тому в другому і третьому випадках перекладач просто передає зміст оригінального тексту, послуговуючись звичними структурами українського питального речення. Щоправда, граматична структура речення у прикладі 2 дещо змінюється: відповідником своєрідного розмовного теґа "*right*?" стає властиве

українському розмовному стилю "*що?*", вжите після підмета. У прикладах 4 і 5 для передання емфази на здивуванні героя в перекладі додається питальна частка "*невже*". У першому ж прикладі перекладач вдається до трансформацій додавання та смислового розвитку, додаючи ще одне речення – "*Так швидко?*" – та наводячи повну назву моста.

Таблиця 1

Приклади вживання Деном Брауном транспозиції та їх відповідники в українському перекладі

1	Memorial Bridge already? [6, 32]	"Арлінгтонський меморіальний місток? Так швидко?" [2, 34]
2	He's kidding, right? [6, 74]	"Він що – жартує?!" [20, 76]
3	Someone crafted the Hand of the Mysteries out of Peter's hand? [6, 80]	"Хтось виготовив "таємничу руку" з Пітерової руки?" [2, 83]
4	CIA heard about this already?! [6, 94]	"Невже ЦРУ встигло про це дізнатися?!" [20, 97]
5	This guy eluded the French police… in loafers? [6, 97]	"Невже цей дивак так і тікав від паризької поліції – в оцих мокасинах, схожих на кімнатні капці?" [2, 100]

У деяких випадках речення з транспозицією просто опускаються, що, на наш погляд, зменшує адекватність перекладу.

Для досягнення високої експресивності оповіді, а також передачі внутрішньої мови героя, Ден Браун часто використовує *повтори* (як лексичні, так і синтаксичні). До прикладу: "Then, quite unexpectedly, the crash echoed again. /And again. /And again" [6, 299]. У перекладеному реченні вжито двократний повтор, замість трикратного: "І раптом, абсолютно несподівано, з того самого напрямку знову долетів металевий гуркіт./ Потім ще раз./ І ще раз" [2, 302]. Цікавим є перекладацьке рішення в такому випадку: "**The secret hides within The Order** *The secret hides within The Order?"* [6, 341]. Тут важливо врахувати контекст твору, адже перше речення – це вигравійований напис, а друге – вже внутрішня мова персонажа. Взявши це до уваги, перекладач залишає англійський варіант першого речення, а пе-

рекладає друге: "**The secret hides within The Order** "Ця таємниця криється в Цьому Порядку"?" [2, 343]

Також в романі трапляються приклади повторів цілих синтаксичних структур:

"*The kingdom of God is within you,* said Jesus Christ.

Know thyself, said Pythagoras.

Know ye not that ye are gods, said Hermes Trismegistus" [6, 499].

Модель "Пряма мова + слова автора із зазначенням мовця" зберігається і в українському перекладі, її відтворення не становить суттєвих труднощів:

"Царство Небесне – всередині вас самих", – казав Ісус Христос.

"Пізнай себе", – казав Піфагор.

"Ви не знаєте, що ви – боги", – стверджував Гермес Трісмегіст" [2, 502].

Щоправда, з нашої точки зору, цілком виправданим могло б бути вживання слова "казав" у всіх трьох реченнях.

Неповне речення як структурний тип, характерний для усного мовлення, виступає засобом створення атмосфери природного спілкування, запевнення читача у життєвості описуваних подій, а також як засіб творення портрета героя та його стану. Неповні речення Ден Браун включає у невласне пряму мову і використовує в якості емфатичного закінчення завершеного у смисловому плані мовленнєвого відрізка [3, 124]. Таким чином часто передається напруженість ситуації, почуття страху та збентеження героя.

Таблиця 2

Приклади вживання неповних речень у романі "Втрачений символ" та їх відповідники в українському перекладі

	Long ago. Another life. [6, 218]	"То було давно. В іншому житті" [2, 220].
	Odd. [21, 625]	Дивно все це [2, 626].
	Order from this chaos? Impossible. [6, 496]	"Порядок із хаосу? Це ж просто неможливо" [2, 498].
	Then he hit the ice. Cold. Black. Pain. [6, 379]	А потім він ударився об кригу. Холод. Темрява. Біль [2, 383].
	The void. [6, 191]	*Порожнеча* [2, 194].

Як бачимо з перших трьох прикладів, перекладач, виходячи з контексту, нерідко додає головні члени речення, трансформуючи речення з неповних у повні. Варто підкреслити, що внаслідок цього українські відповідники набувають дещо більшої експресивності, аніж комунікативні одиниці оригінального тексту.

Це саме можна проілюструвати ще одним прикладом, де змінюється сама функція мовленнєвого акту: декларатив "*Impossible*" стає експресивом "*Це ж просто неможливо*" (ілокутивна класифікація мовленнєвих актів за Дж. Серлем – див. [5, 45]). Трансформації граматичної структури неповних речень, а також зміни їх ілокутивних функцій – досить поширене явище в досліджуваному перекладі. Приклади водночас еквівалентного та адекватного перекладу (як, напр., реч. 4 та 5 у таблиці) трапляються в українському тексті дещо рідше.

Ще однією примітною рисою авторського стилю Дена Брауна є вживання парцельованих речень. Парцеляція в романі вживається не лише як синтаксичний прийом побудови речення, а й інтонаційно оформлює висловлювання і слугує для створення певної специфічної атмосфери та змалювання особистих характеристик героїв [3, 123].

В. Горбатько в україномовному перекладі переважно зберігає парцельовані одиниці, відтворюючи таким чином інтонаційну переривчастіть оповіді або внутрішньої мови персонажів.

Таблиця 3

Приклади вживання парцеляції у романі "Втрачений символ" та її відтворення в українському перекладі

	The passage before them now reminded Langdon of the *passetto* tunnel connecting the Vatican to Castel Sant'Angelo. *Long. Dark. Narrow.* [6, 239]	І прохід, що зараз відкрився перед ними, нагадав Ленґдонові тунель Il Passetto, що сполучав Ватикан із замком Святого Янгола. Довгий. Темний. Вузький [2, 243].
	My research is safe. All of it.[6, 651]	"Результати моїх досліджень уціліли. Всі" [2, 653].
	Nothing. Blank. [6, 164]	"Нічого. Суцільна порожнеча" [2, 166].
	It was suddenly quiet. Dead. Deserted. [6, 630]	Раптом стало тихо. Як на цвинтарі. І пустинно [2, 632].

На особливу увага заслуговує те, наскільки влучно перекладачем використано трансформації смислового розвитку (у підкреслених частинах прикладів, наведених у таблиці). У прикладі 2 за відсутності контексту переклад міг би виглядати навіть так: *Моє дослідження в безпеці. Повністю.* Але перекладач доречно конкретизує слово *research* як "*результати досліджень*", оскільки мова в цьому випадку йде дійсно про вцілілі після вибуху дані про проведені головною героїнею експерименти. Приклад 4 демонструє нам порушення еквівалентності перекладу з метою збереження його адекватності: вжите В. Горбатьком порівняння "*як на цвинтарі*" справді звучить більш звично для вуха українського читача, ніж дослівний відповідник "*мертво*".

Втім, парцеляцію в українському перекладі збережено не завжди. До прикладу, "Trish Dunne always felt a bit uneasy in Pod 3, but the chill that had just run through her felt different. Visceral. Primal" [6, 215] перекладено як: "Триш Дюн завжди почувалася трохи неспокійно в блоці номер три, але холодок, який щойно пронизав її тіло відчувався по-іншому. То був нутряний первісний страх" [2, 217]. Вважаємо, що більш доречним було б зберегти парцеляцію, аби краще виразити стан героїні та описати природу її страху, напр.: "…але холодок, який щойно пронизав її тіло був зовсім іншим. Інстинктивним. Первісним".

У тексті роману, що досліджується, широко застосовується також *еліпсис* (прийом переривання висловлювання). За нашими спостереженнями, перший тип такого переривання може бути пов'язаним із художнім замовчуванням та пунктуаційно виражатися в англійському тексті трьома крапками або тире.

Враховуючи пунктуаційні норми мови перекладу, які не можуть бути порушені, перекладач обидва приклади вживання еліпсису передає трьома крапками. Варто звернути увагу й на те, що крім "адаптування" до українських норм цього стилістичного прийому, автор друготвору користується також українським зразком пунктуаційного оформлення прямої мови. Перекладач дотримується традиційного для українських текстів оформлення прямої мови, навіть коли має справу з внутрішнім мовленням героя, хоча міг би передавати його, як і Ден Браун, курсивним шрифтом, що, однак, для вітчизняного читача виглядало б доволі незвично.

Таблиця 4

Приклади вживання в романі еліпсису (з метою замовчування) та їх відтворення в українському перекладі

1	Trish scanned down… down… through the path of routers and switches that connected her machine to… *What the hell?* [6, 157]	"Триш швидко погортала список униз, далі... далі – через довгу низку маршрутизаторів та комутаторів, що зв'язували її комп'ютер з... Що за чортівня?" [2, 159],
2	"I warned you," Mal'akh said, "if you pulled the trigger, I would haunt you forever." "But you're –" [6, 180]	"Я попереджав вас, – мовив Малах, – що, коли ви натиснете на курок, я переслідуватиму вас завжди. – Але ж ви…" [2, 183]

Інший тип переривання висловлювання зумовлений лише почуттями та емоціями. Він пов'язаний з графічною передачею припинення фонації, викликаної відчуттями, які переживають герої. Так, зокрема, передається потік думок персонажа, який знаходиться в екстремальній ситуації: "*Eight Franklin Square… squares… this grid of symbols is a square… the square and the compass are Masonic symbols… Masonic altars are square… squares have ninety-degree angles.* The water kept rising, but Langdon blocked it out. *Eight Franklin… eight… this grid is eight-by-eight… Franklin has eight letters… "The Order" has eight letters… 8 is the rotated symbol ∞ for infinity… eight is the number of destruction in numerology"* [6, 499]. Аналогічно це відтворюється і в українському перекладі: "Майдан Франкліна – квадратний... ця сітка символів теж являє собою квадрат... квадрат та компас є масонськими символами... Масонські олтарі мають форму квадрата... квадрати мають кути дев'яносто градусів. – Вода продовжувала підніматися, та Ленґдон викинув її зі своїх думок. – Франклін, номер вісім... вісім... ця сітка – вісім на вісім, у слові "Франклін" – вісім літер... Фраза "Цей Орден" має вісім літер... перевернута вісімка – символ вічності... вісім у нумерології – це символ руйнації..." [2, 502–503].

Також для зображення ходу думок чи здивування або розгубленості своїх героїв письменник вдається до вживання кількох підряд питальних речень, що є видом *синтаксичного паралелізму*.

Таблиця 5

Приклади вживання в оригінальному тексті "Втраченого символа" та його перекладі синтаксичного паралелізму

1	*The CIA? The Architect of the Capitol? Two Thirty-third-degree Masons?* [6, 240]	"ЦРУ? Архітектор Капітолію? Два масони тридцять третього ступеня?" [2, 243]
2	*Did I lose him?* Katherine closed her eyes and tried to imagine where she was. *Which direction did I run? Where is the door?* [6, 257]	"Де ж він є?" Кетрін заплющила очі і спробувала уявити, де вона зараз. "Куди бігти? Де двері?" [2, 260]
3	*A severed hand in my Rotunda? A death shrine in my basement? Bizarre engravings on a stone pyramid?* [6, 231]	"Відрізана рука в моїй ротонді? Усипальниця в моєму підземеллі?" [2, 233]
4	*The Lost Word? Buried at the bottom of a staircase that's covered by a massive, engraved stone?* [6, 628]	"Втрачене Слово? Сховане в нижній частині сходів, затулених велетенським каменем із викарбуваним на ньому написом?" [2, 631]

Як бачимо, в українському перекладі також переважно збережена ця стилістична особливість, адже вона дозволяє вповні й адекватно передати на синтаксичному рівні почуття збентеження та здивування, що супроводжують мисленнєві процеси героїв. Однак, у кількох випадках, як у прикладі 3, ціле речення просто опускається без жодної компенсації, що певним чином знижує адекватність перекладу. Також, трапляються приклади об'єднання кількох питальних речень в одне складносурядне.

У наведених вище прикладах можна було помітити ще одну важливу рису ідіостилю Дена Брауна – виділення курсивом власне непрямого мовлення (часто думок персонажів), інколи прямої мови, неповних речень, що описують почуття або стан героя, та фраз або слів, які емфатизуються. Через значну кількість таких графічних виділень роман отримав чимало несхвальних відгуків із уст критиків, хоча складно заперечити, що така графічна різнорідність тексту певним чином навіть полегшує його сприйняття читачем. За нашими підрахунками, В. Горбатько

зберігає ці так звані "авторські курсиви" приблизно у 65 % випадків. До певної міри це є порушенням відтворення авторського стилю письменника, але разом з тим його можна вважати виправданим, оскільки таким чином перекладач забезпечує відповідність тексту до норм української мови.

Отже, характерними рисами ідіостилю Дена Брауна на рівні синтаксису є: *транспозиція*, *неповні речення*, *повтори*, *парцеляція*, *еліпсис* та *синтаксичний паралелізм*. При відтворенні їх українською мовою перекладач намагається максимально наслідувати синтаксичні моделі й зразки, наявні в оригіналі. Щоправда нерідко він вдається до синтаксичних трансформацій, і це допомагає зробити текст більш природним з точки зору правил української мови, та більш звичним для читача. Внаслідок цього, нажаль, інколи важливі стилістичні характеристики тексту оригіналу залишаються невідображеними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности "Иностранные языки" / И. В. Арнольд. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.

2. Браун Д. Втрачений символ [Текст]: пер. з англ. В. Горбатька / Д. Браун. – Харків : Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2010. – 608 с. : іл.

3. Горбунова А. М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода : на материале романов "Ангелы и демоны" и "Код да Винчи": диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Анастасия Михайловна Горбунова; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т]. – М., 2010. – 167 с.: ил. РГБ ОД. 61 10-10/1136.

4. Сосновська В. Б. Поетика сучасної англомовної прози [Текст] / В. Б. Сосновська. – Краснодар, 1977. – 93 с.

5. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. / О. В. Яшенкова. – К. : ВЦ "Академія", 2010. – 312 с. (Серія "Альма-матер").

6. Brown, Dan. The Lost Symbol. – Printed in the UK by CPI Cox & Wyman, Reading, RG1 8EX. 2010. – 672 p.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье рассмотрены основные синтаксические и пунктуационные средства, характеризирующие авторский стиль Дэна Брауна, и проанализирована адекватность их воспроизведения в украинском переводе романа "The Lost Symbol", выполненном Владимиром Горбатько.

The article deals with main syntactical and punctuation devices intrinsic to Dan Brown's author's style and provides analysis of how adequately they are rendered in V. Horbat'ko's Ukrainian translation of "The Lost Symbol".

С. Перепльотчикова, канд. філол. наук, доц., **Г. Бут,** студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ТЕРМІНОСИСТЕМИ У НОВОГРЕЦЬКІЙ МОВІ

У статті представлено основні ознаки та особливості комп'ютерної термінології у новогрецькій мові, проаналізовано основні шляхи поповнення комп'ютерної терміносистеми, схарактеризовано основні способи творення комп'ютерної лексики.

В умовах глобальної комп'ютеризації зросли темпи збагачення словникового складу багатьох мов. Як стверджує Т. Р. Кияк: "Науково-технічна революція як одне з найважливіших соціальних явищ сучасності вносить істотні зміни у лінгвістичну модель світу. Ці зміни полягають насамперед у тому, що нині переважну частину лінгвістичного фонду складає фахова лексика (терміни та номенклатурні назви), причому ця величина має тенденцію до тривкого зростання" [6, 5]. А це не може не викликати зацікавленості щодо вивчення та систематизації цього шару лексики.

Найперше варто звернути увагу на **актуальність цього дослідження**, яка полягає в тому, що вивчення комп'ютерної лексики новогрецької мови в Україні знаходиться на початковому етапі, і ця робота є спробою проаналізувати особливості утворення комп'ютерної термінології в новогрецькій мові.

Метою дослідження є визначення шляхів поповнення та закономірностей творення комп'ютерної терміносистеми новогрецької мови.

Об'єктом нашого дослідження є термінологія новогрецької мови у галузі комп'ютерної техніки.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вона є першим системним дослідженням новогрецької комп'ютерної термінології в Україні. Термінологічна лексика програмування та комп'ютерних мереж розглядається як складний комплексний об'єкт і аналізується як система, визначаються тематичні групи номінацій комп'ютерної галузі та аналізується специфіка лексико-семантичних ознак досліджуваної термінології.

Матеріалом цього дослідження послужили 373 одиниці комп'ютерної лексики, зібрані нами з інтернет-ресурсів, словників комп'ютерної лексики "Λεξικό υπολογιστών και άγγλο-ελληνικό λεξικό ορών" Brian Samways, Tony Byrne-Jones та інтернет-словника Ніколаоса Спанудакіса, комп'ютерної програми OpenOffice.org 3.4.1.

Проаналізовані нами терміни (373 одиниці) за своєю морфологічною будовою поділяються на прості, складні та складені. Така класифікація термінів за морфологічною будовою є традиційною у лінгвістиці [5, 9]:

1) прості: *το αρχείο* – файл, *ο ιός* – комп'ютерний вірус, *η βοήθεια* – справка, *η δημιουργία* – опція "Створити", *το άνοιγμα* – опція "Відкрити", *η αποκοπή* – опція "Вирізати", *η ενημέρωση* – опція "Обновити", *το κλείσιμο* – опція "Закрити", *η αποστολή* – опція "Відправити";

2) складні – це терміни, які складаються з декількох основ, наприклад: *ο μικροκώδικας* – мікрокод, *το υπερκείμενο* – гіпертекст, *το εικονοστοιχείο* – піксель, *η ιστοσελίδα* – веб-сторінка (webpage), *ο ιστότοπος, ο ιστοχώρος* – веб-сайт (website);

3) складені – це терміни-словосполучення, наприклад: η *βάση δεδομένων* – база даних, *η τυχαία προσπέλαση* – довільний доступ, *η μηχανή αναζήτησης* – пошукова система, *η αδυναμία αναίρεσης* – опція "Неможливо скасувати", *η προεπισκόπηση σελίδας* – попередній перегляд сторінки.

Залежно від того, які і скільки значень мають терміни, які утворюють комп'ютерну терміносистему, можна виділити такі групи.

1. Терміни, корелятивні загальновживаним словам. У цьому випадку значення терміна є одним із значень загальновживаного слова. Наприклад, комп'ютерний термін *το παράθυρο* – вікно (прямокутна ділянка екрана, в межах якої користувач працює з певним об'єктом ОС, застосовуючи для керування ним стандартний набір елементів інтерфейсу [2, 742]) сформувався на базі відповідного слова загальновживаної лексики, яке має значення спеціально створюваних прорізів в зовнішніх стінах будинків, що призначаються для освітлення, інсоляції та провітрювання приміщення. Наприклад, ще один комп'ютерний термін *η μνήμη*

– пам'ять (функціональна частина ЕОМ, призначена для прийому, зберігання та видачі даних [2, 593]) також сформувався на основі відповідної одиниці на позначення психічного процесу, який полягає в закріпленні, збереженні та наступному відтворенні минулого досвіду, що дає можливість його повторного застосування в життєдіяльності людини.

2. Загальнотехнічні терміни, що функціонують не тільки у межах комп'ютерної терміносистеми, а і в інших галузях науки і техніки.

Термін *η ανάπτυξη* як комп'ютерний термін означає опцію "Розгорнути" або розгортання (англ. expand), і вживається у словосполученнях, наприклад, *η ανάπτυξη περιεχομένου* – розгортання вмісту чи *Διακομιστής διαχείρισης ανάπτυξης* – сервер адміністрування розгортання. У інших галузях може входити до таких словосполучень, набуваючи нових значень: *Ανάπτυξη αναγκών προσόντων* – Аналіз кваліфікації персоналу, *Δείκτης ανθρώπινης ανάπτυξης* – Індекс розвитку людського потенціалу, *νήμα ανάπτυξης* – процес розповсюдження, *Σχεδιασμός ανάπτυξης προϊόντος* – планування розробки продукту.

Термін *ο δείκτης* (курсор, англ. cursor) є вказівником на поточну позицію при редагуванні тексту (текстовий курсор), також означає курсор миші або вказівник у таблиці базі даних тощо, у техніці має значення "індекс, основний індикатор пристрою вимірювання", а у хімічній промисловості – "індикатор, речовина, яка змінює колір залежно від pH середовища".

3. Спеціальні терміни, характерні лише для комп'ютерної галузі знань. Прикладом можуть слугувати такі терміни, як *Κεντρική μονάδα επεξεργασίας* – центральний процесор (Central Processing Unit), *η Δισκέτα, ο εύκαμπτος δίσκος* – дискета (floppy disk), *η διεπαφή* – інтерфейс (interface), *η μητρική πλακέτα/κάρτα* – материнська плата (motherboard), *η προεπιλεγμένη μορφοποίηση* – форматування за замовчуванням (default formatting). У таких випадках значення слова і значення терміна збігаються, тому що це слово слугує тільки для вираження одного спеціального поняття.

4. Терміни, що мають два і більше значень у комп'ютерній галузі. Наприклад, *ο διακομιστής* (сервер) є назвою комп'ютера як пристрою, за допомогою якого можна виходити до Інтернету,

а також програми, що забезпечує вихід до Інтернету. Термін *η κατανομή* може означати конфігурацію (сукупність налаштувань програми, які створює користувач), а також профіль. Але слово *профіль* може використовуватись у різних контекстах. Наприклад, воно може мати значення профілю модема, тобто переліку програм модема, або сукупності стандартів в інформатиці, зорієнтованих на виконання якогось завдання, або облікового запису в обчислювальних системах.

Як уже зазначалося вище, основним ресурсом комп'ютерної лексики є англійська мова. Відповідно англійська мова була і залишається джерелом запозичення термінології для формування терміносистем інших мов, зокрема й новогрецької.

Запозичення відбувалось всіма основними типами: безпосередньо запозичені слова, напівкальки, кальки (словотворчі та семантичні).

Група безпосередньо запозичених слів складає безеквівалентну комп'ютерну лексику

Цікавою особливістю новогрецької мови є те, що вона частково адаптує безеквівалентну лексику, оскільки всі слова у новогрецькій мові супроводжуються артиклем. Наприклад: *η Apple (Inc.)/ Ο Apple I, το Yahoo, το Rambler, το Google, το Yandex*.

Зокрема знаходимо таке:

Η Apple κατασκευάζει ηλεκτρονικές συσκευές και λογισμικό και διαθέτει ηλεκτρονικό κατάστημα. – Компанія Apple виробляє електронні пристрої та програмне забезпечення, представлені в її інтернет-магазині. Ο Apple I ήταν ένας πρώιμος προσωπικός υπολογιστής, και σχεδιάστηκε από τον Στήβεν Βόζνιακ αρχικά για προσωπική του χρήση. – Apple I був одним з перших персональних комп'ютерів, розроблених Стівеном Возняком спочатку для особистого користування.

У першому випадку під назвою η Apple мається на увазі компанія, *η εταιρεία* новогрецькою мовою, тому відповідно набуває артиклю η, що означає приналежність до жіночого роду. У другому ж мається на увазі комп'ютер – *ο υπολογιστής*, тому набуває артиклю *ο* чоловічого роду.

Ορίστε το Google ως αρχική σελίδα σας. – Встановіть Google як початкову сторінку.

Η *Λίστα των προϊόντων της Google περιλαμβάνει Υπηρεσίες Αναζήτησης, Υπηρεσίες Επικοινωνίας και Υπηρεσίες Διαφημίσεων. – Список продукції Google включає в себе службу пошуку, послуги спілкування та реклами.*

Те ж саме відбувається і зі словом *το/η Google*, яке має дві форми вживання і *το σύστημα αναζήτησης*, і *η μηχανή αναζήτησης* (пошукова система) і тому в першому випадку матиме значення середнього роду і набуватиме артикль *το*, а у другому – отримує артикль *η*.

Для новогрецької комп'ютерної термінології також характерне транскодування: *το βιντεο* – відео (video), *το πρόγραμμα* – програма (program, programme), *το φαξ* – факс (fax), *το φόρουμ* – форум (forum).

Калькування залишається все ж основним шляхом творення лексичних одиниць: *ελαχιστοποιώ* (зменшити) – minimize, *ο εκτυπωτής* (принтер) – printer, *η βοήθεια* (допомога) – help, *η ασφάλεια* (безпека) – security, *η υπηρεσία* (служба) – service, *η μνήμη* (пам'ять) – memory, *η εικόνα* (зображення) – image, *ο προσωπικός φάκελος* (домашня папка) – home folder

Слід відзначити такий момент. У новогрецькій мові можуть паралельно існувати дві одиниці на позначення одного й того самого поняття, одна з яких англійська, друга – рідна, які починають конкурувати між собою. Це з одного боку, зумовлено загальною тенденцією до запозичення лексики, а з іншого, намаганням мови захистити себе, відстояти власні ресурси. Наприклад, Інтернет – *το Ίντερνετ, το Διαδίκτυο*, комп'ютер – *ο υπολογιστής, το κομπιούτερ*, сканер – *το σκανερ, ο σαρωτής*, реєстрація – *το ρέτζιστερ, η εγγραφή*. Проте аналіз контекстів на разі не дає відповіді на те, яка з одиниць є частотнішою, і контексти не дозволяють говорити про стилістичні відмінності у вживанні паралельних назв. Наприклад: *Ίσως να υπήρξε πρόβλημα με τις δικτυακές ρυθμίσεις σας. Αν μπαίνετε στο Διαδίκτυο χωρίς προβλήματα τον τελευταίο καιρό, τότε αυτό είναι μάλλον απίθανο. – Можливо, у вас виникали проблеми з конфігурацією мережі. Але якщо останнім часом у вас не було проблем*

з доступом до Інтернету, тоді це неможливо; *Αυτό είναι το προκαθορισμένο για τους περισσότερους παρόχους Ίντερνετ, οπότε καλύτερα θα ήταν να αφήσετε αυτή την επιλογή ενεργοποιημένη. – Це типово для більшості інтернет-провайдерів, тому краще лишити цей параметр активним*.

Отже, основними шляхами поповнення комп'ютерної лексики у новогрецькій мові є входження у комп'ютерну терміносистему загальновживаного слова з новим набутим значенням, семантичне калькування, а також пряме запозичення нового поняття шляхом транслітерації одиниці новогрецькою мовою. При цьому у новогрецькій мові спостерігається тенденція до заміщення запозичень словами із власного резерву. Встановлено, що приблизно 70% лексики складають терміни-словосполучення і 30% однослівні терміни. Це явище вочевидь зумовлено тим, що однослівні терміни є зручнішими для користування, але вони не здатні переносити достатню кількість інформації, чітко описати необхідне явище, а враховуючи те, що один термін може мати декілька значень, у комп'ютерній терміносистемі панує тенденція до пояснення та оформлення терміна у словосполучення для кращого його розуміння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Babel: A Glossary of Computer Oriented Abbreviations and Acronyms [Irving Kind, Richard Kind]. – Version 02A, 2003. – 79 p.

2. Συλλογικό έργο. Λεξικό της κοινής νεοελληνικής / Συλλογικό έργο. – Θεσσαλονίκη : Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2009. – 1532 σ.

3. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / Вилен Наумович Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.

4. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода / Рюрик Константинович Миньяр-Белоручев – М. : Московский лицей, 1996. – с. 200.

5. Пронина Р. Ф. Перевод английской научно-технической литературы / Раиса Федоровна Пронина – М. : Высшая школа, 1973. – 174 с.

6. Д'яков А. С. Основи термінотворення : Семант. та соціолінгвіст. аспекти / Андрій Степанович Д'яков, Тарас Романович Кияк, Зоя Борисівна Куделько. – К. : Вид. дім "КМ Academia", 2000. – 218 с.

7. Карабан В. І. Посібник-довідник з перекладу англійської наукової і технічної літератури на українську мову / В'ячеслав Іванович Карабан. – К. : Політична думка, 1997. – 300 с.

8. Brian Samways, Tony Byrne-Jones "Λεξικό υπολογιστών και άγγλο-ελληνικό λεξικό ορών" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL : http://pliroforikiat-school.blogspot.gr/2011/06/blog-post.html

9. Glosbe – многоязычный онлайн словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL : http://ru.glosbe.com/

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье представлены основные признаки и особенности компьютерной терминологии в новогреческом языке, проанализированы основные пути пополнения компьютерной терминосистемы, охарактеризованы основные способы образования компьютерной лексики.

In this research the main characteristics and features of computer terminology in Modern Greek language are presented, the main ways of development of computer terminology system are analyzed, the main ways of computer language words formation are described.

В. Пилипенко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ІТАЛІЙСЬКИХ РЕКЛАМНИХ СЛОГАНІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

У статті досліджено відтворення італійських рекламних слоганів українською мовою. Розглянуто основні принципи перекладу рекламних слоганів, визначено головні перекладацькі стратегії у відтворенні італійських слоганів.

Сьогодні важко уявити інформаційний світ без реклами, яка вже стала невід'ємною частиною різноманітних сфер людської діяльності. Завдання реклами – підтримувати діалог виробника зі споживачем, формувати позитивне враження щодо продукції або послуг. У загальній структурі реклами найважливішим її компонентом та комунікативним прийомом є рекламний текст. Влучно підібрані слова для рекламних гасел закарбовуються у пам'яті людини і на підсвідомому рівні визначають її уподобання. Серед низки різновидів рекламних текстів найбільш ефективним елементом реклами є *слоган*.

Рекламний слоган став предметом лінгвістичних досліджень багатьох вітчизняних і зарубіжних вчених. Цінним внеском в українській лінгвістиці стали праці таких науковців як Л. А. Дядечко, Л. І. Конюхова, Л. І. М'яснянкіна, О. В. Пономаренко, С. В. Радецька. Серед актуальних досліджень для української лінгвістики можна виділити також праці російських дослідників: Є. Л. Головльової, В. В. Кеворкова, Є. В. Медвєдєвої, І. В. Морозової, Г. В. Порческу, які створили теоретичне підґрунтя для вивчення слогана. В Італії дослідженням слогана займалися науковці А. М. Боккафурні, А. Кьянтера, Б. Мільйоріні, Ф. Сабатіні, А. Стефінлонго, Н. Сугоні.

Незважаючи на велику кількість досліджень в галузі рекламних слоганів, питання їх перекладу в українській лінгвістиці здебільшого вивчається у руслі загальної теорії перекладу рекламних текстів. Отже **актуальність статті** зумовлена необхідністю поглибленого дослідження підходів і стратегій перекладу рекламних слоганів.

Дана стаття характеризується **новизною**, бо розкриває новий аспект у дослідженні перекладу рекламних слоганів, оскільки проблема відтворення італійських рекламних слоганів українською мовою досі недостатньо вивчена.

Мета запропонованого дослідження полягає у визначенні особливостей відтворення італійських рекламних слоганів українською мовою та з'ясуванні основних перекладацьких стратегій, які використовуються при їх перекладі.

Обєктом дослідження є італійські рекламні слогани та їх переклади українською.

Предметом виступають перекладацькі стратегії, що використовуються при відтворенні італійських рекламних слоганів українською мовою.

Визначення слогана зустрічається у багатьох науковців. Згідно з твердженням І. В. Морозової, "слоган – це коротке самостійне рекламне повідомлення, яке може існувати ізольовано стосовно інших рекламних продуктів, представляючи згорнутий зміст рекламної кампанії" [4, 7], на думку Є. В. Мєдвєдєвої, рекламний слоган представляє собою "короткий рекламний девіз,

лозунг, заклик, заголовок, афоризм, з якого зазвичай починають рекламне звернення" [3]. В італійській лінгвістиці рекламний слоган окреслюють як "виразну формулу, що легко запам'ятовується" [6]. Спираючись на визначення авторитетних вчених, можемо запропонували своє власне формулювання поняття *рекламний слоган*. Рекламний слоган – це лаконічний і влучний вираз, що привертає увагу споживачів.

Переклад рекламних слоганів – особливий напрямок в галузі перекладу рекламних текстів. У першу чергу при перекладі слід зважати на основну функцію рекламних слоганів – апелятивну, тобто спонукання споживачів придбати певний товар або скористуватись певною послугою. Рекламний слоган, перекладений з однієї мови на іншу, має нести одну й ту саму конотацію, тобто викликати такі ж почуття у іншомовних споживачів, як і у носіїв мови. Для того, аби здійснити адекватний переклад рекламних слоганів, перекладач має усвідомлювати не лише лінгвістичні розбіжності вихідної та цільової мови, а й звертати увагу на етнолінгвістичні та соціолінгвістичні аспекти. Лише володіючи відомостями про культуру та психологію національності, мовою якої здійснюється переклад, перекладач може створити адекватний рекламний слоган-відповідник, який буде сприйматися так само як і слоган-оригінал носіями мови оригіналу.

У процесі перекладу рекламних слоганів слід звертати увагу на зміст фрази, її ідею. Як зазначає дослідниця рекламних текстів, Є. Л. Головльова, "необхідно перекладати дух рекламного звернення, а не просто слова" [1]. Підтвердження цієї тези знаходимо і у корифея перекладознавчої теорії В. Н. Комісарова: науковець, формулюючи принципи перекладацької стратегії, вводить положення про те, що необхідно перекладати "сенс, а не букву" [2, 196]. Слова у такому випадку лише допомагають перекладечеві зрозуміти зміст.

Загалом науковці виділяють наступні перекладацькі стратегії відтворення рекламних текстів: 1) відстуність перекладу, тобто збереження оригінального тексту; 2) запозичення іншомовного тексту (використання окремих слів); 3) прямий

переклад (дослівний); 4) адаптація (пристосування рекламно нового рекламного тексту) [5].

Найбільш уживаною в перекладі рекламних слоганів є стратегія адаптації, яка зумовлена прагматичною функцією рекламного слогана – привернути увагу споживачів. Не є вийнятком і підхід до відтворення італійських рекламних слоганів.

У лінгвістиці поруч із поняттям адаптації науковці подають термін *локалізація*, тобто адаптація до певної місцевості. У даному випадку під локалізацією мається на увазі пристосування тексту до вимог певної культури. Італійські дослідники перекладу рекламних текстів зазначають, що роль перекладача в сфері рекламної комунікації набагато складніша та відповідальніша, ніж це здається на перший погляд. Перекладач реклами виступає у ролі посередника між двома культурами. Італійський дослідник рекламних слоганів Ноемі Сугоні називає перекладача реклами *перекладач/локалізатор (traduttore/localizzatore)* [6], адже саме від перекладача рекламного слогана залежатиме успіх рекламної кампанії та попит на рекламований продукт. Тому завданням перекладача-локалізатора є не просто переклад слів реклами, а донесення їх ідеї, тобто головне для перекладача – зберегти призначення рекламного слогана, а не його вербальну форму.

Яскравим прикладом адаптації (локалізації) італійського рекламного слогана є слоган від італійської торгової марки "Nutella" *Che mondo sarebbe senza Nutella? – Нутелла – початок гарного дня.* Дослівно цей слоган перекладається так: *Яким би був світ без Нутелли?* Проте якщо для італійців шоколадна паста "Nutella" – це класичний продукт сніданку ще з 1964 року, то в нашій країні "Нутелла" не набула такої популярності і до того ж не завжди асоціюється із сніданком.

Також для прикладу візьмемо слоган від компанії "Mulino Bianco" *Mangia sano e vivi meglio*. Цей рекламний слоган можна перекласти дослівно як *Споживай здорову їжу, живи краще*, однак навряд чи на українському ринку цю фразу можна вжити в якості слогана – втрачається лаконічність фрази, яка забезпечує легке запам'ятовування. Рекламний слоган для торгової марки, що відома завдяки високій якості печива, виготовленого ви-

ключно з натуральних продуктів, для українців краще звучатиме так: *Здорова їжа – здорове життя.*

За сходим принципом створюємо слоган для реклами італійського напою "Martini": *Non chiedete un vermouth, chiedete un Martini* ("*Не замовляйте вермут, замовляйте Мартіні*"). Оскільки при перекладі рекламного слогана важливо зберегти не слова, а смисл, знаходимо такий адаптований варіант слогана для українських споживачів: *Вермут – це Мартіні,* наголошуючи, по-перше, на категорії напою, адже український споживач може не знати, що Мартіні належить до вермутів, а по-друге, такий слоган асоціює вермут лише з Мартіні. Успіх продукту засвідчує ефективність реклами.

Рекламні слогани нерідко побудовані на основі приказок, прислів'їв або відомих висловів, оскільки перефразовані паремії чи крилаті вислови звучать привабливо і легко закарбовуються у пам'яті споживачів. Так, у рекламних слоганах з'являється такий художній прийом, як каламбур, або гра слів. Завдання ж перекладача ще більш ускладнюється, адже важливо знайти спосіб передати гру слів оригінального слогана так, аби він звучав так само й у перекладі іншою мовою, зберігаючи при цьому смисл слогана.

Італійський виробник пігулок для схуднення використав у своїй рекламній кампанії такий слоган: *La forma vien mangiando.* За основу було взято відоме італійське прислів'я *l'appetito vien mangiando,* яке існує і в українські мові – *апетит приходить під час їжі.* При перекладі такого рекламного слогана перекладач має обрати одну з перекладацьких стратегій: перекладати слоган використовуючи каламбур або за допомогою інших художніх засобів. Для даного слогана можна застосувати такий варіант перекладу зі збереженням каламбуру – *Фігура приходить під час їжі*. Без каламбуру сенс рекламної кампанії можна передати виразом *Їж та худни.*

Для прикладу гри слів у рекламних гаслах було обрано слоган торгової марки "Baci Perugina", яка славиться своїми цукеркам, *Diamoci un mondo di Baci.* Цікавим є те, що слово "baci" означає фірму і в той же самий час має значення "поцілунки". Однак, перекласти слоган, вживаючи прямий відповідник не

можна. Дослівний переклад слогана *Поринь у світ поцілунків* є адекватним, однак втрачається назва продукту, який рекламується. В рекламній кампанії для українських споживачів цей слоган краще звучатиме разом із додаванням назви продукту: *Васі. Поринь у світ поцілунків.* Також вдалими можна вважати формулюваннях *Васі дарує світ поцілунків* та *Васі. Даруйте ніжність коханим.*

З точки зору мови та перекладу цікавими є слогани з різноманітними порушеннями лексичних або граматичних норм. Такі рекламні гасла привертають увагу до себе і до того, що вони рекламують. Для прикладу візьмемо італійський слоган від автомобільної компанії "Piaggio", яка рекламує культовий італійський моторолер Vespa. Слоган звучить так: *Chi vespa mangia le mele.* Переклад ускладнюється вживанням слова *vespa* (дослівний переклад – *оса*) у значення дієслова в третій особі однини. Окрім того, на перший погляд не зрозуміло, яке значення у цьому виразі мають яблука. При більш детальному дослідженні виявляється, що творці слогана мали на увазі *райське яблуко*, а у слогані присутня алюзія на біблійний сюжет про Адама і Єву. Такий прийом, безумовно, зрозумілий для італійців, однак якщо залишити його без змін в українській мові, вітчизняний споживач навряд чи зрозуміє зв'язок мотоцикла та яблук, бо в українців образ із яблуками не викликає жодних асоціацій. Оскільки прямий переклад не буде сприйматися на українському ринку, необхідно застосувати адаптоване рекламне гасло. Таким чином, переклад даного італійського рекламного слогана можливий у таких варіантах: *Хто на Vesp*і – *здатний на все!* або *Vespa. Можливо все!*

Хоча адаптація, або ж локалізація, є найбільш поширеною перекладацькою стратегією при перекладі рекламних слоганів, не варто нехтувати прямим перекладом у разі, якщо він є адекватним і звучить лаконічно. Прямий переклад вживається передусім тоді, коли рекламне гасло не містить художніх засобів виразності, гри слів та етнокультурного елементу.

Здебільшого прямий переклад застосовується при перекладі рекламних слоганів, утворених простими фразами, декількома однорідними членами речення, перш за все дієсловами або іменниками. У перекладах таких слоганів також припустимими є незначні додавання, вилучення або перефрази. Зміни виникають тоді, коли перекладена фраза втрачає свою влучність і лаконічність, що є ключовими рисами рекламного слогана. Тоді пер за все необхідно керуватися функціональним призначенням слогана.

Розглянемо декілька прикладів адекватного прямого перекладу італійських рекламних слоганів. Повністю прямий (дослівний) переклад відображає слоган торгової марки цукерок "Ferrero" *Працювати, створювати, дарувати*, який в оригіналі звучить так: *Lavorare, creare, donare*.

Ще одним прикладом прямого перекладу є слоган всесвітньовідомого італійського виробника макаронних виробів "Barilla": *Dove c'e' barilla, c'e' casa.* Українською такий рекламний слоган звучить як *Barilla там, де дім. Де дім, там і Barilla,* тобто в даному перекладі рекламного слогана зберігається як зміст, так і форма.

Прикладом перекладу рекламного гасла з вилученням може бути такий італійський слоган від торгової марки "Divella" – *Divella, passione mediterranea nel mondo – Divella. Середземноморська пристрасть.* Кінцівка слогана *nel mondo – у світі* перевантажує фразу, і таким чином втрачається лаконічність вислову.

Прямий переклад спостерігається також і у слогані, що рекламує італійський автомобіль в Fiat Panda: *Fiat Panda. Se non ci fosse bisognerebbe inventarla.* Український варіант перекладу залишається практично без змін. *Fiat Panda. Якби його не було, ми мали б його вигадати.* При перекладі було змінено лише безособову форму дієслова на першу особу множини, оскільки безособова форма в рекламному гаслі була б занадто довгою і звучала б дещо неоковирно: *його необхідно будо б вигадати.*

Проаналізувавши відтворення вищенаведених прикладів, можна сказати, що головними перекладацькими стратегіями при відтворенні італійських рекламних слоганів українською

мовою є адаптація та прямий переклад, у той час як інші перекладацькі стратегії є менш уживаними. Також при перекладі італійських рекламних слоганів перекладач мусить зберігати основні характеристики слогана і його функціональні риси. З огляду на те, що головне призначення слогана – це спонукання споживачів придбати певний товар або скористатись певною послугою, найважливішим завданням перекладача є відтворення цієї ж функції при перекладі, тобто збереження не вербальної форми, а його змісту та інтенцій. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на більш детальне вивчення особливостей відтворення італійських рекламних слоганів українською мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Головлева Е. Л. Основы рекламы. Учебное пособие / Е. Л. Головлева – М. : ЗАО Издательский Дом "Главбух", 2003. – 272 с.

2. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров // Учеб. Пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.

3. Медведева Е. В. Рекламная коммуникация / Е. В. Медведева. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 208 с.

4. Морозова И. В. Слагая слоганы / И. В. Морозова – М. : Рип-Холдинг, 2005. – 174 с.

5. Фірсова Ю. А. Рекламний текст як проблема перекладу [Електронний ресурс] / Ю. А. Фірсова // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – N17. – с. 250–251. Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/2047/1/04fyuapp.pdf

6. Sugoni N. Traduzione di testi pubblicitari: aspetti interculturali [Електронний ресурс] / Sugoni N. – Режим доступу: http://linguaggioetraduzionenellapubblicita. wordpress. com/2012/10/03/traduzione-di-testi-pubblicitari-aspetti-interculturali/

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье анализируются особенности передачи итальянских рекламных слоганов на украинский язык, основные подходы к переводу рекламных слоганов, определены основные переводческие стратегии перевода итальянских рекламных слоганов на украинский язык.

The article is a research of the translations of advertising slogans from Italian into Ukrainian, examination of translation theories dedicated to the translation of the advertising slogans, analysis of the ways of searching for equivalents while translating into Ukrainian.

О. Прокопченко, студ.
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕРСОНАЖА В КІНОРОМАНІ АЛЕНА РОБГРІЙЄ "МИНУЛОГО РОКУ В МАРІЄНБАДІ"

Стаття присвячена особливостям зображення персонажа в кіноромані А. РобГрійє "Минулого року в Марієнбаді". Аналіз проведено у контексті естетики новороманістів; розкрито індивідуальні поетикальні характеристики твору.

Кінець XX ст. не лише у Франції, а й у решті країн світу ознаменувався неабияким інтересом до синтезу мистецтв. Особливий статус у рамках цього явища має кінематограф, який за своєю суттю є синкретичним та інтермедіальним.

Якщо у період зародження кіно дослідників передовсім цікавило питання внеску літератури у розвиток нового мистецтва, то вже скоро вони починають звертати увагу на той вплив, який кінематограф справляє на літературу. Так, художнє слово у XX ст. засвоїло динаміку розгортання подієвості, характер і побудову художнього образу в літературному тексті, візуально-образну форму подачі думки. Письменники відтепер апелюють і до суб'єктивного глядацького досвіду читача, більше того, "глядацький" тип ставлення до дійсності зумовлює зміну традиційних літературних форм.

Творчість Алена Роб-Грійє, письменника, який згодом продовжив свою діяльність як кінорежисер, важливо розглядати у контексті естетики "нового роману". Саме такою є методологія нашої розвідки, присвяченої першому з кінороманів А. Роб-Грійє "Минулого року в Марієнбаді" (1961), який не був предметом детального аналізу у вітчизняній критиці.

Визначальною ознакою системи поглядів письменників-новороманістів є відмова від безпосереднього зображення дійсності. Вони переконані, що роман не має відображати дійсність, він творить нову реальність, яка існує лише в межах романного світу. А це означає відмову від попереднього інструментарію романіста. Передовсім це стосується сюжету та персонажів. За

спостереженням Л. Г. Андрєєва, сюжет (або "історія", інтрига) – це "*літературна форма реальності*" [1, 525], місточок, який з'єднує реальність із фантазією автора, тому потреба новороманістів у ньому відпадає. Що стосується персонажа, то він завжди позбавлений індивідуальності, характеру, у класичному розумінні цієї категорії. Звідси ще одна риса – відсутність психологізму. Індивідуальна свідомість, крізь призму якої ми бачимо все, що відбувається у світі роману, є по суті літературним прийомом.

На окрему увагу заслуговує теорія "шозизму", яка окреслює ставлення А. Роб-Грійє до людини та її місця у світі. Письменник стверджує, що єдиною сутністю речей (і людини, яку він ставить в один ряд з матеріальними речами) є їхня присутність, зовнішня форма і вияви; а саме існування речі визначається лише суб'єктивною свідомістю та індивідуальним сприйняттям.

Важливим аспектом аналізу твору "Минулого року в Марієнбаді" є його жанрова приналежність – за визначенням самого А. Роб-Грійє, це кінороман. Українська дослідниця О. Романова, автор монографії "Кіноромани Алена Роб-Грійє" (2012) визначає його як проміжний жанр між літературою та кінодраматургією, що побудований за вимогами кінодраматургії, але має риси і літературного твору [3, 238]. Така специфічна природа жанру сигналізує про те, що аналіз твору об'єднуватиме методи літературної та кінокритики. Сам письменник у передмові до кінороману називає опублікований матеріал "режисерським сценарієм" [2, 439] – покадровим описом фільму. Тож названий твір по суті є вербалізацією кінематографічної поетики. Саме відповідно до цих особливостей і необхідно розглядати перший кінороман А. Роб-Грійє.

О. Романова у вищезазначеній монографії робить акцент на тлі, на якому розгортається дія. Це особлива просторова та часова реальність, примарний світ, у якому речі існують окремо, поза часом, не мають значення в долі персонажа та відмежовані від внутрішнього світу героїв. Твір, на думку дослідниці, постає не цілісним, а розчленованим на частини: простір і час, дійові особи, речі, звуковий супровід і сюжет, утім, і персонажі

більше схожі на предмети, ніж на живих людей [4, 133]. Повертаючись до передмови Роб-Грійє до кінороману, ми однак бачимо, що він приділяє значну увагу героям та їх інтерпретації [2, 440–441]. Власне, ця суперечність у поглядах критика та автора, а також зацікавленість новороманістів у особливому відтворенні людини спонукають нас зосередитися у цій розвідці на проблемі персонажа.

Головні герої твору – X, A та M. Перше, що інтригує читача – відсутність імен. Питання викликає і обумовленість вибору саме таких "ініціалів". Герой кінороману – X – це невідома особа, "хтось". Його не знає ніхто з присутніх у палаці. Власне, ніяких індикаторів щодо зв'язків усіх інших людей між собою немає. Однак X виглядає підкреслено ізольованим, він не вступає в розмову ні з ким, окрім A та M. Загальновідомим є значення X як невідомого об'єкта (зокрема, у математиці), що може пояснювати використання саме цієї літери. Що стосується A, зустрічаємо таку характеристику її імені: "*X: Votre prénom est gravé sur le fermoir. A: Oui. J'ai vu...Mais c'est le prénom le plus courant*". Можемо припустити, що це – Анна (*фр*. Anne). Проте, для X ім'я не має жодного значення. Цю думку згодом приймає і A: "*A: Comment vous appelez-vous? X: Ça n'a pas d'importance. A: Ça n'a pas d'importance*". Ще одне припущення, яке, однак, не знаходить прямого підтвердження у тексті: A – Альфа, що позначає першопочаток, першочергове, важливе. Більш визначеною видається роль M – його називає чоловіком A головний герой, як і сам A. Роб-Грійє у передмові (*фр*. mari – чоловік). M також може позначати маскулінність персонажа, на що вказує і його витримана, незалежна поведінка, і опис: "*un homme d'une cinquantaine d'années (grand, cheveux gris, beaucoup d'allure, appelons-le M) ...* ". Красномовним є і опис головної героїні: "*...une femme isolée, vingt-cinq à trente ans, belle, mais comme vide (désignons-le par la lettre A) assez grande, genre statue*". Опис зовнішності X у творі відсутній, але автор наділяє численними характеристиками його голос. Якщо спочатку твору він "*lente, chaude, assez forte, mais avec en même temps une certaine neutralité*", "*sans émotion particulière*", "*neutre et monotone*", "*sans*

chaleur excessive", то вже через деякий час з ним відбувається безсумнівна трансформація: "*apaisée*", "*douce*", "*tantôt insistante et impérative, tantôt hesitante, ou agaçée, tantôt franchement suppliante*", "*de plus en plus désemparée*", "*une voix assez basse, qui a de la peine à conserver son apparente neutralité*". Це свідчить про динаміку, розвиток персонажа. Він не є статичним, крім того, "*son apparente neutralité*" ставить під питання його безпристрасність на початку твору. У русі репрезентований і характер жінки – іронічна на перших сторінках, вона змінюється під впливом X, а саме його історії.

Власне, історія головного героя, її вірогідність і правдивість викликають питання як у критиків, так і читачів. Сцени, що постають перед читачем, не мають чіткої визначеності: вони можуть бути реальними чи уявними, спогадами чи фантазіями, минулим, теперішнім або майбутнім. А. Роб-Грійє не дає відповіді на це питання, як не дає його і кінофільм Алена Рене. Разом з тим, письменник радить і не намагатися реконструювати лінійну схему сюжету, а дозволити "*незвичайним образам захопити себе*" [2, 443], сприйняти твір виключно почуттями – і тоді він видасться правдивим, відповідним його внутрішнім переживанням. Отже, для автора не важливо, що є вигаданим і справжнім. На нашу думку, найсуттєвішим є сам процес набуття історією X реальної ваги, з минулої (або примарної) вона стає цілісішою та правдивішою за реальність, яка відтак видається фальшивою.

Розповідь героя стає матеріальною, а разом з цим зміцнюється і зв'язок між персонажами. За словами А. Роб-Грійє, цей зв'язок вони створюють виключно власними жестами, голосами, присутністю, уявою. Справді, ми до останнього не маємо доказів того, що A і X об'єднує спільне минуле. Тим не менш, між героями встановлюється невловима близькість, жінка все менше опирається впевненій розповіді героя і починає визнавати владу X над власним розумом, думками і емоціями – вона "пригадує" те, чого могло і не існувати.

Цікаво простежити стосунки трьох головних персонажів з іншими людьми у замку, а також відмінності між ними. У перших сценах герої з'являються в оточенні інших, нічим не ви-

казуючи своєї окремішності від них. Читач (або глядач) не в змозі зрозуміти, що ці троє відіграватимуть важливу роль у розгортанні дії, аж доки камера не починає зупинятися на них усе частіше. Тобто саме інтерес письменника (режисера), який зупиняє на них свій погляд, робить їх вагомими. Крім того, незважаючи на загальну фальшивість та "штучність" атмосфери та розмов, час від часу ми бачимо емоційних, "живих" людей. Деякі з них дивним чином нагадують історію А та Х. Наприклад, Х чує розмову невідомих жінки і чоловіка: "*HOMME : Je ne peux plus supporter ce silence, ces murs, ces chuchotements où vous m'enfermez. FEMME : Parlez plus bas, je vous en supplie*". Більше того, через деякий час Х повторює ті самі слова, але вже адресуючи їх до А.

Доцільним видається зосередитись на одному з персонажів – А – та прослідкувати його еволюцію в межах твору. Про неї ми не знаємо нічого. Можна припустити, що жінка захоплюється літературою (адже неодноразово фігурує у кадрі з книжкою), цікавиться мистецтвом (розмови з Х про скульптуру, картини), а також загалом є чуттєвою натурою (сцена після вистави: А залишається надовго стояти, прийнявши характерну позу акторки, немов зачарована). Втім, усе вказує на її спустошеність, застиглість у закритому світі палацу. Декілька разів автор помічає її схожість зі статуєю, та це збайдужіння не видається штучною маскою, як у випадку з Х.

Варто зазначити, що Х у своїх монологах виказує втому від засилля речей, від фальшивого світу палацу, безлюдних коридорів. Що ж до А, вона вже є частиною цього світу, і намагання героя вирвати її з нього породжують у жінки страх. Страх пронизує усе єство героїні, вона боїться "згадувати", боїться віддатися почуттям, змінам, боїться навіть М – власного "чоловіка". Уособленням цього страху є її характерна поза, зафіксована ще на початку тексту – "*la main se tend en avant dans un geste inachevé, d'attente, d'incertitude, ou peut-être d'appel, ou de defense*". Хоч поведінка А у перших сценах справляє враження незалежної жінки, вона відповідає на слова Х іронічною посмішкою. Зауважимо, що іронія нерідко

слугує захисним механізмом людини, що вказує на невпевненість та перші ознаки остраху.

Варто наголосити на кіноприйомах характеристики А. Лейтмотивом крізь текст проходить закадровий сміх героїні. Ми майже ніколи не бачимо, як А сміється, лише чуємо. Сміх видається ефемерним, примарним – неначе спогад про нього, про той час, коли А була щасливішою і "живою", на чому наголошує Х. Разом із розгортанням розповіді Х героїня втрачає відчужений та байдужий вигляд, усе частіше її обличчя починає виражати емоції – як позитивні (екзальтованість, безтурботність, розкутість), так і негативні (злість, ненависть, страх, відчай). Таким чином, А перестає блокувати емоції, і всі приховані та пригнічені почуття одночасно виходять назовні, створюючи враження неврівноваженості та істеричності. Такий стан героїні закономірно втілюється у фантасмагоричних видіннях, уявність яких довести не менш складно, ніж їх реальність. Кульмінацією цих образів є сцена насильства, яка за своєю жорстокістю дивно дисонує з усіма попередніми та наступними словами і діями Х. Втім, він усе заперечує ще палкіше, ніж будь-коли раніше. Поведінка героїні після цього нагадує людину, що визнала себе переможеною і припинила опір. А просить про співчуття, намагається відкласти кінець, але марно. Остання сцена не справляє враження розв'язки, а надто – не приносить полегшення. Атмосфера важка, проте "*ils n'ont pas l'air hésitants, mais resolus au contraire, bien qu'à bout de résistance*". Майбутнє героїв невідоме, а за переконанням А. Роб-Грійє, воно і неважливе, адже герої не існують за межами твору.

Таким чином, утілення персонажів кінороману А. Роб-Грійє "Минулого року в Марієнбаді" цілком відповідає новороманістським поглядам щодо другорядності імені, походження та індивідуальності героїв. Однак персонажі твору не є статичними або "неживими", "оречевленими". Навпаки, спостерігається безумовна еволюція на рівні емоцій та почуттів, яку автор демонструє примітками щодо гри акторів, крупними планами. Письменник створює динаміку розвитку характерів у межах твору – а відтак, і в уяві читача/глядача. Головна героїня А проходить шлях від

штучності та емоційної спустошеності до віднайдення власних почуттів, а Х вдається створити нову реальність силою слова. Хоча фінал твору викликає більше питань, ніж дає відповідей, кінороман загалом є важливим як для розуміння творчості А. Роб-Грійє та новороманістів, так і для спостереження процесів переходу від модерного до постмодерного світовідчуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л. Г. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. – М. : Высшая школа, 1987. – 542 с.

2. Роб-Грийе А. Романески : Пер. с фр. / А. Роб-Грийе – М. : Ладомир, 2005. – 622 с.

3. Романова О.В. Кінороман А. Роб-Ґрійє та жанр кіноповісті О. Довженка / О. В. Романова // Літературознавчі обрії. – Вип. 13. – К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2008. – с. 238 – 243.

4. Романова О. В. Кіноромани Алена Роб-Ґрійє : (Аспекти синтезу мистецтв) : монографія / О. В. Романова. – Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2012. – 244 с.

5. Alain Robbe-Grillet. L'Année dernière à Marienbad / Alain Robbe-Grillet. – Paris : Les Éditions de Minuit, 1961. – 176 p.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена особенностям изображения персонажа в киноромане А. РобГрийе "В прошлом году в Мариенбаде". Анализ проведен в контексте эстетики новороманистов; представлены индивидуальные характеристики поэтики произведения.

The article is devoted to the peculiarities of character representation in A. RobbeGrillet's cine-novel "Last year in Marienbad". The analysis is performed within the context of nouveau roman aesthetics; the specifics of the poetical structure of the text are set forth.

Я. Ременюк, магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОЕЗІЇ АЛЛЕНА ҐІНЗБЕРҐА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Статтю присвячено особливостям перекладу експериментальної поезії Аллена Ґінзберґа. Аналізується український переклад Юрія Андруховича, а також пропонується власний варіант перекладу верлібру "The Blue Angel".

Покоління "бітників" багато дослідників розглядають як окремий літературний рух чи навіть впливову культурну революцію, яка вибухнула наприкінці 1940-х років, після Другої світової війни. Бітники стали відокремленою п'ятою школою поетів-експерименталіcтів, хоча, по суті, власної художньо-літературної школи вони не створили, адже вважали себе не сприйнятими американським суспільством і писали твори для близького оточення, не прагнучи народної слави та визнання. **Актуальність** дослідження обумовлюється недостатнім вивченням творчості письменників покоління "Біт", зокрема поетичного доробку Аллена Ґінзберґа – гуру американської експериментальної поезії, який ніколи не боявся казати правду, не зважаючи на реакцію з боку критиків. Нині питання про переклад американської експериментальної поезії лишається відкритим, адже більшість поетів "розбитого покоління" продовжують бути невідомими українському читачеві. **Мета** статті – визначити особливості індивідуального стилю Аллена Ґінзберґа; проаналізувати українські переклади його поезії та запропонувати власний переклад вірша "The Blue Angel".

Загальна мета та характерне лише бітникам світосприйняття безпосередньо вплинули на зміст та стиль їхньої поезії. По-перше, зі стилістичної точки зору основною метою для представників "розбитого покоління" було створення креативно-нового стилістичного напрямку. Літературні твори повинні бути спонтанними. На думку поетів-експериментаторів, писати потрібно так, ніби ти плаваєш у морі. Це море є мовою. Кожна його хвиля – це потік авторських думок, які, як і море, є безмежними.

Другою важливою характеристикою поезії є те, що за свій ідеал бітники поставили людину і зробили її центральним образом своєї поезії. Іншою ознакою поетики бітників є свобода висловлювання та вираження власної точки зору. Ще одна особливість творчості поетів "розбитого покоління" полягає в тому, що їхня поезія черпає себе з джерела духовності. Вільям Еверсон зазначив: "це спроба поєднати істинний, непідробний запал, фанатичність та містичність з сьогоденною реальністю" [Everson 1989, 119].

Ядром поетів-бітників, поруч з Уільямом Берроузом, Джеком Керуаком, Нілом Кесседі, Лоуренсом Ферлінгетті, Грегорі Корсо, Гербертом Ханке, був Аллен Ґінзберґ. Серед дослідників творчості поета можна виділити: Беррі Майлза, Хелену Вендлер, Ґері Пейсерніка, Енн Чартерс, Білла Моргана, Джеймса Бресліна, Джона Раскіна, Девіда Картера та інших. "Я думав, я ніколи не буду писати вірші", – пояснює Аллен Ґінзберґ – "але буду просто писати те, що мені подобається, що породило мою уяву, відкрило в мені таємничість. Це те, що я б не зміг сказати нікому, окрім власної душі" [Portuges 1978, 144].

Для власного перекладу та порівняльного аналізу ми обрали один з ранніх верлібрів Аллена Ґінзберґа "The Blue Angel", дещо не характерний для творчості письменника, оскільки цей вірш має традиційну форму (6 строф по 4 рядки в кожній, остання строфа повністю римована). Для дослідження ми також пропонуємо український переклад Юрія Андруховича "Блакитний ангел".

Назва поезії відноситься до фільму режисера Джозефа фон Штернберга 1930 року, The Blue Angel, в якому Марлен Дітріх зіграла фатальну жінку з кабаре на ім'я Лола. Після цього фільму вона почала свою блискучу зіркову кар'єру у ролі чарівної спокусниці. Марлен Дітріх – це не просто актриса, співачка, легендарні ноги та голос, чутки про незлічені любовні історії. Марлен – це перш за все легенда своєї епохи. У своїй поезії Аллен Ґінзберґ вирішив зобразити кінозірку у вигляді витвору мистецтва. Насамперед, для автора Марлен Дітріх – це лялька, яка уособлює всю штучну проекцію Голівуду, зіркової кіностудії, екранні зображення якої захопили глядацьку аудиторію по всьому світу. Сама вона ніщо, вона зникне, як зникають всі люди, але її образ на кіноплівці залишиться назавжди, тому автор і говорить, що вона "the doll of eternity" ("лялька вічності"). Розглядаючи архетип ляльки, можна згадати, що під час стародавніх язичницьких обрядів глиняні, металеві або ж дерев'яні фігурки у вигляді людини виконували роль фетиша або ідола. Специфіка рухливої ляльки як витвору мистецтва полягає в тому, що вона сприймається у відношенні до живої людини, вона активізувала деякі риси людської природності, але у порівнянні з живою лю-

диною все ж переважають такі ознаки як примітивність, умовність та несправжність. Наприкінці XVIII століття Америку захопило використання автоматичних механізмів. У цей період лялька опинилася на перехресті стародавнього міфу і нової міфології мертвого машинного життя. Отже, на культурному рівні свідомості маємо два обличчя однієї ляльки: перше вабить у затишний світ дитинства, казки та фольклору, інше асоціюється зі смертю, псевдожиттям і нагадує про технічну цивілізацію, яка на думку російського вченого І. Шафа-ревича "є загрозою для існування культури" [Шафаревич 2011, 127].

Оригінал	**Ю. Андрухович**	**Наш варіант**
Marlene Dietrich is singing a *lament for mechanical love.*	Марлен Дітріх виспівує *жаль механічної любові.*	Марлен Дітріх *тужливо співає про механічну любов.*
She leans against a *mortarboard tree* On a plateau by the seashore.	З узвишшя понад берегом моря, Спираючись на *цоколь дерева*	Вона притулилася до *розлогого дерева* над морським плато
She's *a life-sized toy*, the doll of eternity;	Вона *іграшка для певного віку*, вона лялька вічності;	Вона *іграшка на повний зріст*, лялька вічного життя;
her hair *is shaped like* an *abstract hat* made out *of white steel.*	її волосся *складене в* абстрактний *убір* з *білої сталі.*	її волосся *укладено у форму* абстрактного *капелюшка*, зробленого *зі сяючої криці.*
Her face *is powdered, whitewashed* and immobile like a robot.	Її *лице вкрите пудрою, мальоване білим* і незрушне, ніби у робота.	Її *напудрене, наштукатурене обличчя* незворушне, як у робота.
Jutting out of her temple, by one eye, is a little white key.	З її скроні, коло самого ока, *стирчить* маленький білий ключ.	Біля ока в скроню *вставлений* маленький білий ключик.
She *gazes* through *dull blue* pupils *set in the whites of her eyes.*	Вона *поблимує тьмяно-синіми зіницями,* що *засіли в білках очей.*	Вона *пильно дивиться вицвілими* зіницями, що *голубіють* в білках її очей.

She closes them, and the key turns by itself. She opens her eyes, and they're *blank* Like a *statue's in a museum*. Her *machine* begins to move, the key turns again, *her eyes* change, she sings. *– you'd think I would have thought a plan to end the inner grind,* *But not till I have found a man to occupy my mind* [Waldman 2007, 152].	Вона заплющує їх, і ключ повертається сам собою. Вона розплющує очі й вони *пусті,* Як *музейні статуї.* Її *механізми* заводяться, ключ повертається знову, *очі* змінюються, вона співає. *– гадаєте що я в самій собі спинила б цю махину* *Та не знайшла я досі далебі* *могутнього мужчину* [Андрухович 2007, 93–94].	Вона заплющує очі і ключ сам починає обертатися. Вона розплющує очі, а вони *безтямні* Як у *музейної статуї.* Її *механізм* починає працювати, ключ знову обертається, *щось змінюється в її очах*, вона співає. *– думаєте я б не спинила в собі цей вічний рух, та поки не знайшла я чоловіка, щоб захопив мій дух.*

У першій строфі цікавість викликає наступне речення: *Marlene Dietrich is singing a lament* ***for*** *mechanical love.* Ми не погоджуємось з перекладом Юрія Андруховича *Марлен Дітріх виспівує* ***жаль механічної любові***. Важливою частиною виступає прийменник **for** (озн. для когось, комусь) і краще в українському варіанті відтворити цей сегмент у давальному відмінку (*механічній любові*), а не в родовому (*механічної любові*). Ми пропонуємо наступний переклад цього речення: *Марлен Дітріх тужливо співає про* ***механічну любов***. Окрім того ми використали граматичну трансформацію і замінили словосполучення *is singing a* ***lament*** на ***тужливо*** *співає* (іменник *lament* – прислівник *тужливо*). Словосполучення *mortarboard tree* Юрій Андрухович переклав як *цоколь дерева*. Цоколь – це нижня частина зовнішньої стіни якої-небудь будови, постамент, підніжжя скульптури, колони, Та жодного відношення до дерева цоколь немає (даний приклад свідчить про лексичну помилку, якої допустився перекладач).

На початку другої строфи Ю. Андрухович перекладає вираз *a life-sized toy* дещо своєрідним способом. Згідно з Oxford Advanced Learner's Dictionary, *life-sized* означає '*the same size as a person or thing really is*' ("однакового розміру з кимось або чимось"). У власному перекладі ми відтворили словосполучення *a life-sized toy* як *іграшка* ***у? повний зріст*** (далі за контекстом автор змальовує Марлен як музейну статую, тому можемо зробити припущення, що Аллен Ґінзберґ мав на увазі статую у повний зріст). Вираз *abstract* ***hat*** Юрій Андрухович переклав, використавши прийом генералізації: *абстрактний* ***убір.***

У четвертій строфі верлібру ми не погоджуємося з перекладом пана Андруховича дієслова *gaze,* адже воно означає зовсім не "поблимувати". *To gaze* має значення '*to look steadily at somebody/something for a long time, either because you are very interested or surprised, or because you are thinking of something else'* ("невідривно дивитися на когось або на щось через цікавість чи здивування, або задумавшись про щось інше" – Oxford Advanced Learner's Dictionary). Можливі варіанти перекладу: *пильно дивитися*, *вдивлятися*, *витріщатися*.

Рядок *like* ***a statue's*** *in a museum* Юрій Андрухович відтворив *як музейні статуї.* Перекладач вирішив застосувати множину *статуї,* але що важливіше в оригіналі використана присвійна форма іменника *statue,* тому для збереження адекватності перекладу ми радимо вжити *як у музейної статуї.*

Остання строфа, як уже зазначалось, є римованою. Ми пропонуємо такий варіант перекладу:

– думаєте, я б не спинила
в собі цей вічний рух,
та поки не знайшла я чоловіка,
щоб захопив мій дух.

Такий переклад видається змістовно ближчим до оригіналу, аніж той, що здійснив Юрій Андрухович. Якщо спробувати відтворити англійською мовою текст пана Андруховича, вийде новий вірш, не надто подібний до того, що написав Аллен Ґінзберґ.

Основним концептом, висвітленим у поезії "The Blue Angel", є концепт самотності. Самотність, за визначенням Н. В. Хамітова, українського письменника, філософа, психоаналітика, доктора

філософських наук, є "екзистенціалом людського буття, у межах якого відбувається зовнішнє або внутрішнє відосіблення людей…, результатом колізій комунікації, котрі породжуються виявом людини у світі як неповторної особистості" [Хамитов 2009, 145].

Безсумнівно, аналізу однієї поезії недостатньо для повного розуміння та остаточних висновків стосовно всієї творчості письменника. Однак певні узагальнення можна зробити. Експериментальна поезія Аллена Ґінзберґа відноситься до натуралістичної поезії, вона існує як продовження природного людського спілкування і повинна співпадати з диханням того, хто її читає. Рядки його поезії досить часто розірвані. Це пояснюється бажанням наблизити свою поезію до звичайної розмови. На думку самого Аллена Ґінзберґа, поезія – це зовсім не грубе ремесло, а скоріше, діяльність невтомної сили волі, яка приносить задоволення [Scott 1962, 95].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Everson W. The Sun is But a Morning Star : Studies in West Coast Poetry and Poetics.

2. День смерті Пані День: Американська поезія 1950–1960-х років у перекладах Юрія Андруховича/Дизайн О. С. Рубановської. – Харків : Фоліо, 2007. – 207 с.

3. Хамитов Н. Этика и эстетика. Словарь ключевых терминов / Хамитов Н., Крылова С., Минева С. – К. : КНТ, 2009. – 336 с.

4. Шафаревич И. Р. Русский народ в битве цивилизаций / Отв. ред. О. А. Платонов.– М. : Институт русской цивилизации, 2011. – 936 с.

5. Albuquerque: U of New Mexico, 1989. – p. 156.

6. Portuges P. The Visionary Poetics of Allen Ginsberg. Ross-Erikson (Santa Barbara, CA), 1978. – p. 143–163.

7. Scott J. F. "Beat Literature and the American Teen Cult," American Quarterly, Vol. 14, No. 2, Part 1, 1962.– p. 130.

8. Waldman A. (Editor), Ginsberg A. (Foreword). The Beat Book: Writings from the Beat Generation. Shambhala (Reissue edition), 2007. – p. 400.

Стаття надійшла до редакції 16.04.14

Статья посвящается изучению некоторых особенностей перевода экспериментальной поэзии Аллена Гинзберга. Анализируется украинский перевод Юрия Андруховича и предлагается собственный вариант перевода верлибра "The Blue Angel"

The article is meant to highlight certain aspects of the translation of Allen Ginsberg's experimental poetry. The existing Ukrainian translation of the free verse "The Blue Angel", made by Yuri Andrukhovych, is anazised and our own version of its translation is presented.

К. Ретинська, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ІТАЛІЙСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ТА ВИРАЗІВ З РЕЛІГІЙНИМ КОМПОНЕНТОМ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

У статті досліджено італійські фразеологізми з релігійним компонентом, їх етимологію. Класифіковано способи передачі італійських релігійних фразеологізмів українською мовою, зокрема у дитячій та дорослій художній літературі.

Фразеологізми в живому мовленні доводять винятковість та багатство мови, її неповторність та мелодійність, а також підкреслюють високий інтелект тих осіб, котрі їх уживають. Через свою ідеоматичність загальне значення фразеологізму не має нічого спільного зі значеннями кожного слова окремо, котрі входять до нього. Тому не можна перекладати фразеологізми дослівно, оскільки вони являють собою цілісний образ. Одна з найстарших за походженням груп фразеологізмів – це фразеологізми з релігійним компонентом.

Фразеологізм з релігійним компонентом – це ідіома, котра походить із джерел, пов'язаних з релігією. У цій статі досліджено фразеологізми, котрі стосуються християнської релігії. **Метою дослідження** є аналіз перекладацьких прийомів при відтворенні італійських релігійних виразів та фразеологізмів українською мовою в літературі для дорослих та дітей. Релігійні фразеологізми мають свої еквіваленти майже в усіх мовах світу. Іноді вони майже повністю збігаються як за семантичним, так і за лексичним аспектами, а іноді зберігається лише семантика, в той час коли лексичні компоненти виразу зазнають змін при перекладі.

Найчастіше фразеологізми з релігійним компонентом зустрічаються в художніх творах, тож **об'єктом дослідження** є італійська художня література для дорослих та дітей, на основі котрої була написана ця стаття. Порівнюючи оригінал та переклад біблійних фразеологізмів у художній літературі, можна

помітити, що залежно від того, для кого призначена книга (дорослі або діти) змінюються перекладацькі прийоми при відтворенні італійських фразеологізмів з релігійним компонентом українською мовою, тож ця зміна перекладацьких прийомів залежно від цільової аудиторії стала **предметом дослідження.**

Необхідність дослідження перекладацьких прийомів при відтворенні релігійних фразеологізмів українською мовою в залежності від цільової аудиторії в перекладі художньої літератури і зумовила **актуальність** обраної теми.

Одним з найбільш розповсюджених видів фразеологізмів з релігійним компонентом є біблеїзми – окремі слова та фразеологізми (в широкому розумінні цього терміна, включно з прислів'ями та приказками), які, відірвавшись від біблійного тексту, широко вживаються в мовленні, побутовому та літературному. Біблеїзми характерні для мов усіх християнських народів [Зорівчак 2006, 10].

Як зазначає у своєму дослідженні Назарова І. П., сталі вирази, що вийшли з Біблії, різняться і за своїм характером, і за активністю вживання в різних мовах: одні з них зустрічаються часто – *камінь спотикання*, інші –стали архаїзмами – *аредові повіки; багато званих, мало обраних*. Розрізняються вони й за характером зв'язку з біблійними текстами. Частина з них не зустрічається в такому вигляді в Біблії, але спирається на її сюжет, включає до свого складу біблійні імена: *поцілунок Іуди*. Інші мають вираження, подібні словесно з текстом Біблії, але там вони вжиті з іншими, прямими значеннями – *наріжний камінь, не від світу цього* та ін. Нарешті, є вирази, вжиті в Біблії вже як фразеологізми: *сіль землі, каміння волає* тощо. [Назарова 2001, 6]

Дослідження проблеми перекладу релігійних фразеологізмів з італійської мови на українську показало, що хоча Біблія й була перекладена майже всіма мовами світу, не всі релігійні фразеологізми однієї мови мають відповідні еквіваленти в інших мовах. Залежно від культури краю та інших обставин, одні вирази з Біблії ставали крилатими та загальновживаними, а інші не набували великої популярності й використовувалися дуже рідко та лише як цитати. Тож з точки зору перекладу біблійних

фразеологізмів з італійської мови на українську можна виділити три наступних групи:

1 група: італійські фразеологізми з релігійним компонентом, котрі мають еквіваленти релігійного походження в українській мові.

До фразеологізмів, у яких при перекладі з оригіналу збігаються і форма, і значення, належить такий вираз: *aspettare la manna dal cielo – чекати манни небесної.* Цей фразеологізм означає "чекати чого-небудь з великим нетерпінням і надією". Ще одним прикладом може слугувати вираз *essere una voce nel deserto – бути голосом волаючого в пустелі.* Такий фразеологізм вживається як даремний заклик до кого-небудь, залишений без уваги, без відповіді.

До найуживаніших релігійних фразеологізмів належить також наступний крилатий вислів: *chiudere con sette sigilli – зачинити за сімома печатками.* Цей вираз означає, що те, що запечатано, зберігається в недоторканності, в таємниці.

Відомим біблеїзмом є вислів *terra promessa – земля обітована.* Даний фразеологізм означає щасливий край, місце, куди кожен прагне потрапити. У Біблії обітованою землею називається Палестина. Також слід згадати такий приклад, як *pietra d'inciampo – камінь спотикання.* Цей крилатий вираз вживається на позначення якоїсь перешкоди у певній справі. Наступний фразеологізм з релігійним компонентом, котрий є популярним в обох мовах: *render l'anima al Dio – віддати душу Богу* – означає помирати. До першої групи належить також крилатий вислів *portare la propria croce – нести свій хрест,* котрий вживається на позначення великих страждань, які доводиться терпіти людям, що відстоюють справедливість у житті.

2 група: італійські фразеологізми з релігійним компонентом, котрі мають в українській мові відповідники не релігійного походження.

У цій групі представлені ті релігійні фразеологізми, котрі мають фразеологічний відповідник в українській мові, проте він не має жодного відношення до релігії. Такі фразеологічні звороти мають однакове лише переносне значення, тобто ідею.

До вищевикладеного твердження можна навести наступний приклад: *vecchio, come Matusalemme – старий, як світ.* Цей фразеологізм дослівно означає *бути старим, як Метушалах (Матусаїл)*. Так говорять про дуже старих людей. Метушалах – це один із патріархів, прабатьків людства, котрий згадується у старому Заповіті. Метушалах нібито прожив 969 років і це найстаріша людина, чий вік вказаний у Біблії.

Ще одним прикладом може слугувати вираз *mescolare ebrei e samaritani – плутати Божий дар з яєчнею.* Обидва вирази в цільовій та вихідній мовах означають плутати між собою протилежні речі, котрі не мають жодних спільних рис. Італійський вираз *змішати євреїв з самаритянами* має біблійне походження. Під словом "євреї" маються на увазі жителі Галілеї, народ з древньої Палестини, як і самаритяни. Між євреями та самаритянами, розділеними кордоном, ніколи не було згоди. Тобто ці народи – це два протилежні поняття, котрі ні в якому разі не можна плутати між собою.

Наступний крилатий вислів, котрий належить до цієї групи – *la pazienza di Giobbe – залізне терпіння.* Дослівний переклад італійського біблеїзму – *терпіння, як у Іова*. За Біблією Бог, щоб навчити людей терпінню, дозволив дияволу забрати у Іова усе, що той мав: усю його худобу, наймитів, дім і навіть синів. Проте Іов не тільки не перестав прославляти Бога, але й сказав: "Господь дав, Господь і взяв: нехай буде ім'я Господнє благословенне" [Святе Письмо. Старий Заповіт, 4].

Говорячи про італійські релігійні фразеологізми, котрі мають в українській мові відповідники не релігійного походження, не можна не згадати широковживаний італійський вислів *non sapere a che santo votarsi – потрапити у глухий кут.* Цей фразеологізм означає *не знати, до якого святого звернутися*. Його вживають в тих випадках, коли людина потрапляє у настільки безвихідну і скрутну ситуацію, що здається й жоден святий не в силах врятувати.

3 група: італійські фразеологізми з релігійним компонентом, що не мають фразеологічних еквівалентів і перекладаються на українську мову передачею значення без збереження зовнішньої форми сталого виразу.

Існують такі фразеологізми, котрі стали крилатими виразами лише в італійській мові й на українську перекладаються шляхом передачі значення виразу. До найяскравіших прикладів належать наступні фразеологічні звороти: *essere il quinto evangelista – мати велику довіру.* Такий вираз означає *бути п'ятим євангелістом*, тобто бути людиною, до котрої завжди дослухаються і словам котрої беззаперечно вірять. Іноді цей вираз набуває іронічного змісту, оскільки євангелістів все-таки було лише четверо. Також слід назвати крилатий вислів *gettare la croce addosso a qualcuno – перекладати відповідальність на іншого.* З Біблії усім відомо, що Ісус Христос був змушений сам нести свій хрест на Голгофу. Цей вираз означає дослівно *класти свій хрест на когось*, тобто перекладати відповідальність на іншого.

Доволі популярним серед італійців є вислів *viene come la Pasqua in domenica – саме вчасно.* Цей італійський фразеологізм означає робити щось якраз у потрібний момент. Дослівний переклад – *приходить як Великдень у неділю*. Наступним прикладом до третьої групи може слугувати фразеологізм релігійного походження *per un piatto di lenticchie – за безцінь.* Така ідіома перекладається як *за тарілку чечевичного супу*. Вислів пішов з Книги Буття, а саме з історії про двох братів Ісава та Якова. Одного дня Ісав, повернувшись з поля, був дуже голодний. Побачивши це, хитрий Яків запропонував Ісаву продати йому чечевичний суп, який він варив, за право первородства, яке належало Ісаву як старшому брату, а Ісав погодився.

Для дослідження перекладацьких прийомів при відтворенні італійських фразеологізмів та висловів з релігійним компонентом було взято два художні тексти, що різняться між собою за цільовою аудиторію (роман У. Еко "Ім'я Рози" та казка Дж. Родарі "Пригоди Цибуліно"), оскільки саме в залежності від цільової аудиторії кардинально змінюються перекладацькі прийоми.

Спочатку розглянемо приклади виразів з релігійним компонентом у романі Умберто Еко "Ім'я Троянди": *In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio – Упочині було Слово, й Слово було в Бога, й Бог було Слово;* або *Era questa una costruzione ottagonale che a distanza appariva come un tetragono (figura perfettissima che esprime la saldezza e l'imprendibilità della* ***Città di Dio****) – То була восьмикутна будівля, яка з віддалі здавалася чотирикутником (досконала фігура, яка виражає міць і неприступність* ***Божого Граду****).* Аналізуючи ці два приклади, можна помітити один спільний перекладацький прийом – перекладач використовує архаїзми, аби підкреслити віддаленість у часі між читачем та моментом написання Біблії. Нейтральне словосполучення *in principio* перекладач Мар'яна Прокопович відтворює архаїчним словом *упочині.* Так само зі словосполученням *Città di Dio*, де нейтральне слово *città*, тобто місто, замінюється архаїзмом *град*. Архаїзми у висловах з релігійним компонентом вирізняють їх серед інших реплік та влучно підкреслюють їх значимість, звертаючи на себе увагу читача.

При перекладі виразів з релігійним компонентом у реченні "*Un tempo il santo Andrea si rivolse alla* ***croce del Golgota*** *dicendola adorna delle* ***membra di Cristo*** *come di* ***perle"****,* Мар'яна Прокопович пропонує такий варіант перекладу: *"Колись святий Андрій, взиваючи до* ***хреста на Голгофі****, сказав, що* ***члени Христові*** *прикрашають його, мов* ***перли многоцінні"***, у якому вирази з біблійним компонентом відтворюються за допомогою українських еквівалентів, зберігаючи зміст і форму італійського виразу: *croce del Golgota – хрест на Голгофі; membra di Cristo – члени Христові.* Проте, не можна не помітити, що в кінці речення перекладач вдається до прийому додавання, перекладаючи *perle* як *перли многоцінні.* Додане слово *многоцінні* теж є архаїзмом, котрий надає величності виразу і підкреслює його значущість.

Наступний приклад теж є цікавим з точки зору перекладацького аналізу: *Un sestario costava quindici soldi, un moggio sessanta soldi, i predicatori annunciavano la* ***fine dei tempi****, ma i genitori e gli avi di Salvatore si ricordavano che era stato così anche altre volte, sì che ne avevan tratto la conclusione che i tempi fossero sem-*

pre per finire – Гарець зерна коштував п'ятнадцять сольдів, а мірка – шістдесят, проповідники голосили ***кінець світу****, але Сальваторові батьки й діди пригадували, що так само було і в давнину, і доходили висновку, що світові весь час настає кінець.* Біблеїзм *la fine dei tempi* було перекладено як *кінець світу*, в той час коли дослівний варіант перекладу – кінець часів. Еквівалентом українського біблеїзму *кінець світу* є італійський біблеїзм *la fine del mondo,* котрий також зустрічається на сторінках роману (*Avrebbe dovuto essere eletto da Dio e allora Dolcino e tutti i suoi (...) avrebbero ricevuto insieme la grazia dello Spirito Santo e la chiesa ne sarebbe stata rinnovata sino alla* ***fine del mondo****).* Біблійні фразеологізми *кінець часів* та *кінець світу* є синонімами, проте М. Прокопович робить вибір на користь другого варіанту, оскільки він є більш звичним для українського читача. Тож, якщо в італійській мові обидва вирази *la fine dei tempi* та *la fine del mondo* є на слуху, в українській мові варіант *кінець часів* використовується доволі рідко.

Деякі біблійні вирази можна знайти у дитячій книзі італійського письменника Джанні Родарі "Пригоди Цибуліно", проте у цьому випадку можна побачити, що перекладач при перекладі біблеїзмів часто вдається до симпліфікації, оскільки цільова аудиторія цієї книги – діти. Розглянемо конкретні приклади: *Per i bambini, figurarsi, era una* ***manna*** *– Для дітей – просто* ***рай****!; Ma quel trenino era una* ***manna*** *anche per gli uomini grassi – а це був* ***рай*** *і для надто гладких пасажирів.* В обох прикладах Дж. Родарі вживає скорочений варіант біблеїзму *манна небесна – una* ***manna****.* Проте при перекладі Анатолій Іллічевський замінює біблеїзм *манна* на інший біблеїзм – *рай.* Така заміна пояснюється тим, що слово *рай* є більш загальновживаним та зрозумілішим для дітей, в той час коли біблеїзм *манна* є складним для дитячого сприйняття і потребуватиме додаткових пояснень.

Порівнюючи оригінал книги та її переклад українською, можна помітити ще одну заміну біблеїзму: *Dobbiamo aiutarle a* ***salvare la loro anima*** *– Ми повинні допомогти їм* ***стати щедрішими****.* У цьому випадку біблійний фразеологізм *salvare la loro anima* (досл. *спасти їх душі*) А. Іллічевський замінює на *стати щедрішими.*

Перекладач робить таку заміну аби спростити текст, оскільки ця казка призначена для дітей молодшого віку.

Однак є випадки, коли перекладач майже не змінює зовнішньої форми фразеологізму з релігійним компонентом, як наприклад: *Guardate quanta* ***grazia di Dio****! – Бачите, яка тут* ***благодать****!* У цьому прикладі А. Іллічевський вдається до випущення. Оскільки текст має бути максимально адаптований до дітей, перекладач відтворює вислів *grazia di Dio (Божа благодать)*, опускаючи слово *Божа,* проте зберігаючи основу біблеїзму – *благодать.* Оскільки в такому випадку головним завданням перекладача є вірно передати зміст, слова, котрі не мають важливого значення та не впливають на сюжет, можуть бути випущені, аби не перевантажувати текст для дитячого сприйняття.

Аналізуючи перекладацькі прийоми можна побачити, що при відтворенні фразеологізмів з релігійним компонентом вони різняться залежно від цільової аудиторії твору. На основі вищезгаданих текстів можна зробити такий висновок, що основним прийомом, до якого вдаються перекладачі, перекладаючи художню літературу для дорослих, є додавання архаїзмів при відтворенні релігійних фразеологізмів. Перекладаючи дитячу літературу, перекладачі навпаки звертаються до симпліфікацій та вилучень, аби максимально спростити текст, цільовою аудиторією якого є малі діти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зорівчак Р. М. Біблеїзми в нашому мовленні/ Р. М. Зорівчак // Кримська Світлиця, 2006. – № 38 – с. 10.

2. Назарова И. П. Функционирование библеизмов в русском и немецком языках и лингвопрагматические особенности вариантов перевода: дис. / И. П. Назарова. – Краснодар, 2001. – 168 с.

3. Святе Письмо. Новий Заповіт / [Електронний ресурс]: пер. митрополит Іларіон (І. Огнієнко) / Режим доступу: http:// javalibre.com.ua/java-book/book/2908218

4. Святе Письмо. Старий Заповіт / [Електронний ресурс]: пер. митрополит Іларіон (І.Огнієнко) / Режим доступу: javalibre.com.ua/java-book/book/2908219

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Еко У. Ім'я рози / Еко У. – Харків: Фоліо, 2006. – 575 с.

2. Родарі Дж. Планета Новорічних Ялинок / Дж. Родарі – К. : Веселка, 1997. – с. 5–164.

3. Ужченко В. Д. : Фразеологічний словник української мови / В. Д. Ужченко, Ужченко Д. В. – К. : Освіта, 1998. – 224 с.
4. Eco U. Il nome della rosa / Eco U. – Milano: Bompiani, 2004 – 532p.
5. Rodari G. Le avventure di Cipollino [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://read24.ru/pdf/gianni-rodari-le-avventure-di-cipollino.html

В статье исследуются итальянские фразеологизмы с религиозным компонентом и их этимология. Классифицируются способы передачи итальянских религиозных фразеологизмов на украинский язык. Также в статье исследуются переводческие приемы при передаче религиозных фразеологизмов на украинский язык в детской и взрослой художественной литературе.

This article studies Italian idioms of religious origin, their etymology and classification of the methods of their translation into Ukrainian. Also in this article the methods of translation of Italian idioms of religious origin into the Ukrainian language in adult and children fiction are studied.

О. Самарська, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ У ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНИХ ФІЛЬМІВ (на матеріалі перекладу американських мультфільмів українською та німецькою мовами)

У статті проаналізовано характеристики й особливості функціонування власних назв у американських мультфільмах 2012–2013 років, а також способи їх відтворення в українських і німецьких перекладах. Випрацювано рекомендації щодо адекватного відтворення власних назв з урахуванням цільової аудиторії. Розглянуто поняття "кіноперекладу" як окремої віхи перекладознавства.

Кінематограф є відносно молодою індустрією, котра невпинно росте і розвивається на глобальному рівні. Анімаційні фільми однієї країни-виробника перекладають та дублюють багатьма мовами світу. Не винятком є й Україна, котра докладає усіх зусиль, аби йти нога в ногу із нинішніми тенденціями, намагаючись задовольнити потреби сучасного глядача. У зв'язку з цим, доцільним є розгляд питання щодо перекладу анімаційних фільмів та аналіз труднощів, котрі при цьому виникають.

Оскільки кіномистецтво є способом пізнання іншої культури (адже воно належить до масового мистецтва, а тому орієнтується на більшу аудиторію та ширший загал), то кінопереклад, з огляду на свою специфіку, становить окрему віху перекладознавства, бо носить характер державного значення. Позаяк в основі дослідження цієї роботи лежать анімаційні фільми, то мова йде й про формування та виховання молодшого покоління.

Метою роботи є дослідження та розв'язання труднощів, що виникають при перекладі власних назв у анімаційних фільмах. Адже саме неправильне тлумачення іноземної системи цінностей та її викривлена подача українському глядачеві неодноразово призводила до провалу того чи іншого фільму на теренах кіноіндустрії, тому вирішення цієї проблеми є нагальним для позитивного сприйняття українським глядачем продуктів іноземної культури.

Актуальність статті зумовлена тим, що на сьогоднішній день кінопереклад є надзвичайно затребуваним, проте мало досліджуваним аспектом перекладознавства. Оскільки дублювання, озвучення або титрування державною мовою всіх зарубіжних кінофільмів є обов'язковими, український переклад продуктів іноземної кіноіндустрії набуває дедалі ширшого діапазону. До того ж, основна частина наукових робіт предметом своїх досліджень мала саме художні і аж ніяк не анімаційні фільми, залишаючи останні геть поза своєю увагою.

Складність дослідження творів анімації зумовлена тим, що воно представляє сукупність різних форм, видів та напрямків. Анімаційний твір за своєю природою є синтетичним. У ньому поєднуються елементи образотворчого мистецтва, літератури, театру, музики, акторської майстерності. Множинність виражальних засобів, їх несподівані й незвичайні поєднання породжують різноманітні синтетичні форми анімаційного твору.

Ще за радянських часів до мультиплікації було несерйозне ставлення, як до другосортного напряму кінематографії, спрямованого на потреби дитячої свідомості. Проте мультиплікація виконує досить значну роль в суспільстві та формуванні нації. Навіть якщо розглядати роль мультиплікації лише з точки зору

"дитячого" мистецтва, то формування свідомості дитини заслуговує на те, щоб цьому напряму приділялася достатня увага [1].

Анімація – невід'ємний елемент сучасного мультимедійного дизайну. Анімація прибрала межі між реальністю та віртуальним світом. Різноманітність технологій створення анімації роблять її доступною для впровадження у нові сфери життєдіяльності людини [4].

У ході історичного розвитку вдосконалювалася як техніка створення анімації, так і підходи до її виконання. Розвиток анімації визначає переважно зміну технології, що призводить до появи видового розшарування анімаційних роликів. Під впливом науково-технічних і культурних аспектів сформувалося шість видів анімації: стоп-кадрова, панорамна, трансформаційна, потокова, доповнена та віртуальна [4]. Слід зазначити, що всі анімаційні фільми, які розглядаються у цій роботі, належать до трансформаційної анімації.

Переклад анімаційних фільмів, тобто кінопереклад, на відміну від перекладу художнього тексту, є більш вільним і має свої відмінні риси. Переклад художніх фільмів пов'язаний як з мовними, так і з певного роду технічними труднощами, що можуть вплинути на адекватність та еквівалентність перекладу і синхронність артикуляції реплік акторів та їх дублерів [6, с. 153]. Переклад відеоматеріалу проводять у двох напрямках одночасно: письмово та усно. Переклад виконується з готових роздрукованих реплік. Для точного збереження стилю та смислового навантаження фраз текст паралельно звіряють із відео [5]. Це відбувається через необхідність синхронізувати рухи губ акторів та репліки дублерів. Тож перекладач має трансформувати текст таким чином, щоб аудіовихід збігався із відеорядом [6, с. 154, 155]. Беручи до уваги різницю у побудові фраз у різних мовах, перекладач має не тільки зберегти оригінальний зміст, але й підібрати фрази однакової довжини. Для того, щоб зафіксувати момент проголошення репліки, необхідно вставляти тайм-коди, які допомагають вкластися у хронометраж. Готовий текст перекладу необхідно оформляти із специфічним форматуванням. Сторінки мають декілька розділів: ім'я персонажа, тайм-коди й репліки [5].

Адаптації художніх фільмів вимагають відмінного знання рідної мови. При перекладі реплік необхідно брати до уваги вік і культурний рівень того, хто говорить, образність складу і контекстуальне значення фраз [5]. Перекладачеві також необхідно підкреслити колорит іншомовної культури, який відображено у специфічному гуморі, грі слів, розмовній лексиці, сленгу, інтонаціях героїв і котрий є віддзеркаленням ідей режисера та сценариста кінофільму [6, с. 156]. Не винятком у цьому плані є і власні назви, котрі становлять ключ до розуміння концептосвіту анімаційного фільму. М. П. Кочерган зазначає, що власні назви, на відміну від загальних, служать для виокремлення названого ними об'єкта з низки подібних, його індивідуалізації та ідентифікації [3, с. 186]. С. Влахов та С. Флорін стверджують, що власні імена виконують роль лаконічних характеристик персонажа. У цілому ж, власні назви – основа образної системи твору, тому вивчення їх семантики є одним із перших завдань перекладача, позаяк саме воно дозволить створити цілісну систему образів твору [2, с. 216]. Здебільшого, при наданні персонажу імені автор закладає в нього певне значення, яке відповідає характеру героя. Власна назва виконує символічну функцію і стосується одного певного персонажа. Його образ формують на основі звучання, значення і походження імені героя. К. Б. Зайцева вважає, що правильно підібране ім'я не лише натякає на зв'язок форми і значення, але й підсилює емоційне враження [7, с. 6].

Вивчивши різні підходи до способів передачі власних імен, можемо стверджувати, що власні назви українською мовою передаються шляхом транслітерації або транскрибування, передачі значення або описового перекладу, власне перекладу, заміщення імені еквівалентом. Оскільки метою перекладача є відтворення змісту тексту оригіналу за допомогою перекладу стилістичних засобів, можна стверджувати, що в більшості випадків вибір типу перекладу власних назв зумовлений необхідністю дотримання комунікативно-функціональної еквівалентності, що дає змогу трансформувати текст з метою наближення перекладу до іншої лінгвокультури.

Розглянемо наступні приклади:

Оригінал	Переклад українською	Переклад німецькою
Has anybody seen *Precious*? [8]	Хтось бачив *Пупсика*? [9]	Hat jemand von euch *Precious* gesehen? [10]

В англійській мові "precious" позначає щось дорогоцінне, коштовне або ж любе нам, тоді як "пупсик" вказує на щось миле та маленьке. Наші ж перекладачі вдалися до варіанту, що абсолютно не співвідноситься із англомовним. Тому, на нашу думку, доцільніше було вжити слово "золотце". У цілому, "пупсик" є не поганим варіантом, оскільки містить позитивну конотацію, до того ж, цей варіант однозначно кращий за "precious" у німецькій. Хоча б тому, що німецькомовному глядачеві буде абсолютно незрозумілий смисл, який вклали автори оригіналу в це ім'я. І це аж ніяк не той випадок, коли німецька тяжіє до англіцизмів. Тому, тут ми маємо абсолютно не правильне тлумачення концептосвіту анімаційного фільму, про який говорили вище. Ми ж пропонуємо такий варіант – "Schatzi" або "Schatzilein". Будь-яке із цих слів донесло б німецькомовному глядачеві емоційну оцінку того, кому належить це ім'я, та яким є персонаж. Окрім того, час вимовляння "Schatzi" коротший за час вимовляння "Precious", на що також слід звертати увагу, адже обидві репліки мають бути однаковою довжини.

Не варто забувати, що слід враховувати й історію походження героя. Особливо, якщо вона обговорювалася, та ще й неодноразово. Візьмемо, приміром, наступне ім'я:

Оригінал	Переклад українською	Переклад німецькою
Peaches, come over here! [8]	*Персику*, йди-но сюди! [9]	*Peaches*, komm doch mal her! [10]

Тут, у першу чергу, слід звернутися до першопричини найменування персонажа. У попередній частині стрічки дівчинку-мамонта при народженні назвали Персиком, бо вона "солоденька, кругленька і пухнаста", як персик. Цьому обговоренню було присвячено дві сцени. Тому для нас лишається абсолютно незрозумілим, чому перекладачі німецького варіанту лишили англійське "Peaches", котре, по-перше, є абсолютно незрозумілим німецькомовному глядачеві (навряд чи пересічні німці,

а тим паче діти, добре обізнані із англійськими найменуваннями фруктів) і котре, по-друге, абсолютно не передає задуму автора та аж ніяк не характеризує даного персонажа. Ми вважаємо, що німецьке "Pfirsich" було б чудовим варіантом. З огляду на це, зауважень до українського варіанту ми не маємо.

Окрім походження, як вже зазначалося раніше, варто пам'ятати й про характер героя. Особливо якщо його ім'я доповнює персонажа. Розглянемо наступний приклад:

Оригінал	Переклад українською	Переклад німецькою
Dean Hardscrabble [11].	*Декан Хитро мудра* [12].	*Dekan Hardscrabble* [13].

В англійській "hardscrabble" – щось, що вимагає важких зусиль. Ім'я абсолютно чітко описує персонажа – декан факультету сувора та вимоглива жінка, котра "робить кращих ще кращими і не марнує свій час на посередностей". Словом, професіонал у своїй справі. Наші перекладачі чудово обіграли це ім'я. Прямий відповідник застосувати не можна, тому довелося вдатися до пошуку тих слів, котрі хоча б приблизно окреслили даного персонажа так, як те хотіли автори оригіналу: "хитрий" – у контексті "наділений розумом" та "мудрий" – обдарований; той, хто має значний життєвий досвід. Тепер розглянемо німецький варіант, котрий, на нашу думку, є невдалим. Невдалим він є, оскільки не надає глядачеві жодних відомостей про героя, якому належить це ім'я. Ми ж пропонуємо варіант "Dekan Schwerfall" від дієслова "schwerfallen" (нім. даватися важко).

У наслідок проведених досліджень було з'ясовано, що найкращим є, коли перекладач знаходить відповідники найсуттєвішим словам у мові перекладу, які мали б таке ж емоційне забарвлення, як і одиниця мови оригіналу.

Щоб коректно та адекватно перекласти власну назву, необхідно бути обізнаним із культурним та історичним фоном обох мов та особливостями спілкування в різних комунікативних ситуаціях. У багатьох випадках транскрипція не передає внутрішньої форми, внаслідок чого ім'я не може виконати відведеної йому ролі. Ось чому перекладачеві слід звертати увагу на домінантні риси, які необхідно зберегти, адже алюзія імені часто

є ключем до розуміння того чи іншого персонажа. Неабияку роль відіграє також і фонетичний аспект. Звуковий образ імені, а також асоціації, які він породжує, можуть викликати повагу, симпатію чи зневагу до героя. Необхідно також враховувати ряд параметрів: вік, рівень лінгвокраїнознавчих знань реципієнтів, жанр твору, інтенцію автора тощо. Від того, наскільки влучно перекладач підбере необхідний еквівалент, залежить сприйняття (позитивне чи негативне) реципієнтами всього твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарян О. М. Ринок української анімації: проблеми і перспективи розвитку [Електронний ресурс] / О. М. Азарян, Н. В. Крачковська. – http://uaanimateka.blogspot.com/2013/05/blog-post_428.html

2. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 340 с.

3. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства, підруч. – 2. вид. / М. П. Кочерган. – К. : Академія, 2005. – 368 с.

4. Мацан О. О. Типологія анімаційних роликів [Електронний ресурс] / О. О. Мацан. – http://nauka.zinet.info/20/matsan.php

5. Особенности перевода кинофильмов [Электронный ресурс]. – http://www. rustranslater.net/index.php?object=kinoperevod7.

6. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов / Н. В. Скоромыслова // Вестник Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. – 2010. – № 1. – С. 153–156.

7. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В.Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 366 с.

СПИСОК ІЛЮСТРОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Animated cartoon "Ice Age 4: Continental Drift".
2. Анімаційний фільм "Льодовиковий період 4: континентальний дрейф".
3. Animationsfilm "Ice Age 4: voll verschoben".
4. Animated cartoon "Monsters University".
5. Анімаційний фільм "Університет монстрів".
6. Animationsfilm "Monster Uni".

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье проанализированы характеристики и особенности функционирования имен собственных в американских мультфильмах 2012–2013 годов, а также способы их воспроизведения в украинских и немецких переводах. Изложены рекомендации касательно адекватного воспроизведения имен собственных с учетом целевой аудитории. Рассмотрено понятие "киноперевода" как отдельной вехи переводоведения.

The article analyzes the characteristics and peculiarities of proper nouns' functioning in American cartoons of the years 2012–2013, as well as methods of their reproduction in Ukrainian and German translations. The author makes recommendations regarding adequate reproduction of proper nouns based on the target audience. The concept of "film translation" is examined as separate aspect of translation.

Ю. Самусенко, студ.
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СТАН СУБТИТРУВАННЯ В УКРАЇНІ: ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ СУБТИТРУВАЛЬНИКА-ПЕРЕКЛАДАЧА

У статті розглядаються особливості субтитрування як виду перекладу аудіовізуального твору з урахуванням законодавства України. Розкривається процес роботи субтитрувальника-перекладача в умовах процесу творення субтитрів.

В Україні переклад фільмів та телепродукції українською був запроваджений четвертою статею закону України "Про внесення змін до Закону України "Про телебачення і радіомовлення" від 12.01.2006 [2]. З початком дії цього закону почали дублювати та субтитрувати державною мовою, але постала проблема в технічній реалізації перекладу. Актуальність теми субтитрування в Україні полягає в її новизні для перекладача та створення підходів та способів перекладу аудіовізуальних творів. Позаяк не існує матеріальної бази та якісно нових досліджень з цієї теми, то вона потребує розвитку в науковій сфері.

Стаття закону не обмежує перекладача у способі перекладу аудіовізуальної продукції, тому існують три опції для передачі іноземної мови:

- Закадровий переклад;
- Дублювання;
- Субтитрування.

Ця публікація сконцентровує увагу на субтитруванні через постійний розвиток цієї галузі та її актуальності у сучасному перекладознавстві.

Субтитри (sous-titres (франц.) – підписи) – текстова версія, що супроводжує аудіовізуальну продукцію і переважно має вигляд написів у нижній частині теле- чи кіноекрану.

"Субтитри розрізняються за ступенем деталізації подій. Зазвичай субтитруються тільки репліки персонажів. Якщо субтитри служать для перекладу фільму, то в них коментуються й написи, що з'являються в кадрі. У тому ж випадку, коли субтитри створюють для людей з обмеженнями слуху, часто в них фіксують і важливі звукові події: наприклад, в той момент, коли герой фільму жахів чує зловісний скрегіт, може з'явитися субтитр *"(зловісний скрегіт)"*. Такі субтитри в США називаються closed captions (приховані субтитри), оскільки вони кодуються для можливої активації в телевізійних приймачах, на відміну від звичайних субтитрів (subtitles, або open captions), які або відображаються за умовчанням, або можуть бути включені через меню DVD" [6].

Субтитри в цифровій формі мають іншу класифікацію:

➢ вшиті (від англ. *Hard subtitles*) або жорсткі, хардсаб – жарг.) – зображення з текстом субтитрів накладається на вихідне відео в процесі створення підсумкового файлу (кодування).

➢ пререндерені (від англ. *prerendered subtitles*) представляють собою вже готові зображення, що зберігаються окремо від відео (хоча можуть бути в одному файлі з ним).

➢ програмні або м'які (від англ. *soft subtitles*). Субтитри, які є текстом, часто з елементами розмітки (розмір, колір, гарнітура, положення на екрані). Пред'являють порівняно з іншими варіантами більш високі вимоги до обладнання, відтворення (програм) у зв'язку з необхідністю відмальовувати шрифти (зазвичай векторні) і з можливістю ефектів у реальному часі. Такий вид субтитрів відтворити найважче, адже вони потребують вищих затрат на виробництво, хоча мають найвищу якість [6].

Згідно зі статею 8 (п.16) Закону України "Про авторське право та суміжні права" тексти перекладів для субтитрування українською та іншими мовами іноземних аудіовізуальних творів є об'єктами авторського права [3]. Отже, з цього виходить, що субтитрування захищається авторським правом і будь-яке використання має узгоджуватись між суб'єктами авторського права.

Якщо розглянути сфери та медіа, які впливають на створення перекладу і в яких переклади потім функціонують, то субтитрування як вид аудіовізуальної мовної передачі є цікавим об'єктом

дослідження і вимагає водночас перекладацьких умінь. Проте, у перекладознавстві субтитруванню все ще не приділяється достатньо уваги, а на практиці його недооцінюють. При цьому, субтитрування – не тільки вимоглива та складна форма аудіовізуального перекладу, але й особливий вид мистецтва, яке повинне тонко проявлятися серед кількох семіотичних кодів.

Німі фільми у свій час можна було дуже легко й дешево інтернаціоналізувати, замінивши лише існуючі субтитри іншою мовою. З появою звукових фільмів постало питання якісної мовної передачі. Суперечки щодо двох альтернатив – міжмовне субтитрування та дублювання – актуальні й досі.

Перевагою субтитрів є те, що глядач може насолодитися голосами акторів, сприйняти їхню первинну інтерпретацію ролі, а не лише слухати одні й ті ж голоси дублерів. Незалежно від того, чи знайомий глядач з мовою і наскільки він нею володіє, для нього може бути дуже цікаво прислухатися до ритму діалогів, мелодики речень, тембру та інтерпретації акторів. Крім того, тільки у субтитрованій версії існує доступ до звукової доріжки оригіналу, до комбінації шумової куліси, голосу та музики, яка була задумана та реалізована режисерами, завдяки чому фільм, як одне ціле, сприймається витвором мистецтва, яким він був задуманий [3].

Субтитри також впливають на рівень знання іноземних мов населення, а особливо на знання англійської та німецької мов. Показ фільмів та телепродукції в оригіналі зі субтитрами означає присутність мови, стимулює розуміння на слух.

Міжмовні субтитри, тим не менше, можуть полегшувати сприйняття не тільки іншомовних фільмів та телепрограм мовою оригіналу, але і використо-вуватися у сфері новин і документальних фільмів, щоб мова та голос політиків, науковців або відомих особистостей були донесені до глядача без викривлень. Субтитрувальники можуть працювати також наживо й безпосередньо записувати перекладені усно слова у вигляді тексту за допомогою сучасного програмного забезпечення для розпізнавання мовлення. Однак без цього забезпечення можуть виникати певні труднощі. Зокрема, основною проблемою в помилках перекладів вбачають в неперекладності окремих слів, що не

виправдовує самих перекладачів, адже в першу чергу це проблема досвідченості та незнання слів [5].

Не викликає сумніву й те, що, окрім усього цього, іноземні фільми із субтитрами сприяють міжкультурній освіченості та чуттєвості глядачів.

Субтитри як перекладацький твір завжди повинні оцінюватися відповідно до своєї комунікативної функції, яка в першу чергу полягає в тому, щоб достовірно передати усну та невербальну інформацію про події реципієнтам, які погано розуміють або не розуміють вихідної мови. Втрати перед оригінальним текстом з огляду на зміст та нюанси неминучі. На жаль, часто помітними є і фактичні недоліки в якості, які можна уникнути. Однак, перекладацький рівень субтитрів не повністю залежить від умов праці у сфері перекладу.

В ідеалі субтитрувальник сам працює над розміткою, має відповідні технічні можливості, а також фільм і оригінальний сценарій або лист із діалогами. На практиці це істотно варіюється обсягом роботи, що виконується, так само й умовами робочого процесу перекладача. Розмітка та переклад можуть здійснюватися однією особою або розподілятися на кілька етапів і виконуватись різними людьми. Власне робота над текстом може здійснюватись на основі сценарію або без нього, що означатиме великий виклик для аудіювання. Переклад може виходити з оригінального фільму чи сценарію або може використовувати як шаблон лише одну версію третьою робочою мовою, наприклад, англійського перекладу сценарію.

Фільм обов'язково повинен мати посилання, адже його помилки матимуть вагомі наслідки для розуміння тексту. Іронічний зміст, сила або слабкість емоційного вираження, ціленаправлений наголос на реченнях та інтонація оцінюються відповідно лише завдяки фактичній візуальній та акустичній інформації. Однак, навіть якщо фільм надають на робочому місці, то іноді і це не допомагає цілковито. Сьогодні через страх піратства замовники заходять так далеко, що спотворюють матеріали майже до невпізнання водяними знаками, смужками, пікселізацією, через що труднощі розуміння з'являються вже передчасно [3].

Часто до зовсім інших, неоптимальних, робочих умов субтитрувальників поряд із недостатньою освітою та винагородою, яка в жодному разі не відповідає високому робочому навантаженню, належить, передусім, нестача часу, яка додатково підсилювалася оцифровуванням, що з іншого боку стало корисним для процесу творення. Субтитри створюють на вимогу замовника та під великим тиском. Як правило, часу достатньо для того, щоб виготовити відповідний переклад. Про стратегії перекладу, з яких виходять обізнаність у матеріалі та його складових, від ретельного розгляду до персонажів, стилю, передумов та задумів, не може бути й мови. Однак варіанти перевірки правопису та синтаксису у професійних програмах субтитрування мають на меті уникати великих помилок і допомагають коректору покращити результат перекладача. Позаяк перекладачі працюють у кожному разі під тиском часу, то багато субтитрів опускаються до загального низького рівня якості. Навіть програмне забезпечення може виправити не все, тому залишаються власне непоміченими друкарські помилки та помилки правопису на всіх довгих відрізках перекладу, замовчується суперечлива термінологія або з'являється рішуче неправильний переклад у контексті. Таке, наприклад, трапилось в українських субтитрах до фільму "Goodbye, Lenin!": перекладач допустився помилки, називаючи НДР ГДР-ом, що дає підстави вважати, що редактор неякісно перевіряв переклад. В українських субтитрах до цього фільму також зустрічаються скорочення, які лише перешкоджають розумінню фільму:

"*Das ist der dritte Aufenthalt ihres Mannes im kapitalistischen Ausland. – Ваш чоловік втретє відвідує* ***кап країну****"*.

Субтитрувальник прийняв рішення використати скорочення, однак міг цілком використати словосполучення "капіталістична країна", користуючись вільним місцем внизу екрана, адже фраза німецькою звучить значно довше.

Кожен перекладач-субтитрувальник привносить власні підходи до про-цесу творення та має власну думку про персонажів, своє уміння впоратися з мовним гумором. Часті зміни в стилі та якості не створюють жодної цілісності. Всупереч вказівкам, за-

значеним у замовленні, про переклад важливих назв місць або щодо вживання "Ви" або "ти" у діалозі між персонажами іноді трапляються відчутні відмінності в інтерпретації різних перекладачів, які глядач періодично сприймає як неузгодженість або помилки в посиланнях [3].

Робочий процес, скоординований за перекладацькими критеріями, можливість обміну стратегіями перекладу або, відповідно, рішення та зосередження замовлень у меншої кількості осіб точно призведуть до кращого результату при співпраці та зроблять роботу ефективнішою і в результаті сповненою більшої мотивації для перекладача-субтитрувальника.

Занадто часто субтитрування вважають ще чисто технічною послугою. У сфері кіно та медій для нього існує занадто мало підтримки та гідного визнання. Креативне інтелектуальне досягнення, за яке кожен перекладач несе власну відповідальність, сприяє тому, як аудіовізуальний твір іноземною мовою дійде до глядача.

Класифікацією послуг на технічний або діловий переклад здійснюють створені у кожній країні асоціації перекладачів, які займаються втіленням правових та фахових інтересів.

В Україні теж заснували власну Асоціацію перекладачів України. З моменту свого створення, а саме з 1999 року, вона сприяє просуванню кращих стандартів перекладацької професії. З іншого боку діє Європейська асоціація досліджень перекладу кіно, яка ставить на меті наукову роботу із субтитрами та аудіовізуальними перекладами по всій Європі та бере на себе важливі функції у сфері створення мереж, а також освіти та підвищення кваліфікації спеціалізованих перекладачів.

Позаяк німецькомовні фільми рідко з'являються в українському кінопрокаті, а популярність німецьких фільмів на телебаченні залишає бажати кращого, то домінуючим серед усіх видів перекладу аудіовізуального твору є субтитрування. Це пояснюється дешевизною процесу перекладу та технічними можливостями.

Як бачимо, аудіовізуальний переклад не менш актуальний сьогодні. У європейській спільноті сучасні дослідження в області субтитрів зорієнтовані на спробі описати різні підходи до їх створення, а не диктувати, якому підходу варто слідувати.

Однак, існує кілька незаперечних та реалістичних параметрів, які не можуть залишитися непоміченими:

а) рух до єдиної Європи вимагає пристосування всіх підходів до створення субтитрів, який дозволить країнам-учасницям використовувати різні практики і при цьому залишатись єдиним органом;

б) нові технологічні розробки у засобах масової інформації та зв'язку (наприклад, цифрове телебачення) зобов'язані подолати обмеження фізичних кордонів країн Європи, що призводить до створення загальноєвропейської ринкової аудиторії.

У цих рамках європейської масової комунікації субтитри – як засіб подолання мовних бар'єрів між народами – будуть грати вирішальну роль. Великі супутникові мовні компанії по всьому континенту вже підкреслили необхідність об'єднуючого кодексу підходів до створення субтитрів, який дозволить їм дістатися до різних аудиторій окремих країн за допомогою унікального набору стандартів субтитрів і які не будуть порушувати вже сформовані конвенції в різних країнах [3].

Отже, перспективи розвитку субтитрів в Україні передумовлюють цілком нове ставлення до роботи субтитрувальників-перекладачів, гідне визнання їхньої праці та цілісне матеріально-технологічне забезпечення для створення якісніших субтитрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України "Про авторське право та суміжні права" в редакції від 11.07.2001 р. із змінами та доповненнями // Офіційний вісник України 2001, № 32 (23.08.2001).

2. Закон України "Про внесення змін до Закону України "Про телебачення і радіомовлення" в редакції від 12.01.2006 // Офіційний вісник України 2006, № 71 (17.01.2006).

3. Übersetzen im Korsett. Beatrix Kersten *Frank* & *Timme* GmbH – Verlag für wissenschaftliche Literatur.

4. Karamitroglou F. A proposed set of subtitling standards in Europe [Electronic resource] / F. Karamitroglou // Translation journal. – 1998. – Vol. 2. – Available from : http://www.accurapid.com/journal/04stndrd.htm

5. Труднощі перекладу "Дещо про субтитри на українському телебаченні" / Телекритика від 29.08.2005 : [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : http://www.telekritika.ua/lyudi/2005-08-29/4024

6. Інформаційний інтернет-портал Знаймо : [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://znaimo.com.ua/Субтитри

Стаття надійшла до редакції 16.04.14

The article observes the features of such type of translation as subtitling of audiovisual works, considering the legislation of Ukraine. It reveals the work process of subtitler-interpreter in terms of the process of creating subtitles.

В статье рассматриваются особенности субтитрования как вида перевода аудиовизуального произведения, учитывая законодательство Украины. Раскрывается процесс работы субтитровщика-переводчика в условиях процесса создания субтитров.

Б. Сахно, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

НЕЗАКІНЧЕНІ РЕЧЕННЯ В ІДІОСТИЛІ АРХИПА ТЕСЛЕНКА ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ ЕКСПРЕСІЇ

У статті досліджується комунікативно-прагматичний потенціал незакінчених конструкцій як мовленнєвої реалізації речень-висловлень, що характеризуються особливим вираженням експресії.

Незакінченість думки, обірваність мовленнєвого потоку властиві усному мовленню та художній літературі, яка це мовлення передає чи наслідує.

Досліджуючи мову, яка реалізує себе в мовленні, вчені виокремили виразно індивідуалізовану синтаксичну одиницю – незакінчене речення, що не має внутрішньої структурної організації речення, характеризується змістовою й інтонаційною незавершеністю. Ці речення передають ті похибки, що стосуються не мови, а саме індивідуального мовлення, в якому певною мірою порушуються мовні норми. Такі відхилення виявляються на етапі породження думки і зумовлюються як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками.

Незакінчені речення були об'єктом дослідження Дудика П. С., Загнітка А. П., Іванової Л. І., Пітеля В. І., Сковороднікова А. П, Цоя А. А., Попової А. І., Каранської М. І.

Структурно незакінчене речення може бути вербально позбавленим одного чи кількох складових елементів, виражених у мові будь-яким членом речення в будь-якій позиції. З огляду на

це дослідники не мають одностайної думки щодо номінації таких речень. Їх маркують як: "еквіваленти речень" (Іванова Л. П.), "обірвані неповні речення" (Каранська М. І.), "нерозгорнуті речення" (Попова А. І.), незакінчені, усічені, недовисловлені, а на стилістичному рівні – речення з апосіопезою. Одним із перших про апосіопезу (умовчання) як лінгвістичну одиницю згадував польський мовознавець Антоній Красновольський, визначивши речення з апосіопезою та зарахувавши його до граматично неповних (за його термінологією – еліптичних).

Іванова Л. П. не відносить такі конструкції до речень в канонічному значенні, вважає їх уривками речень, позбавленими стабільного синтаксичного оформлення, предикативності, проте такими, що співвідносні з реченнями, оскільки функціонують поряд із ними або ж замість них.

Загнітко А.П. аналізує незакінчені синтаксичні конструкції в межах контекстуально неповних речень, оскільки вся інформація компенсується попередніми реченнями – контекстом, а сам термін "речення" вважає коректним, оскільки вони мають виражені "реченнєвовідтворювальні начала" [3, 629].

Пітель В. І. також розглядає незакінчені конструкції як "речення", оскільки вони містять основні ознаки цієї синтаксичної одиниці: структурну схему, предикативність (яка реалізується в ньому більшою кількістю засобів, ніж в інших реченнях, що пов'язано не лише з формальними засобами самої синтаксичної структури незакінченого речення, а й з контекстуальними показниками), можливість бути засобом формування та вираження думок, виконувати комунікативну, когнітивну функції. Крім того, мовознавець наполягає на відмежуванні незакінчених речень від власне неповних, наголошуючи на тому, що для незакінчених конструкцій важливі не лише контекст чи ситуація, а й підтекст у значенні вербально не вираженої семантики [6].

Так, Дудик П. С., розмежовуючи неповне та незакінчене речення, зауважує, що "чим легше ми відчуваємо, що в реченні пропущено певний елемент його структури і чим очевидніший такий пропуск з контексту, тим ближче таке речення до неповного, тим більш відмінне воно від обірваного (незакінченого – Б. Сахно)" [2, 11].

Узагальнюючи всі погляди, можемо говорити про незакінчене речення як про "фрагментарну ситуативно-мовленнєву реалізацію речення як висловлення з невираженими ознаками внутрішньої структурної організації і комунікативно-інформативної завершеності" [9, 405].

На письмі такі речення оформлюються за допомогою відповідного знака пунктуації – "три крапки", що є основним показником структурної, змістової та інтонаційної незавершеності, а в усному мовленні – тривалою паузою.

Незакінчені речення є предметом вивчення експресивного синтаксису, який розглядає афективний рівень як обов'язковий компонент висловлювання. Маючи імпліцитний смисл та прихований спосіб передачі інформації, висловлювання взаємодіє не лише зі знаннями отримувача тексту, зокрема з інформацією, що береться з контексту та ситуації спілкування, а й з підтексту (вербально не вираженої семантики), що є однією з найголовніших ознак незакінченості речення. Через незакінчені конструкції автор залучає читача (слухача) до відтворення, а часто до співтворення тексту, впливаючи на реципієнта й активізуючи його сприйняття. Особливо гостро відображена у таких конструкціях категорія суб'єктивності, про що свідчить їхній високий експресивний рівень та емоційний заряд. Саме згорнена структура речень дозволяє заповнити мовний простір емоціями, урівноважуючи при цьому зміст та форму речення.

Архип Тесленко – один із авторів української літератури, який активно та доцільно вживає незакінчені речення для яскравого й живого відображення дійсності, створення образу людини, її бурхливих переживань. Сегментовані конструкції у прозі А. Тесленка переважно виконують функцію динамічного й напруженого розгортання подій, у процесі розкриття внутрішньої суті образів, виражають некатегоричність викладу, діалогічність мови, загострюють увагу читача.

Короткі, не перевантажені зайвою інформацією, речення звучать напружено й виразно. Авторська ідея передати внутрішній стан, внутрішню динаміку поведінки героя досить вдало реалізується за допомогою незакінчених синтаксичних конструкцій, які посилюють напруженість мови.

На нашу думку, з огляду на незавершеність семантико-синтаксичної структури незакінчені речення в ідіостилі А. Тесленка доцільно поділити на такі групи.

1. Незакінчені речення, що є ознакою захоплення. Почуттєво насичене мовлення, викликане позитивними враженнями, супроводжується затамуванням подиху: *А як ось тут гарно!.. гіллячко… сонечко в дірочки… мережечки… ну й гарно!* [10, с. 74]; *Гратиму!... й я гратиму? Ну й… – глянув навкруги, – ну й життя гарне!..* [10, с. 80]; *"– А там… Великдень… Соловейки… Садки зацвітуть". – Ах, коли б швидше! – всміхається Таня. – А там… там літо… Боже! Знов гай, місячні ночі. А там… вчиття покінчають, – поберуться… Коли б! він інженер, вона лікарка. Економія у його, в неї… Живи, поживай! – І Таня аж бровою моргнула, так гарно їй зробилось.* [10, 220].

2. Незакінчені речення, що виникають унаслідок обурення й водночас нерозуміння, на що вказує питальний тип речення: *І я… А як же… як воно… як жить у такому?* [10, 80]; *А хіба… хіба душа в мене… хужа?* [10, с. 77]; *Мм. Що?.. Що ви?.. Кому ви?.. Ви… знаєте, хто я? Я, я…*[10, с. 399]. Компоненти одного речення (часто сполучні або займенникові слова) переходять в наступне речення, що концентрує увагу на проблемі та створює ефект загострення ситуації.

3. Незакінчені речення, що констатують сумнів. Автор зазвичай використовує їх із метою передачі характеру персонажа – людини, невпевненої в собі, безініціативної, невольової, позбавленої динамічності, активної діяльності: *Хм… там десь… – жінка йому. – Та… те й упослі б, а тут… он… – та очима на Миколку й показує.* [10, 76]; *Та… не знаю…*[10, 88]; *Ем, ем… Дмитре Йвановичу, чуєте?* [10, 397]. Речення містять слова-звуконаслідування.

4. Незакінчені речення, що передають роздуми персонажа, відображають послідовний потік думок: *Запідозріли в чімсь, чого й не було…не казали нічого…не питали…і не знаю й за віщо…і…уволили…*[10, 367]; непослідовність думки: *Ох і дядько, – думає. – І піди ти з ним… ось хоч і мені…Хм-хм!.. "Україна"… "щось окреме"… "своє щось"… Як так? – думає. – Скінчив ось*

семінарію вчительську з год ось уже, а про це…хто він, що він? – і не думав. Знав: Малоросія, малороси, а далі… Хм-хм!.. "Україна"… "українці"…Так воно і в піснях є, а він…як-таки так? усе вважав, що українець – це українофіл, партієць якийсь". [10, 193] або ж раптову зміну думки в процесі мовлення: *проходить молодість марно, одноманітно, безглуздо. А там…а там і все життя так. І нічого, нічого… Могила одна. Так хоч би з минулого згадати що було!.. Вчився – жив мріями, почав учителювати – не дали… Ой сумно, тяжко… Де дітися? Як убити час? А піду я до Мартина.* [10, 171]; *Природо, красо свята, божественна! Так ти і минулий рік робила це ж саме, розцвітала… і раніш, і на той рік це ж саме робитимеш, і ще й ще. А я… розцвів од цвіту незабаром і… ніколи вже, ніколи не зацвіту більш.* [10, 171];

Ех, – обізвався Омелько. – Це в селі у нас… рай. Річка, верби, лука… Підеш було… от!.. – Тулить бур'янинку до пики. Помовчав. – А що, як, бува, і довго сидіть отак прийдеться?.. Подать би прошеніє куди. [10, 180].

5. Незакінчені речення, які відтворюють психологічний стан розпачу, глибокої психологічної схвильованості: *Помовчав-помовчав, далі так якось глухо: – Якби… якби оце хто… вбив мене.* [10, 91]. Такі речення також завершують твори Архипа Тесленка, перегукуються з назвами творів, обрамлюючи їх, створюють відчуття приреченості, а також надають тексту особливого трагізму: *Не треба нічого, нехай… Або… он що: я з такою боллю написав цей щоденник, – виберу дещо з його та пошлю до редакції, надрукують, може, і… це буде до речі, взнають ще про одно самогубство. А прийду, в садок мерщій і… про-о-щай життя! – раз і назавжди!*

До незакінченості семантико-синтаксичної структури змушують не лише внутрішньо-психологічні причини відображення людських почуттів і переживань, а й зовнішні, незалежні від адресата. Наприклад, незакінчене речення, що відображає крик, який переривається втручанням зовнішніх впливів (надмірна затрата зусиль, відстань, відлуння тощо): – *Пра-а-здников пра(…)здник, – чується з церкви* [10, 107]; – *Пач-ч-порт!.. Пач-*

порт!.. Ваші…пачпорт! [10, 89]. При цьому обриваються не лише речення, а й окремі слова.

Слова можуть обриватися й у тому випадку, коли незакінчене речення передає емоційний стан пригніченості, що супроводжується її фізичним вираженням – плачем: – *Чого, що таке? – вчитель йому. – Б… били. – Хто? – Батько. – За віщо? – За…за… – та й не доказало за плачем* [10, 74]; – *Т…татусю. – Чого? – На…наберіть… – Пальчик в рот та й похнюпилась. – Чого наберіть? – На… на спідничку* [10, 67]. У деяких випадках плач супроводжується схлипуванням. Така інформація не зазначається у авторській мові, проте читач (слухач) може вивести її з відповідної інтонації та ритмомелодики, що присутні в структурі речення: – *Що ж… оце… як… батько побачить? – плаче, так плаче Миколка* [10, 76]. Характерно виділений жіночий плач, подібний до голосіння: *О що ж я наробила!? О синочку мій, синочку!... (Плаче). Що ти винен, що прийняв такі муки?.. Муки од рідної матері!.. і я мати?! Боже… боже!.. (Плаче)* [10, 357].

Інколи паузами рвуться на частини слова, щоб максимально точно відтворити живе мовлення з усіма його огріхами, зокрема – обмовками: *Кашлянула та й собі таки – тільки так несмілко: – Здр… Христос воскрес!.. з празником з святим будьте… – та й руку простягла-таки.* [10, 105].

У деяких випадках незакінчені речення використовуються з метою характеристики стильової манери мовлення персонажів, закріплюючи за ними впізнавані ознаки їх освіченості, комунікативної спроможності: *Куди твоє діло?.. Чи воно старшина ще не скоро?.. Закурить би… – вийняв люльку з кишені, кресало. – Куди твоє діло!.. Оце то й іти… против зими… скоту того, овець!..Не бійсь, чуєш!.. Я вже водив старців там, знаю… я… знаю, чуєш… Куди твоє діло! Та там бува, що попадається добре, так і зна його морока!..* [10, 42]; *Ніджя!.. Два карбованчі… менш ніджя… как же!.. і конь іжморілась, і я, і… брічке, і… менш ніджя… і всьо…і дорога погана, і ями… і єхать погано, і… ніджя, єй-богє, ніджя…*[10, 365]; *…закрились карі очі… замовкла цікава, срібна річ… перестало биться потухше серце – навіки… навіки!.. Що ж тепер миле на світі?..* [10, 370].

Оригінально подане дитяче мовлення, що також містить незакінчені структури: – *А мені… а мені… пилога ж… ж ожюмом…*[10, 67]. Повторення компонентів співвідноситься з психологічними проявами дитини – намірами наполягання.

Не лише мовленню героїв малої прози Архипа Тесленка характерне використання незакінчених речень, а й мова самого оповідача в авторських відступах також насичена такими конструкціями: *Надійшов вечір. Засвітили… Біжить Миколка* [10, 77]. Автор стає невід'ємним учасником своїх творів, а його мова разом із мовою сюжетних персонажів творить своєрідну, складну, але в лінгвістичному сенсі єдину мовленнєву канву.

Індивідуально авторське використання пунктуаційних знаків, їх нанизування та комбінування передає різні відтінки й рівні прояву емоцій. Поруч із незакінченими активно вживаються парцельовані речення з метою вираження особливої експресії. Розчленування синтаксичного цілого на кілька окремих речень дає змогу посилити експресію у графічному відображенні тривалого мовчання. Крім того, А. Тесленко залучає невербальні засоби (міміку та жести), які зазначає поруч у дужках: *Дума їм! Добре ж! (сідає до столика). Зараз… (Пише). Гм! Ах ти ж мужва! Он уже що! Дума! Так…(Написавши, чита)* [10, 414].

Отже, виконуючи прагматичну функцію, незакінчені речення передають нервозність внутрішнього стану героя, відсутність внутрішньої логіки його поведінки, відображають непослідовність, невмотивованість вчинків і подій, створюють відчуття роз'єднаності людини з навколишнім світом, а також передають емоційний стан, динаміку живого мовлення. Комунікативно-прагматичний аналіз незакінчених речень у творчості Архипа Тесленка дозволяє виявити внутрішні мотиви обірваності думки, їхні можливості як засобу вираження експресії в загальній вербальній репрезентації мовної картини світу автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дудик П. С. Синтаксис української мови : Підручник / П. С. Дудик, Л. В. Прокопчук. – К., 2010.

2. Дудик П. С. Обірвані, або незакінчені речення / П. С. Дудик // Українська мова в школі. – 1955 – № 4 – С. 11–14.

3. Загнітко А. П. Теоретична граматика сучасної української мови : морфологія, синтаксис / А. П. Загнітко. – Д., 2011.
4. Іванова Л. І. Еквіваленти речень в російській мові / Л. І. Іванова // Мовознавство. – 1980 – № 1. – С. 19–25.
5. Каранська М. У. Синтаксис сучасної української мови / М. У. Каранська. – К., 1995.
6. Пітель В. І. Функціонально-семантична структура незакінчених речень у сучасній українській мові : дис…. канд. філол. наук / В. І. Пітель. – Івано-Франківськ, 2000. – 188 с.
7. Сковородников А. П. Экспресивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка / А. П. Сковородников. – Т. – 1981.
8. Цой А. А. О так называемых усеченных, или недоговоренных, предложениях / А. А. Цой. // Русский язык в школе. – 1971 – № 6 – С. 76–79.
9. Українська мова : Енциклопедія. – К., 2004.
10. Тесленко А. Ю. Повне зібрання творів / А. Ю. Тесленко. – К., 1967.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье исследуется коммуникативно-прагматический потенциал незаконченных конструкций как речевой реализации предложений-высказываний, что характеризуются особым выражением экспрессии.

The article examines the communicative and pragmatic potential of unfinished constructions as the speech realization of clauses-utterances which are characterized by the specific verbalization of expression.

І. Сидоренко, студ.
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

ВПЛИВ ОСОБИСТОСТІ ПЕРЕКЛАДАЧА НА РЕЗУЛЬТАТ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ (на матеріалі перекладу оповідання Фр. Кафки "Der Landarzt")

Статтю присвячено аналізу аспектів впливу особистості перекладача на результат художнього перекладу, що проілюстровано прикладами перекладів оповідання Фр. Кафки "Der Landarzt".

На відміну від текстів наукових та офіційно-ділових, які передають раціональні думки автора, художні тексти мають два складники текстової інформації: на раціонально-логічну інформацію, як основу змісту, накладається естетично-художня ін-

формація. Коли перекладач має справу з художнім текстом, він спочатку осмислює логічну основу, на яку спирається художній образ і дбає про те, як передати раціонально-понятійний смисл, а потім визначає ті засоби, що викличуть у реципієнта відповідні естетичні почуття [3, 7].

У процесі художнього перекладу неминуче відбувається творча взаємодія індивідуальностей автора оригіналу і перекладача. Це реально існуючий процес, який потребує теоретичного осмислення. Проте такому осмисленню перешкоджають дві крайнощі: об'єктивістське уявлення про переклад як про копію оригіналу і суб'єктивістська концепція перекладу як процесу, тотожного оригінальній творчості.

Об'єктивістські уявлення ґрунтуються на наївній вірі в можливість дослівного перекладу, в якому усе було б так само, як в оригіналі. Прихильники ж суб'єктивістської концепції вважають, що обстоюють творче начало в перекладі, розуміючи під ним, по суті, необмежену свободу творчості, поштовх до якої дає оригінал.

Зрозуміло, що в реально існуючій різноманітності перекладачів стосунки між перекладачем і автором мають різний вигляд. Перекладач недосвідчений, який недостатньо володіє рідною мовою, отже, не може виявити власної індивідуальності, тяжіє до буквалістського копіювання тексту – і зазнає поразки. З-під його пера виходить антихудожній, немічний твір. Перекладач-суб'єктивіст, який прагне відтворити оригінал відповідно до власної психологічної настанови, а не до настанови його автора, підминає під себе індивідуальність автора першотвору й "перемагає" його. Він дає читачеві новий твір, який має з оригіналом спільну назву й кілька деталей, проте не є відображенням оригіналу [4, 10–12].

Але існує й третій варіант стосунків між перекладачем і автором. Талановитий перекладач, який має власну індивідуальність, скеровує її на те, щоб якнайглибше зрозуміти і якнайповніше втілити засобами рідної мови оригінал. Він свідомо підпорядковує свою індивідуальність особі автора оригіналу. Він усвідомлює себе як провідника ідей та образів першотвору, з якими прагне познайомити співвітчизників, при цьому нама-

гаючись відтворити індивідуальний "почерк" автора, передати його голос засобами своєї мови [6, 132].

Звісно, повної тотожності між оригіналом і перекладом досягнути неможливо. Переклад може бути лише адекватним, відносно рівнозначним оригіналові літературним твором, може безкінечно зливатися з оригіналом, але остаточно з ним він не зіллється ніколи, адже переклад має свого творця, свій мовний матеріал і своє життя у мовному, літературному і соціальному оточенні, яке відрізняється від природи оригіналу. Діалектика цього взаємозвя'зку полягає в тому, що переклад породжується оригіналом, залежить від нього, але водночас володіє відносною самостійністю [2, 8].

З'ясуємо, з чого ж постає ця самостійність. По-перше, перекладач самостійно обирає, як він буде здійснювати переклад: за допомогою лексико-граматичних трансформацій чи денотативним шляхом, тобто вільно обираючи засоби мови перекладу для передачі повідомлення на мові оригіналу і таким чином інтерпретуючи його [5, 55]. По-друге, оскільки художні твори, якою б мовою вони не були створені, передають почуття автора, які потім сприймаються реципієнтом, то великого значення набуває також і художньо-естетична рецепція перекладача, яка дасть йому можливість опанувати не тільки відчуття, а й дійсність, яку зображує автор, і вірно відтворити зміст літературного твору. Зрозумівши текст оригіналу (тобто сприйнявши його як первинний реципієнт) і потім відтворивши його мовою перекладу, перекладач має посприяти тому, щоб перед читачем створився адекватний образ, який викличе у нього відповідні асоціації. Однак рецепція художнього твору не буває абсолютно однаковою у різних індивідів, тому що рецептором виступає людина із своєю неповторною індивідуальністю. І саме тому перекладацька компетенція, а саме запас знань і досвіду, своєрідність мислення, виховання і освіти, літературних уподобань, специфіка формування світогляду і особистості у перекладача може значно відрізнятися від авторської. Отже, для перекладача як для рецептора необхідно досягти такого рівня знань і естетичного сприйняття, який дозволив би йому сприймати весь об'єм сми-

слового та емоційного змісту, який об'єктивно міститься у творі [1, 24–25].

Аналіз явища впливу особистості перекладача на результат перекладу здійснюється у цій статті на матеріалі перекладів Івана Кошелівця та Олекси Логвиненка оповідання Ф. Кафки "Сільський лікар". За наявності двох окремих перекладів видається можливим не лише їхнє детальне порівняння між собою, а й визначення рис, які є характерними саме для цих перекладачів. Констатуємо, що перекладацькі рішення часто відрізняються одне від одного, а також в окремих випадках інтерпретують зміст оригіналу та авторський стиль.

Зокрема, І. Кошелівець словосполучення "*in einem 10 Meilen entfernten Dorf*" перекладає дослівно: "у селі, віддаленому на десять миль", у той час як О. Логвиненко, випустивши "*entfernten",* досяг більш прийнятного з огляду на український узус перекладу: "за десять миль у селі". Це випущення слід вважати виправданим. Подібна тенденція зберігається і у реченні *"Starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum* zwischen mir und ihm*"*. І.Кошелівець відтворює все дослівно: "Сильна снігова хуртовина виповнювала великий простір межи мною й ним", повністю зберігши структуру речення. О.Логвиненко певним чином її змінює (іменник "*Schneegestöber*" він замінює дієсловом "мести"), але завдяки цьому вдало викликає в українського читача зрозумілу йому асоціацію: "На всьому просторі між ним і мною мело", тому дана заміна не безпідставна. Словосполучення "*in den Pelz gepackt"* І.Кошелівець перекладає дослівно як "загорнувшись у хутро", не відшукавши адекватний відповідник в українській мові. О. Логвиненко обирає еквівалентний відповідник, який відтворює зміст, проте вдається до конкретизації: "загорнувшись у кожушанку" (згідно із тлумачним словником української мови, кожушанка – шуба з овечої шкури, зверху вкрита сукном [10, 438]). Але з тексту оригіналу невідомо, з якого саме матеріалу пошитий цей одяг, тому конкретизація у цьому випадку невиправдана. "*Weltverbesser"* І.Кошелівець перекладає буквально, просто розклавши слово на два компоненти: "уліпшувач світу", у той час як О. Логвиненко відшукує

в українській мові повний еквівалентний відповідник "утопіст", після цього ще й пояснюючи значення слова. З огляду на це перекладацьке рішення І. Кошелівця абсолютно безпідставне. Цікавий аспект становить собою і переклад І.Кошелівцем слова "die Instrumententasche": "торбинка для інструментів". У словнику ж лексико-семантична парадигма значень слова "die Tasche" чітко окреслена – сумка, торба, портфель; дорожна сумка [11, 599]. Отже, у цьому випадку мала вплив особистість самого перекладача, котрому як первинному реципієнту стало жаль головного героя, і власне враження він переніс на свій переклад, додавши до слова зменшувальний суфікс –инк. Натомість у варіанті перекладу О. Логвиненка "лікарський саквояж" має місце конкретизація значення, при чому вплив власної особистості на результат перекладу тут відсутній. Тому вважатимемо, що це перекладацьке рішення прийнятне. Дослівно намагається відтворити І.Кошелівець і словосполучення *"infolge der Überstrengung"* – "у висліді перенапруження". "Вислід" (результат, наслідок [10, 111]) є діалектизмом, чого вдало уникає О. Логвиненко. Хоч він і вдається до декомпресії і розширює структуру речення присудком ("не витримав надмірних перенавантажень"), проте його варіант сприймається читачем краще, тому дане доповнення слід вважати виправданим. Ще один діалектизм зустрічається у І. Кошелівця у реченні "Мене *гейби* виносять з візка". Натомість О. Логвиненко відшукує повний еквівалентний відповідник для прислівника *"fast"* і діалектизм не вживає: "Мене мало не на руках знімають із брички". Речення *"In dem engen Denkkreis des Alten würde mir übel"* також перекладене у І.Кошелівця діалектним словом "канудить", хоча на прикладі перекладу О.Логвиненка видно, що цього можна було уникнути: "Мені навіть прикро думати, що старий думає так обмежено".

Зустрічаються у перекладі І.Кошелівця застарілі слова і вузьковживані словосполучення, яких слід уникати під час перекладу. Наприклад, "*Gespann"* у нього перетворюється на "паровицю" (розмовне застаріле слово [10, 706]), з огляду на це "запряг" О.Логвиненка – раціональний вибір. Перекладаючи словосполучення "*man weiß nicht"* І. Кошелівець замість того, щоб відшу-

кати повний еквівалентний відповідник, відтворює його структурою, яка читачем буде сприйнята не відразу: "чоловікові і не в голові". Аналогічна ситуація спостерігається і під час перекладу ним "*es fällt mir nicht ein"* – *"*мені й не в думці". Тому варіанти перекладу О. Логвиненка ("часом людина й сама не пам'ятає", "я й не думаю"), які відповідають узусу української мови, є обґрунтованими рішеннями. В інтерпретації І.Кошелівця "*die unbeherrschbaren Pferde"* – це "непогамовані коні". Цього рідковживаного дієприкметника вдало уникає другий перекладач, застосувавши описовий переклад підрядним означальним реченням: "коні, з якими сам чорт не звладає". Одночасно спостерігаємо додавання сталого виразу, що призвело до підсилення ознаки. Наявне рідковживане слово і у перекладі О. Логвиненка – *"in dem niedrigen Verschlag"* – "у закапелку" (закапелок – невелике тісне приміщення, прибудова [10, 300]). Історичний термін зустрічається у І. Кошелівця: *"vom Bezirk angestellt"* – "я призначений сюди з повіту". Проте викликає сумнів доречність даного терміну, адже повіт – це складова частина губернії у дореволюційній Росії [10, 813], а інформація про те, що герой оповідання знаходиться саме у Росії, відсутня.

Ще однією характерною рисою перекладів І. Кошелівця можна назвати випущення окремих словосполучень та речень, наявних в оригіналі. У реченні "Aber das Pferd fehlte, das Pferd!" дворазове повторення автором слова "кінь" підсилює занепокоєння його героя, зайвий раз звертаючи увагу читача на проблему, яку порушує автор. Проте перекладач безпідставно випускає це повторення. Взагалі відсутні в перекладі речення "Die Schwester hat einen Stuhl für meine Handtasche gebracht" та "Es ist eine Schmach". Зміст у деяких реченнях відтворений за допомогою засобів, які можуть створити дивні асоціації у читача. Зокрема*, "...dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt"* в його інтерпретації звучить як "…а тоді рівномірний пронизливий свист глушить мої почуття, забиваючи очі й вуха". Читачеві буде непросто уявити, яким саме чином свист може забити очі. В окремих реченнях зміст оригіналу перекладач відтворює, абсолютно змінивши

значення, яке було в першотворі. Зокрема, "*Du bist ja auch nur irgendwo abgeschüttelt, kommst nicht auf eigenen Füßen"* він безпідставно перекладає українською мовою як "Ти чимсь прибитий і тримаєшся на ногах". Речення *"Man weiß nicht, was für Dinge man in eigenen Hause vorrätig hat"* в його інтерпретації звучить "Чоловікові й не в голові, що за речі трапляються на його власному обійсті" (прикметник "*vorrätig*" проігноровано). Таких грубих перекладацьких помилок у перекладі О. Логвиненка не помічено.

У перекладах І. Кошелівця відзначається також превалювання дієприкметників активного стану, вживання яких не відповідає узусу української мови. Словосполучення "*vom Schnee überhäuft"* він перекладає як "засипуваний", у той час як О. Логвиненку вдається знайти граматично правильний, частково еквівалентний відповідник: "вгрузаючи в снігу". "*Der unbenutzte Schweinestall"* у І. Кошелівця перетворюється на "невживаний свинюшник", тому описовий варіант О. Логвиненка "хлів, де вже багато років не було жодної свині" є обгрунтованим, адже він враховує норми мови перекладу. Речення "*Ich höre die Türkette klirren, die sie vorlegt"* в інтерпретації І. Кошелівця звучить як "Я почув, як загримів ланцюг, накинений нею на двері". Натомість О. Логвиненко додає підрядне означальне речення, досягши і відтворення змісту, і дотримання норм української мови: "Я чую, як брязкає ланцюжок, що його дівчина накидає за собою на двері". Проігноровано граматичні норми української мови І. Кошелівцем і під час перекладу словосполучення "*immer unbeweglicher werdend".* Намагаючись скалькувати оригінал, він вживає прикметник вищого ступеня у поєднанні із прислівником: "дедалі неповороткіший". Проте О. Логвиненко знаходить у мові перекладу дієслово, яке служить для позначення втрати можливості когось рухатися від холоду: "ціпеніючи від холоду" і тому цей варіант перекладу слід вважати більш доречним.

У деяких випадках І. Кошелівець дозволяє собі додавання конотацій, яких у першотворі немає. Речення *"Ein Mann zeigte*

sein blauäugiges Gesicht" отримує в нього інше забарвлення завдяки фразеологізму "вп'ястися очима", що означає "пильно, не відриваючись, дивитися на когось, що-небудь" [10, 160] ("чолов'яга вп'явся в мене синіми очима"). Проте у тексті оригіналу відсутня інформація про те, як саме чоловік дивився на героя. Словосполучення *"wie Holz in der Strömung"* він перекладає "як тріска на бистрині", додавши підсилювальну конотацію (бистрина – місце, де найшвидше тече вода в річці [10, 49]), хоча *die Strömung* – це просто течія. У словосполучення *"in dem engen Denkkreis"* він додає образливу конотацію, переклавши його розмовним словом "тупоголовість". Аналогічна ситуація спостерігається і при перекладі ним слова *"die Vertraulichkeit":* "панібратство", яке є розмовним. Зустрічається додавання негативної конотації і у О. Логвиненка. *"Da ist niemand im Dorf"* в нього перетворюється на "Жодна собака в селі". Але в тексті це лайливе слово відсутнє, тому додавання це слід вважити неприйнятним. Навпаки, опускає конотацію, яка є у першотворі, О. Логвиненко під час перекладу речення *"Mein Pferd ist verendet".* Дієслово "*verenden"* вживається для смерті тварини, яка помирала довго та в муках [9, 700]. Тому очевидно, що переклад "Мій кінь здох" вищезазначеної конотації не передає. З огляду на це, варіант перекладу І.Кошелівця слід вважати повним еквівалентним відповідником: "Мій кінь сконав". Аналогічна ситуація спостерігається і під час перекладу О. Логвиненком "Der Bezirk märtert mich". Дієслово "*märtern"* вживається для позначення дій, які приносять фізичні муки [9, 432]. Тому варіант О. Логвиненка "вся округа мене тероризує" передає лише значення слова, стилістична конотація при цьому відсутня. І. Кошелівець знаходить повний еквівалентний відповідник – "мордувати" і відтворює завдяки цьому також і стилістичне забарвлення дієслова. Обидва перекладачі вдалися до додавання грубої конотації у словосполучення *"mit einem Stoß aus dem Bett zu treiben"*, яка у першотворі відсутня. У Кошелівця це "носаком вибити", а у Логвиненка – "утришия гнати". Подібні

перекладацькі рішення неприйнятні, адже змінюють стилістичне забарвлення, яке надавав автор своєму твору.

Детально аналізуючи переклад О. Логвиненка, видно, що цей перекладач часто вдається до вживання фразеологізмів там, де вони відсутні в першотворі. Речення "*Starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm*" в його інтерпретації звучить як "Між ним і мною мело так, що світу Божого не видно"; "*...nimmt meine Drohung nicht übel"* – "пропускає мою погрозу повз вуха"; "*Am liebsten kratzte ich dir die Augen aus"* – "Аж руки сверблять, видряпати тобі очі"; *"Das war meine ganze Ausstattung"* – "Це все, чим нагородив мене Бог"; *"Ein Nachfolger bestiehlt mich"* – "Мій наступник оббирає мене до нитки". Проте усі ці фразеологізми передають той зміст, який є у першотворі і тому цей переклад можна вважати адекватним.

Іноді О. Логвиненко додає від себе лексичні засоби, які викличуть у читача таке враження, ніби він сам є свідком дії, яка відбувається в оповіданні. Наприклад, у реченні *"Die Tür offnete sich und klappte"* читаємо "Дверцята відчинились і загойдалися, хляпаючи, на завісах". Вірогідно, що додаючи дієприслівник "хляпаючи", він намагався викликати у читача звукову асоціацію.

Слід звернути увагу на те, як підійшли обидва перекладачі до лайливих слів, які неодноразово зустрічаються у першотворі. Зокрема, розмовне лайливе "*das Vieh"* (яке ще й служить для позначення худоби [9, 725]), вони обидва переклали як "тварюка". Такий переклад слід вважати повним еквівалентним відповідником. *"Der ekle Pferdeknecht"* відтворено в обох перекладах так само повним еквівалентним відповідником – "огидний", "мерзотник". Це стосується і "*das Gesindel"* – "потолочі", "наволочі". Можна зробити висновок, що слова з негативною конотацією в обох варіантах перекладу відтворені адекватно.

Тож, для І.Кошелівця є характерними:

- буквалістичний переклад;
- додавання (зокрема, слів із додатковою конотацією);
- вилучення слів та словосполучень;
- вживання рідковживаних слів та діалектизмів;

➢ превалювання дієприкметників активного стану;

➢ ігнорування узусу мови перекладу.

Для О. Логвиненка:

➢ конкретизація значень;

➢ додавання речень та словосполучень, які служать для кращого розуміння тексту читачем;

➢ невелика кількість рідковживаних слів;

➢ збереження узусу мови перекладу.

Та чи всі дані перекладацькі стратегії посприяли тому, щоб найкраще відтворити першотвір мовою перекладу? Слід уникати буквалістичного перекладу, при якому внаслідок механічного калькування форми першотвору перекручується ідейно-образна інформація змісту, не передається стилістична функція та порушуються мовні норми. Лексичні додавання у тексті перекладу бувають необхідними лише тоді, коли той чи інший смисл у тексті оригіналу передається іншими – наприклад, граматичними – засобами, які неможливо застосувати у мові перекладу. Про жодні смислові додавання у цьому випадку мова не йде, оскільки в тексті перекладу повинна бути вміщена однакова інформація з текстом оригіналу. Вилученню при перекладі підлягають найчастіше слова, які є семантично зайвими, тобто які виражають значення, зрозумілі з тексту і без їхньої допомоги. Інших опущень слід уникати тому, що це призводить до неправильної передачі перекладачем раціонально-смислової інформації, що міститься у першотворі. Не слід у тексті перекладу допускати превалювання діалектизмів та рідковживаних слів, які стануть на заваді реципієнту адекватно сприйняти текст. Помилки у мовній нормі та узусі можуть настільки вплинути на сприйняття, що затьмарять смисл сказаного або написаного. Слід пам'ятати, по-перше, що еквівалентність тексту оригіналу та тексту перекладу базується не тільки і не завжди на відносній тотожності змісту, а міра мовної нормативності й узуальності є суттєвим фактором такого роду. По-друге, велика кількість нормативно-мовних помилок і узуальних відхилень у тексті перекладу викликає у адре-

сата перекладу сумнів щодо компетенції перекладача, недовіру до нього як до мовного посередника.

Перспектива: провести перекладацький аналіз інших оповідань Кафки з метою узагальнення характерних перекладацьких стратегій кожного з перекладачів. Це надасть можливість виділити складові особливості перекладача, які впливають на адекватність художнього перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978 – 174 с.

2. Гинзбург Л. В. Над строкой перевода: Ст. разных лет / Л. В. Гинзбург. – М. : Сов. Россия, 1981. – 144 с.

3. Зарицький М. С. Переклад: створення та редагування : посібник / М. С. Зарицький. – К.: Парламентське видавництво, 2004. – 120 с.

4. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : навчальний посібник / В. В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2002. – 280 с.

5. Мирам Г. Э. Профессия: переводчик. – 4-е изд. / Г. Э. Мирам. – К. : Эльга, Ника-центр, 2006. – 160 с.

6. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. – М. : "Международные отношения", 1974. – 216 с.

7. Кафка Франц. Твори : оповідання, романи, листи, щоденники / Франц Кафка ; передм. Д. Затонського. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 592 с.

8. Кафка Франц. Перетворення : оповідання у перекладі Івана Кошелівця / Франц Кафка ; перекл. з нім. – Львів : ЛА "Піраміда", на замовлення приватного підприємця Говда І. В., 2005. – 208с.

9. Duden Bd. 10 Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich. Dudenverlag, 1985. – 797 S.

10. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с.

11. Мюллер В. Великий німецько-український словник – Близько 170 000 слів та словосполучень – 2-е вид., випр. та доп. / В. Мюллер. – К. : Чумацький шлях, 2007. – 792 с.

Стаття надійшла до редакції 16.04.14

Статья посвящена анализу аспектов влияния личности переводчика на результат художественного перевода, что проиллюстрировано примерами переводов повести Фр. Кафки "Der Landarzt"

The article deals with analysis of aspects of translator's influence on the result of artistic translation that is illustrated with examples of translation of the short story "A Country Doctor" by Fr. Kafka.

С. Стискун, магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ ТРАДИЦІЙ І НОВАТОРСТВА В ДРАМАТИЧНИХ ПЕРЕРОБКАХ ТА ІНСЦЕНІВКАХ М. СТАРИЦЬКОГО НА ТВОРИ М. ГОГОЛЯ

У статті розглядається сучасне бачення інсценізацій та переробок М.Старицького на твори М. Гоголя; незважаючи на запозиченість сюжетів, вони є оригінальними засобами відображення національно-ментального світогляду крізь призму європейської та вітчизняної літератури. Відзначається також місце оригінальних переробок драматургії в літературному процесі визначеного періоду.

Фактором відродження української літератури була популярність української тематики в російській літературі. Естетична теорія романтизму надавала великої ваги фольклору, народній міфології, історії, психології людей, яку, на думку російських романтиків, можна було знайти на Близькому Сході, в побуті на Україні. Іншим впливовим фактором щодо творчості Старицького, його стильових, національних та деяких інших особливостей, була творчість М. Гоголя, "найвидатнішого серед романтиків української школи в російській літературі першої половини XIX ст." [2, 118]. Вплив творчості М. Гоголя на М. Старицького дуже значний і аспектний, має свою історію. Тут лише стисло відзначимо, що, захопившись М. Гоголем у підліткові роки ("На наши умы, полудетскикие,… – писав Старицький про себе й Миколу Лисенка в "К биографии Н. Лысенка" [4, 552], – эта общественная струя зводила приятное оживление. Конечно, мы не вникали глубоко в значение грядущих переворотов, но они занимали нас, как загали и вопли коробочек, и вздохи маниловых, и скрежеты собацичей... (Мы тогда увлекались тоже "Вечерами на хуторе близ Диканьки", "Тарасом Бульбой" и "Похождениями Чичикова") [4, 621]. М. Старицький протягом усього свого творчого життя мав органічну естетичну потребу звертатися до спадщини свого земляка, екстраполюючи його ідейно-художній досвід.

Свою драматургічну творчість Старицький розпочав з інсценізацій повістей М. Гоголя: "Різдвяна ніч", "Сорочинський ярмарок", "Утоплена", "Тарас Бульба". Збагачені чарівною музикою Миколи Лисенка, виконані з високою сценічною майстерністю, вони популяризували в Україні творчість талановитого російського письменника М. Гоголя. Проте є один момент, який ми, підходячи до аналізу переробок та інсценізацій М. Старицького, не можемо оминути. Запозичення сюжетної канви в інших авторів не завжди проходило гладко, часто було причиною прикрих непорозумінь, звинувачень автора в ряді випадків у плагіаті. У 1902 р. із статтею "Михайло Старицький" виступив І. Франко. З проханням написати про батька до критика звернулася дочка письменника – Людмила Старицька-Черняхівська. Потрібна була ґрунтовна стаття, де знайшла б правдиве відображення сорокарічна діяльність Старицького, збережено для нащадків його добре ім'я. Зауваживши, що "ім'я Старицького сталося в останніх роках метою найрізкіших вистрілів з боку чужих і своїх, сталося дразливим пунктом в історії українського письменства останніх десятиліть" [5, 21]. І. Франко поставив завдання спростувати хибне уявлення про драматурга, яке, на жаль, вже встигло закріпитись у думках сучасників, і визначати його справжнє місце в історії української літератури. При цьому високо оцінювалася діяльність М. Старицького, його відчутний внесок у скарбницю української класичної літератури. Старицький для Франка – талановитий лірик, драматург, "...натура здорова, кремезна, багата фізичною і духовною силою, охоча до громадської діяльності, треба лише пожалкувати, що нещасні російські відносини не лишили тій оцінці справжнього визнання" [6, 375].

Театральне життя в Україні тривало і М. Старицький брав у ньому найактивнішу участь. В одному з листів до І. Франка драматург писав: "Отож з 1872 року дали дозвіл на український приватний спектакль, з того часу, крім перекладів, які дозволено було до друку, я узявся й до сцени, вважаючи її за могутній орудок самопізнання народного" [22, 60]. Необхідність створення інсценівок, драматичних переробок М. Старицький виразно пояснив у листі до Панаса Мирного від 8 травня 1898 року: "Докір,

що деякі старі п'єси, перероблені до смаку публіки, мають і неосудність. Не пускала цензура жодного репертуару, треба було дихати й жити, а хотів задавити нас на смерть [4, 490]. Розпочавши драматургічну творчість з переробок, а завершивши її високохудожніми оригінальними соціальними драмами, Старицький завжди залишався вірним життєвій правді. Він ставився до інсценівок з винятковою увагою, зберігаючи дух оригіналу. Одночасно їм притаманні новаторські тенденції: висока сценічність, соціальна загостреність, пильна увага до народно-пісенної традиції.

Наразі стає зрозумілим, що філософські погляди українського письменства незалежно від того, в якій країні жив автор і на якій мові писав, відображають особливості духовних прагнень української культури. Так було видано чимало праць, присвячених Україні, російською мовою, які поширювали ідеї української культури, засвідчували те, що й український народ має свою мову, звичаї, побут, традиції – загалом існування своєї нації, самобутньої і незалежної. Серед таких представників української культури в російській літературі найяскравішою була постать М. Гоголя – блудного сина народу України [9, 251]. З любов'ю він пише про свою Батьківщину, що є найістотнішим доказом причетності до неї: "Чи знаєте ви українську ніч ? Ні, ви не знаєте української ночі!... Божественна ніч! Чарівна ніч!... Сиплеться спів українського солов'я і мариться, що і місяць заслухався його посеред неба" [9, 249]. Микола Гоголь був українцем, і це помічали навіть російські дослідники. Наприклад, І. Мандельштам говорив, що М. Гоголь мислив рідною мовою і не намагався перекладати на російську, залишивши її в своєму природному стані. Ще зовсім молодим М. Гоголь змалював прекрасні образи талановитого українського народу у своїх творах: "Вечори на хуторі поблизу Диканьки", "Сорочинський ярмарок", "Утоплена", "Тарас Бульба" та інші. Він зображав картини життя цього народу, його легенди, героїку, особливий веселий і лукавий гумор. Він уміло викриває своїм сміхом усіляких "шпоньок" та "солох".

М. Гоголь – українець – романтик у російській "українській школі". Він чи не найперший друкує твори на українську тема-

тику із присмаком народної української мови. Він, як істинний українець, зображує життя, колорит, природу, вміло підносить до висоти романтичної епопеї картини українського минулого ("Тарас Бульба"). При цьому розвиваються основні думки під впливом романтичного світогляду. Надзвичайною є також словесна майстерність Гоголя: ритміка та оригінальність виразу підкреслює його належність до України, подекуди відчувається навіть нехтування російською мовою. Вживання української фразеології привносить в його твори специфічний колорит, надзвичайну динаміку. Українські пісні, з яких він складає цілі розділи своїх витворів, до цього часу є прикрасою світової літератури. Один з французьких літераторів Е. М. Воп'є у своїй критиці "Російський роман", у розділі про М. Гоголя писав про Україну і про українську мову, а зокрема про те, як важко було працювати письменникам у період постійних утисків, адже Україна була об'єктом суперечок між крайньою Північчю і крайнім Півднем, її хотіли підкорити Росія і Туреччина, постійно турбувала Польща. Однак діяльність козаків вдихнула в неї республіканську (вільну) душу. Високо оцінював Е. Воп'є українську мову: "Вона найбагатша мова Європи. Наділена надзвичайною лаконічністю, <...> використовує одне слово, щоб виразити кілька ідей, що в будь-якій іншій мові потребувало б кілька фраз" [8, 300].

Однією з головних ідей творчості М. Гоголя та М. Старицького була ідея "народності", яка тримала розвиток на українському грунті. Доказом цього є зображення українського суспільства, українських звичаїв. Крізь непрохідний морок життєвих труднощів у їхніх творах прослідковується, в досить завуальованому вигляді, ствердження української самобутності, української сили і на противагу російському розбрату. Кожна сповідь авторів утримує в собі частку південного тепла України як виклик північному холоду Росії. Втім, українська унікальність авторів проявилася насамперед у пошуках джерел творчості, напрацюванні ідеологічної константи життя, що могло реалізуватися при мобілізації національного ресурсу, у суспільній самоорганізації буття. Самоорганізуючий заряд був закладений

існуванням могутнього державницького утворення – Київської Русі, енергетичний імпульс якої не згас і упродовж тисячолітньої історії боротьби за незалежність. Системою політичного життя, створеного цілісною сферою духовно – культурних цінностей, витворилася етнопсихологічна домінанта, яка втілилася у почуття єдності українського народу. Культурні і духовні набутки виявилися віковими покажчиками української приналежності. Втрата державності не привела до втрати раціональної живучості, хоча суспільний розвиток відбувся з незначним запізненням від процесів, які переживала Західна Європа. Після чіткого і ясного за стильовими ознаками класицизму романтизм сприймався беззастережно, бо цим словом стали називати широке коло найрізноманітніших явищ. Всю філософсько-літературну спадщину М. Старицького пронизує романтичний контекст; таємниці і проблеми національної душі, якими він переймався все життя, є однією з головних тем в методологічній основі романтизму. В цій іпостасі досвід М. Старицького досить повчальний і донині, коли багатомільйонним масам населення нашої країни, яка багато в чому відстала від інших європейських країн, за складених історією обставин, посилено нав'язується перспектива політичного об'єднання за принципом тієї чи іншої "мовності". Володіючи неабиякими знаннями в галузі історії, зокрема України, її фольклору, етнографії, М. Старицький та М. Гоголь вводять у свої твори історико-етнографічні реалії, які зображують умови життя, шлях формування та характерні риси України. Так, в повісті "Сорочинський ярмарок" автори змальовують життя українського хутора кінця XVII – початку XVIII століття: "Хатинок десять, не обмазаних, не критих, виднілося деінде посеред поля. Ні тину, ні хліва... копана в землі яма – ось вам і хата" [2, 121]. У своїх ранніх творах зображують представників повнокровної нації, "благочестивих людей", "славних козаків", національні риси яких чітко окреслені авторами. Це люди (Черевик, Солоха, Вакула, Тарас Бульба), які чітко знають хто вони, і чим є світ. За свідченням Старицького, однією з вдалих перших спроб у драматичному жанрі була його оперета "Різдвяна ніч" за сюжетом повісті М. Гоголя "Ніч перед

Різдвом". Музику створив М. Лисенко. Звернення драматурга до повістей М. Гоголя не було випадковим. Глибока правдивість у зображенні картин життя українського народу, гармонійне поєднання героїчного й ліричного, побутового й фантастичного, висока художня цінність – ось що привернуло в них увагу Старицького. Особливої життєвості інсценівкам надає високий рівень оригіналу і прагнення драматурга донести всю його значимість і красу до глядача, підкресливши чи виділивши саме драматичні моменти. Цій же меті підпорядковані й сцени народних свят, вечорниць, колядок, щедрівок та інших народних обрядів. У тканину музичної комедії драматург вводить певну кількість нових дійових осіб, переважно другорядних персонажів. Із середовища молоді він виділяє веселих подруг Оксани – Одарку, Марусю, Катрю, Івгу, причому кожну з них він наділяє певними рисами характеру чи принаймні підкреслює одну найхарактернішу рису. З-поміж парубків виділяється й одержує ім'я та характеристику "веселун" – Грицько. У веселий натовп введений пастух Тиміш із гоголівської повісті, який бачив "на власні очі, як відьма Солоха доїла корів", причому, як і в Гоголя. Це яскраво виражений елемент новаторства.

М. Старицькому випало жити і творити в надзвичайно складну, драматичну, часом – трагічну, а на схилі його життя – переломну епоху в історії України, в історії її красного письменства. Природно, що епоха, її складний, динамічний, мінливий рух позначалися на світовідчутті митця, своєрідно "переломлювалися" в ньому, формували його світогляд і характер, художньо інтерпретувалися у творчості. Так само природно М. Старицький не став пасивним "споживачем" розмаїтих ідей епохи, таким собі корабликом без вітрил і стерна в розбурханому житейському, суспільному морі. Тут мається на увазі передовсім його громадянська, суто людська, особистісна позиція. Хрестоматійними вже стали слова І.Франка про місце Старицького в літературному процесі, якими визначалося, що "писання Старицького – плоди перехідної доби, коли українському слову приходилось здобувати нові поля невідомих досі понять" [7, 238]. Так, справді, часто буває. Можливо (скоріше, мабуть, напевне), що й

у випадку зі Старицьким літературне, духовне, суспільне довкілля було досить впливовим і на самого митця, та все ж "випадок Старицького" тут бачиться особливим, винятково індивідуальним, а сам письменник таким, який самою своєю суттю – вдачею, характером, талантом, духовною глибиною – "приречений" і найбільше здатний до ролі "межового", "етапного" митця, котрий єднає, а не роз'єднує" [8, 300]. У період зростання громадянської активності людини закономірно виникає ще одна морально-етична проблема – співвідношення між суспільним і особистим. М. Старицький вирішує її, як і більшість письменників-демократів, на користь першого в його героїкоромантичних драмах "Оборона Буші", та "Остання ніч", героїні яких з усвідомленням свого патріотичного обов'язку не тільки перед особистим щастям, але й життям. У них нема ні найменшого сумніву в правильності своїх вчинків. Зовсім в іншому ракурсі, ніж у повісті, Старицький трактує образ Пацюка, що сприяє наближенню п'єси до традицій українського народного театру. Сцена в Петербурзі у повісті М. Гоголя належить до найдраматичніших, тому її легко було перекласти на мову сцени. Імпонував драматургу і відомий гоголівський прийом, застосований у комедії "Ревізор" – німа сцена. Ось чому, творчо йдучи за традиціями Гоголя, Старицький сцену в Петербурзі завершує німою картиною наприкінці третьої дії. Ось характерна ремарка: "Задня стінка підіймається догори стиха. Спочатку туманіє, а далі прояснюється така картина: величезна химерно-розкішна зала; в кінці її стоять Вакула, а проти його велична жіноча постава; за нею кілька пишно вбраних персон, а трохи позаду якийсь прислужник держить на золотій таці черевики" [4, 445]. Новаторство М. Старицького виявилось не лише у загальній тенденції до зміни оповіді драматичною дією, а й у трактуванні окремих гоголівських образів, особливо Пацюка, який у повісті М. Гоголя – лінтюх, нероба. В минулому його вигнали (або сам втік, що однаково ганебно) із Запорожжя, де він тільки їв, спав, не думаючи, звичайно, про оборону вітчизни, свій військовий обов'язок. Напевно, і душу чортові він запродав через лінощі (і фізичні, і духовні), прагнення животіти в ситості, ні про що не

дбаючи. Зовсім інший Пацюк у п'єсі Старицького. Автор зберігає за цим колишнім запорожцем деякі риси героя, що дає можливість укрупнити постать, вкласти в уста Пацюка спогади, сповнені глибокого ліризму про Запорозьку Січ, її зруйнування Катериною II. Пацюк схвильовано говорить про народні страждання, звертається навіть до Бога, просячи благополуччя для Батьківщини. Ці прохання здатні пробудити національну гордість, почуття патріотизму. М. Старицький майстерно вплітає сцени про Пацюка в основну сюжетну тканину твору, використовуючи засіб сну, і тим самим події гоголівської повісті переводить у реалістичний план. Л.Старицька-Черняхівська влучно підкреслила найсуттєвішу рису "Різдвяної ночі", її новаторство і соціальну загостреність. На перший погляд, комедія являла собою усталений тип українських п'єс: веселий жарт із співами, танцями, з наявністю комічного та ліричного елементу. Але в "Різдвяній ночі" вже бриніла нова нота. "Ця нова течія – писала Л. Старицька-Черняхівська – виявилась в особі Пацюка" [5, 21]. Комічна фігура чаклуна-ненажери в оповіданні Гоголя перекинулась в комедії у свідомого героя українського. М. Лисенко всім серцем пройнявся цим новим типом і глибоко трагічно змалював у музиці "останнього орла".

"Різдвяна ніч" стала цілою епохою в театральному житті 70-х рр. "Три рази виставляли в опернім театрі "Різдвяну ніч" і театр був не те що повний, повнісінький, а ще задовго до вистави не можна було купити жодного білета" [3, 431]. "Різдвяну ніч" як один із прикладів драматичних переробок М. Старицького поряд із "Обороною Буші", "Сорочинським ярмарком", "Утопленою" – це твори, що яскраво засвідчували невмирущість української національної культури, народного духу. Через гоголівські повісті Старицький прагнув правдиво показати життя українського народу, зробити це життя предметом високого драматичного мистецтва, представити справжній, а не спотворений образ народної душі, чулої до краси, спраглої добра й радощів, розкрити багатий і яскравий світ людини-трудівника. Широко використовує автор і пісню як один з ефективних засобів розкриття характерів героїв, їх внутрішнього світу. В п'єсі

"Різдвяна ніч" М. Старицький виступає як видатний майстер мови. Створюючи типові для тогочасної дійсності образи, він наполегливо працював над індивідуальними рисами кожного з них. Яскрава мовна характеристика дійових осіб здійснюється значною мірою шляхом широкого використання пісенного матеріалу. Пісенними образами – символами насичена мова дійових осіб, особливо молоді: "моє серденько" "ластівко", "доля усміхнеться", "моя вірная", "серце в'яне", "мед-вино", "соболю", "як билина тая в полі", "журба-туга", "біле личко", "не таке горе, як здається", "коло серця гадиною в'ється". Пісні в інсценуванні відіграють певну роль: найчастіше це пісні-характеристики чи пісні, які коментують подію. Пісні, написані драматургом, часто важко відрізнити від народних, бо М. Старицький використовує в них образи і всю систему художньо-образотворчих засобів, взятих з народної творчості. Так, монологи і діалоги Пацюка нагадують історичні пісні. Широко використані в інсценівці прислів'я, приказки, народні звороти. У зв'язку з темою гоголівської повісті, в інсценівці Старицького не тільки не втрачається, але ще повніше розкривається український колорит джерела. З цієї точки зору інсценування Старицького представляють своєрідне явище, коли сама тема джерела переробки дозволяє зберегти і посилити національну своєрідність оригіналу. У той час, коли цензура забороняла постановку п'єс М. Гоголя на Україні, інсценізації його творів зіграли поклади – чільну роль, популяризуючи творчість великого російського письменника. В умовах національного гніту, коли царські сатрапи стверджували, що не існує українського народу, ні, не було і бути не може української мови, перші інсценування М. Старицького свідчили про протилежне, про те, що є український народ, який має свою мову, свою творчість, свою багату культуру. Працюючи над інсценівками гоголівських сюжетів, Старицький одночасно старанно вивчав класичні п'єси Шекспіра, Шіллера, Мольєра, знайомився з драматургією Чехова, Островського. Така сумлінна підготовка у поєднанні з самобутнім талантом драматурга зумовили блискучий успіх його драм. Ніхто краще від М. Старицького не перекладав на мову сцени

прозові твори, не переробив малосценічні п'єси інших авторів у справжні шедеври українського театрального мистецтва. Справа у вмінні письменника тонко відчувати драматичні можливості, закладені в прозових творах. Він завжди безпомилково вибирав для інсценізації найбільш виграшні джерела. Про це яскраво свідчить одна з найкращих інсценівок Старицького "Утоплена". У повістях М. Гоголя драматурга приваблювала, з одного боку, глибока народність, а з іншого видовищність. Старицький глибоко сприйняв дух гоголівських повістей, відшукав ефективні засоби сценічного втілення образів, відтворення національного характеру через народно-поетичну творчість, і, насамперед, через невичерпні можливості українського народного епосу, зокрема, народної пісні. Піснею говорить драматург з народом і про такі питання, про які в іншій формі з цензурних міркувань у той час висловитись не міг.

Успіх вистав за п'єсами М. Старицького значною мірою залежав від їх високих сценічних якостей. Як людина глибоко театральна, інсценізуючи прозовий твір, Старицький бачить його на сцені в живому звучанні українського слова, характерній поведінці дійових осіб, у реальній побутовїй обстановці. Це яскраво відчутно у самому принципі інсценізації, в її композиції, в авторських ремарках. Чергування сцен у п'єсах Старицького відповідає наростанню драматичного конфлікту, досить поширених ремарках малюється природа, в них же подаються вказівки історико-етнографічного характеру, драматична колізія розкривається автором в органічному зв'язку з музично-пісенними особливостями народного світовідчування. Цими особливостями характеризуються й інші інсценізації та переробки для сцени ряду творів другорядних письменників і драматургів. Тяжіння Старицького-режисера до показу на сцені сильних почуттів і своєрідних характерів, його вміння дати яскраву мовну характеристику героя, бездоганне знання історії матеріальної культури, побуту, фольклору свого народу мало спричинити винятково вдалу ідейно-художню реалізацію творчого задуму.

М. Старицькому як драматургові і особливо режисерові належить провідна роль в організаційно-творчому становленні му-

зично-драматичного жанру – самостійного в українському театральному мистецтві. Ніколи до нього не набував цей жанр таких сталих професіональних форм і високих художніх якостей. Трупа М. Старицького так й іменувалася: музично – драматична. Розуміння цього факту особливо важливе, бо рішуче змінює досі поширені погляди на всю театральну діяльність Старицького і принципово по-новому визначає місце, роль і значення його творчості в історії українського театру взагалі. Велика музична культура, що її здобував він під впливом та у творчому співробітництві з М. Лисенком, неабиякі режисерські здібності, що дозволяли йому звести складні і багатобарвні компоненти вистави в єдине гармонійно-художнє ціле, – все це, безперечно, свідчить про глибоку культуру М. Старицького. У спільній роботі М. Старицького та М. Лисенка знайшли втілення думки М. Гоголя про мистецтво, що відбиває народне життя, про театр-школу для народу, про національну оперу, яка повинна створюватися на основі народних мотивів. Мабуть, у тому й полягає неперевершений талант М. Старицького, що його п'єси після прочитання ще довго бентежать душу, примушують замислитися над дійсністю, над нормами моралі, особистим життям, тією історичною пам'яттю, що прокладає нам, молодому поколінню держави, світлий шлях у майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Когут В. Трансформація містерських сюжетів в українській драматургії / Золота середина / В. Когут. – К., 2005. – 125 с.

2. Коломієць В. В. Добра і правда син (Старицький М. П. – драматург) / Либідь. – Київ, 1991. – С. 134–150.

3. Попович Н. Ф. Літературно – художня антропонімія драматургії / Н. Ф. Попович. – Ужгород, 2004. – С. 420–435.

4. Старицький М. П. Листи. Твори : В 6-ти т. / М. П. Старицький. – Київ, 1990. – Т. 6. – С. 442 –636.

5. Старицька-Черняхівська Л. М. Варіант біографії М. П. Старицького / Л. М. Старицька-Черняхівська ; Музей М. П. Старицького. – Спр. 106. – 21 арк.

6. Франко І. Я. З останніх десятиліть XIX віку / І. Я. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 41. С. 365–383.

7. Франко І. Я. Михайло Петрович Старицький / І. Я. Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 33. С. 230–278.

8. Цуркан І. М. Історія, що зацвіла на зруйнованім старосвітськім мурі / І. М. Цуркан // Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць. Випуск IX.– Херсон : Айлант, 2001. – С. 297–302.

9. Цуркан І. М. Шукайте тільки правду і нею жийте... (До 160-річчя з дня народження Михайла Старицького) / І. М. Цуркан // Наука і сучасність. Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – К. : Логос, 2000. – Т. XXIII. – Випуск. 2. – Ч. 3. – С. 247–253.

10. III-V наукові семінари "Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної свідомості наприкінці XIX – XX ст. ", приурочені до дня народженя Михайла Петровича Старицького: Матеріали / Упорядники Н. Грабар, О. Мокану, М. Горбатюк. – Київ, 2011. – 22, 189, 209 с.

11. VII–VIII наукові семінари "Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у поцесі формування національної свідомості наприкінці XIX – XX ст. ", приурочені до дня народженя Михайла Петровича Старицького: Матеріали / Упорядники Н. Грабар, О. Мокану. – Київ, 2013. – 5, 17 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье рассматривается современное виденье инсценизаций и переработок Н. Старицкого на произведения Н. Гоголя; несмотря на заимствование сюжетов, они являются оригинальными изображениями национально-ментального мировидения сквозь призму европейской и отечественной литературы. Отмечается также место оригинальных переработок драматургии в литературном процессе указанного периода.

The modern vision of N. Starytsky stagings and reworks on N. Gogol's works is considered in the article. Despite borrowing plots they are the original means of imaging the national mental worldview through the prism of European and Russian literature. Also the place of the original rework in drama is remarkable in the literary process of the specified period.

В. Тіщенко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ РЕАЛІЙ В РОМАНІ ДЕНА БРАУНА "ВТРАЧЕНИЙ СИМВОЛ"

Стаття присвячена визначенню поняття "реалія" та проблемі перекладу реалій на основі порівняльного аналізу англомовного роману Дена Брауна "Втрачений символ" з його українським перекладом.

Відтворення національної своєрідності першотвору є однією з центральних проблем у перекладознавстві. Займаючись перекладом художніх текстів, перекладач виступає сполучною ланкою між автором твору і читачем. Окрім високого рівня володіння рідною та іноземною мовами, перекладач має знати закономірності процесу перекладу, вміти розшифрувати закодоване в тексті повідомлення, правильно передати інформацію, що містить специфіку певної культури. Як правило, в цільовому тексті втрачається частина вихідної інформації, зокрема та частина мовних засобів, яка відповідає за специфічне забарвлення мовної картини світу.

У контексті загальної проблематики національно-культурної специфіки мови і мовленнєвої діяльності загалом особливого теоретичного і практичного інтересу в перекладознавстві набуває проблема реалій, що щільно пов'язані з виразом національної форми у перекладі [5, 38].

Матеріалом дослідження слугували опублікований в 2009 році роман популярного американського журналіста та письменника Дена Брауна "Втрачений символ" та його український переклад Володимира Горбатька.

Підґрунтя такого аналізу склав доробок праць з перекладознавства таких вітчизняних та зарубіжних дослідників як С. П. Влахова, С. І. Флорина, Р. П. Зорівчак, А. В. Федорова, І. В. Корунця, Л. С. Бархударова, П. Ньюмарка, В. С. Виноградова, В. В. Коптілова та інших.

На думку Р. П. Зорівчак, при розгляді реалій деякі дослідники не враховують чинника бінарного зіставлення, вважаючи, що усі лексеми, що позначають національно-специфічні об'єкти дійсності, – реалії. Насправді ж поняття "реалія" в перекладознавстві виникає лише при зіставленні мов і, відповідно, культур. Поза цим зіставленням реалія не може існувати [5, 52].

Отже, за дефініцією Р. П. Зорівчак, реалії – це монолексемні і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких уміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача [5, 58].

Для позначення слів-реалій у перекладознавстві дослідниками були введені такі поняття, як: "безеквівалентна лексика" – лексичні (та фразеологічні) одиниці, що не мають еквівалентів за межами мови, до якої вони належать (Г. В. Чернов, А. В. Федоров); "екзотична лексика", "екзотизми" – слова й вислови, запозичені з маловідомих мов, звичайно, неіндоєвропейських, і вживані, щоб надати мовленню спеціального колориту (А. Є. Суп-рун); "прогалини" (лакуни) – у випадках, коли ситуації, звичайні для культури одного народу, не спостерігаються в іншій культурі (І. І. Ревзін, В. Ю. Розенцвейг); "варваризми" – слова, за допомогою яких стає можливим опис чужоземних звичаїв, особливостей життя та побуту, створення місцевого колориту (А. А. Реформатський); "етнокультурна лексика", "етнолексеми" – лексичні одиниці, що характеризують систему знань про специфічну культуру певного народу як історико-етнічної спільності людей (Л. А. Шейман); "аліенізми" – слова з маловідомих мов, що підкреслюють стилістичну функцію екзотизмів (В. П. Берков) [4, 5].

Англійські дослідники для позначення реалій вживають терміни "cultural terms" та "cultural words". Інші дослідники використовують вирази "culture-bound words", "culture words" або "culture-specific items" [10, 94]. Український перекладознавець І. В. Корунець в підручнику "Теорія і практика перекладу" (англійською мовою) вживає замість терміна "реалія" дескриптивну полісемантичну фразу "the unit of specific national lexicon" [7, 151].

У сучасній науковій лінгвістичній літературі представлені різні класифікації реалій за тимчасовими, семантичним, граматичним, місцевим, фонетичним та іншими ознаками.

Найповнішою і найбільш розгорнутою є класифікація С. Влахова та С. Флорина, які поділяють реалії за предметною, місцевою, часовою та перекладацькою ознаками.

За твердженням самих авторів, їхній поділ реалій в значній мірі умовний, оскільки багато з них можна віднести одночасно до декількох рубрик кожної класифікації, до різних їх поділів або до інших класів перекладознавчих одиниць [4].

Хоча переклад є справою творчою та індивідуальною і кожен перекладач може за допомогою своєї майстерності формувати власні шляхи донесення до читача змісту того, що більшість дослідників назвала неперекладним, а саме реалій, та все ж існують загальноприйняті способи перекладу слів-реалій для запобігання втрати колориту.

Слід відзначити, що поняття перекладу реалій дещо неточне. Перекласти – це знайти відповідник у цільовій мові, але цього важко досягти, якщо в етнокультурі, матеріальній чи духовній, в історії носіїв мови оригіналу немає співвідносного поняття, явища або об'єкта. У випадку реалій треба говорити не про переклад у буквальному розумінні, а про вибір семантико-стилістичного відповідника або трансляційне перейменування реалій [5, 92].

Адекватно перекласти реалію досить складно, саме тому перекладач стикається з двома основними труднощами: відсутність у мові перекладу відповідника (еквівалента, аналога) через відсутність у носіїв цієї мови об'єкта (референта), який позначає реалія; необхідність, разом з предметним значенням (семантикою) реалії, передати колорит, національне та історичне забарвлення [4, 80].

Перекладач повинен знати не тільки особливості мови, але й життя, побут, історію, географію, культуру, державний та політичний устрій тих країн, з мови яких відбувається переклад. Незнання реальної дійсності, яка стоїть за словами, нерозуміння реалій часто призводить до грубих помилок у перекладі.

Проте відсутність точних або постійних лексичних відповідників тому чи іншому поняттю не означає неможливості передати його смисл у контексті, хоча б описово. Таким чином, вважаємо, що питання зводиться не до того, чи можливо, чи неможливо перекласти реалію, а до того, як її перекласти.

Чимало перекладознавців розглядало питання перекладу реалій і часто доходило при цьому не зовсім однакових висновків.

Л. С. Бархударов визнає п'ять способів відтворення реалій засобами цільової мови – транскрипцію (транслітерацію), калькування, описову перифразу, приблизний і трансформаційний переклад [1].

А. Федоров обґрунтовує чотири способи передачі реалій: транслітерацію (транскрипцію), калькування, уподібнення, гіпонімічний переклад [8].

На основі своєї перекладацької практики В. С. Виноградов визначив чотири основні способи перекладу реалій: транскрипцію (транслітерацію), гіпонімічний переклад, уподібнення, дескриптивну перифразу. Він зовсім не визнає калькування, стверджуючи, що в практиці художнього перекладу взагалі не застосовують калькування ні реалій, ні фразеологічних одиниць [3].

На основі зіставлення англомовних перекладів української прози з їхніми оригіналами Р. П. Зорівчак дійшла висновку про такі способи трансляційного перейменування реалій: транскрипцію (транслітерацію); гіперонімічне перейменування; дескриптивну перифразу; комбіновану реномінацію; калькування, повне і часткове; міжмовну транспозицію на конотативному рівні; метод уподібнення (субституцію); віднайдення ситуативного відповідника (контекстуальний переклад); контекстуальне розтлумачення (інтерпретацію) [5, 93].

Проблему перекладу реалій дуже глибоко опрацювали С. Влахов і С. Флорин, звівши їх в загальному до двох способів – транскрипції та перекладу. В свою чергу, при перекладі вони виділяють наступні прийоми передачі реалій: введення неологізму – калька, півкалька, освоєння, семантичний неологізм; приблизний переклад – відповідність за родом та видом, функціональний аналог, опис, пояснення, тлумачення; та контекстуальний переклад [4, 87].

Розглянемо засоби та прийоми перекладу більш детально на прикладі перекладу англомовних реалій українською мовою в романі Дена Брауна "Втрачений символ".

Реалії в романі Дена Брауна відтворюють етнографічні особливості часового та просторового колориту. Письменник використовує іншомовні вкраплювання з інших мов, зокрема латини: *"Lux Aeterna" – "Вічне світло"; "Dies irae" – "Судний день"* [9, 2] тощо, що відіграє важливу роль у відтворенні атмосфери країни, певного прошарку людей. Такі відомості не завжди зрозумілі читачу, тому перекладач має передати зміст подібних вкраплювань у тексті або у виносці.

Реалії в романі Дена Брауна "Втрачений символ" відіграють дуже важливу роль, і саме завдяки їм читач переноситься в атмосферу країни, де відбувається дія твору, в саме серце Сполучених Штатів Америки, столицю Вашингтон; тому переклад реалій вимагає особливого підходу.

Транскрипція та транслітерація є переважними засобами для перекладу ономастичних реалій: імен, прізвищ, прізвиськ, імен літературних героїв, назв творів, імен відомих людей, письменників, видатних осіб, топонімів, назв компаній, музеїв, ресторанів, магазинів, аеропортів та ін.: *foot – фут; Mr. Langdon – містер Ленґдон; Peter Solomon – Пітер Соломон; dollar – долар; Mal'akh – Малах; the Maori – маорі; Katherine – Кетрін; sphinxe – сфінкс; professor – професор* [9, 2].

Доцільність, а часто і необхідність застосування транскрипції при передачі реалій зумовлена тим, що таким чином перекладач може відразу перебороти дві зазначені вище труднощі, але, якщо вибір між транскрипцією і перекладом зроблений невдало, може виникнути ускладнення розуміння перекладу читачем.

В окремих випадках транслітерована або транскрибована форма реалії не може розкрити її повного лексичного значення і тому виникає необхідність в додатковому поясненні, що подається як в самому тексті перекладу, так і в примітках до нього [7, 161]: *Washington, D.C. – Вашингтон, округ Колумбія; Phillips Exeter Academy – спецшкола "Філіпс Ексетер"; Lincoln Town Car – авто "Лінкольн Таун Кар"; Beltway Limousine – компанія "Белтвей лімузин"; Windsock Drive – проїзд Віндсок-драйв; Boaz and Jachin – Воаз та Яхін, дві колони в храмі Соломона; the Potomac – річка Потомак; Bookspan TV – канал "Букспен-Тіві"* [9, 2].

Переклад реалії (або заміна, субституція) як засіб передачі її на мову перекладу вживають у тих випадках, коли транскрипція (транслітерація) за тих чи інших умов неможлива або небажана. Введення неологізму – найприйнятніший після транскрипції спосіб збереження змісту й колориту оригінальної реалії. Такими новими словами, в першу чергу, можуть бути кальки – запозичення шляхом буквального перекладу (дуже часто частинами) слова або звороту з подальшим складенням перекладених частин без будь-яких змін [4, 88]: *a "cable-tow" – буксирний трос;*

block – квартал; The Supreme Worshipful Master – Вельмишановний Верховний магістр; the Nubian priests – нубійські священники; a Piranesi etching – піранезійська гравюра; a Savonarola chair – "крісло Савонароли"; a silver Bugarini oil lamp – срібна олійна лампа Буґаріні; the forefathers – батьки-засновники; sealed vaults – ізольовані склепи; the silk fascalia – шовкові фаскії; office warriors – воїни-клерки; the Cybele cult of ancient Rome – культ Кібели у Давньому Римі; the temple of King Mausolus – храм царя Мавсола; Sixteenth Street NW – Північно-західна шістнадцята вулиця; the Invisible College – Невидимий коледж; the Institute of Noetic Sciences – Інститут ноетичних наук; the Tidal Basin – Припливний басейн [9, 2].

При калькуванні існує небезпека появи в перекладі небажаного буквалізму і перекладач повинен використовувати цей засіб перекладу лише тоді, коли в українській мові дійсно відсутнє відповідне слово або словосполучення.

Приблизний переклад реалій застосовується частіше, ніж будь-який інший спосіб. Цим способом вдається, хоча і не досить точно, передати предметний зміст реалії, але колорит досить часто втрачається, оскільки відбувається заміна очікуваного конотативного еквіваленту на нейтральний за стилем, тобто на слово або словосполучення з нульовою конотацією. Можливі кілька випадків приблизного перекладу:

а) принцип заміни одиницею відповідно роду та виду дозволяє передати зміст реалії одиницею з більш ширшим (вкрай рідко – більш вузьким) значенням, підставляючи родове поняття замість видового [4, 90]: *dark Russian walnut – горіхове дерево; pipe organ – орган; dagger – меч; clipboard – планшет; dressing area – туалетний столик; a hoodwink – хустка* [9, 2].

Фактично, замінюючи вид родом, більш часткове загальнішим, перекладач застосовує відомий в теорії перекладу прийом генералізації, але такий переклад можливий, якщо дозволяє контекст.

б) функціональний аналог використовується в тому випадку, коли в мові перекладу існує подібна за змістом і функціями реалія, і яка викликає схожу до оригіналу реакцію читача перекла-

ду [4, 91]: *ton – тонна; sir – пан; turtleneck – "водолазка"; muffins – булочки; concealer makeup – грим; a sophomore – студент-другокурсник; Leviticus – Левит; the Freemasons – франкмасони; the Temple Room – Храмова зала; the Signature terminal – Іменний термінал* [9, 2].

в) опис, пояснення, тлумачення, як спосіб приблизного перекладу застосовується в тих випадках, коли поняття, яке не може бути передане транскрипцією, доводиться просто пояснювати [4, 91]: *House of the Temple – Масонський храм у Вашингтоні; Harris Tweed jacket – куртка з шотландського твіду; khakis – брюки кольору хакі; collegiate cordovan loafers – дублені туфлі-мокасини, що їх зазвичай взувають студенти; the U.S. Capitol – Капітолійський пагорб.*

Вибір засобів перекладу залежить від певних передумов, а саме від характеру тексту; від важливості реалії в контексті твору; від характеру самої реалії, її місця в лексичних системах вихідної та цільової мов; від самих мови оригіналу і мови перекладу, їх словотворчих можливостей, літературної й мовної традицій; від читача перекладу (по відношенню до читача оригіналу) [4].

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що виняткове використання тільки одного прийому при перекладі реалій може бути причиною неправильного сприйняття, перевантаження іншомовними словами, втрати національного колориту чи збіднення смислу; отже, доцільно використовувати декілька засобів для адекватного перекладу, тобто комбінувати ці засобів. Наприклад, можливе комбінування транскрипції або транслітерації та описового перекладу; транскодування та переклад одного компонента реалії: *the Pratt & Whitney engines – двигуни "Пратт-енд-Вітні"; a Falcon 2000EX corporate jet – адміністративний реактивний літак "Фалькон 2000EX"; the Harvard Pool – плавальний басейн Гарварду* [9, 2]. Також в окремих випадках можна використовувати переклад одного компоненту реалії з додатковим поясненням: *Foggy Bottom – Туманна долина; the moko scars – татуювання-шрами "моко"; the Kiryu silk robe – японський шовковий халат; Memorial Bridge – Арлінгтонський меморіальний місток; the Office of Security –*

відділ безпеки ЦРУ; Dulles International Airport – міжнародний аеропорт іменні Даллеса [9, 2].

Таким чином, під час дослідження було відмічено, що переважними засобами перекладу реалій у романі Дена Брауна "Втрачений символ" є транскрипція, транслітерація та калькування, які були використані для перекладу ономастичних реалій, які найчастіше зустрічаються в романі. Часто перекладач застосовує функціональний аналог, якщо в житті нашого народу є подібні за змістом реалії. Досить вдало були підібрані аналоги при приблизному перекладі. У цілому, реалії в романі перекладені без утрат для змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.

2. Браун Д. Втрачений символ : пер. з англ.: В. Горбатько / Д. Браун. – Харків : Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2011. – 608 с.

3. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, – 224 с.

4. Влахов С. Непереводимое в переводе / С.Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1986. – 416 с.

5. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львівському державному університеті, 1989. – 216 с.

6. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В. В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1971. – 132 с.

7. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): підручник. / І. В. Корунець. – Вінниця. "Нова Книга", 2001 – 448 с.

8. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – 4-е изд., перераб. и доп / А. В. Федоров. – М. : Высшая школа, 1983. – 303 с.

9. Brown D. The Lost Symbol / D. Brown. – London: Corgi Books., 2009. – 669 p.

10. Newmark P. A Textbook of Translation. – Harlow, Essex: Longman, 2003. – 292 p.

Стаття надійшла до редакції 25.04.14

Статья посвящена определению понятия "реалия" и проблеме перевода реалий на основе сравнительного анализа англоязычного романа Дэна Брауна "Потерянный символ" с его украинским переводом.

The article focuses on defining the concept behind "culture-bound word" and the problem of translation of culture-bound words based on comparative analysis of Dan Brown's novel "The Lost Symbol" with its Ukrainian translation.

А. Тяжкороб, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО МЕДІА-ДИСКУРСУ НА МАТЕРІАЛІ ІНТЕРНЕТ-НОВИН

Стаття присвячена дослідженню особливостей перекладу англомовних телевізійних Інтернет-новин як складової частини медіа-дискурсу. Розглядаються різні підходи до визначення поняття дискурс, основні характеристики та функції дискурсу ЗМІ, згадуються Інтернет-ЗМІ як самостійний тип сучасного медіа-дискурсу, а також аналізуються структурні та лінгвістичні особливості англомовних теленовин з метою віднайдення найефективніших способів і технік їх передачі засобами української мови.

XXI століття об'єктивно названо інформаційною епохою в процесі становлення людства, у зв'язку з чим принципової важливості набувають питання необмеженого доступу до джерел інформації та пошуку ефективніших способів її сприйняття й обробки з найменшими витратами часу і місця. Саме новини вважаються головною жанровою ланкою у будь-якій сучасній телесистемі. Завдяки оперативності, повноті викладу та технічній досконалості передачі інформації, вони користуються найбільшою популярністю серед глядацької аудиторії, їх постійно дивляться, слухають, обговорюють. І оскільки значна кількість інформаційних матеріалів подається закордонними медіа-ресурсами, виникає необхідність їх адекватного перекладу та інтерпретації засобами рідної мови цільової аудиторії, у нашому випадку засобами української мови. Саме в цьому і є ***актуальність*** цієї розвідки.

Мета статті полягає у дослідженні медіа-дискурсу в контексті сучасного етапу розвитку дискурсознавства з урахуванням усіх характеристик культурно-історичного, соціально-ситуативного та комунікативного планів, а також аналізі особливостей перекладу його складової частини – англомовних телевізійних Інтернет-новин. Для досягнення поставленої мети перед нами постала низка завдань, виконання яких і дає можливість ретельно й глибоко дослідити обрану тему та проблематику.

Приступаючи до пошуку перекладацьких рішень у роботі з матеріалами мас-медійної спрямованості, слід передусім звернутися до розуміння феномену дискурсу в цілому та телевізійного новинного дискурсу зокрема. Взяття за основу положення про те, що вивчення мови може вважатися адекватним лише в контексті опису її функціонування в процесі комунікації та інтерпретація мовних одиниць саме в ракурсі комунікативної діяльності, де відбувається реалізація їхніх як прагматичних, так і структурних властивостей, привело науковців до дослідження такого явища як дискурс, що стало центральним для цілого ряду гуманітарних дисциплін – лінгвістики, перекладознавства, літературознавства, семіотики, соціології, філософії, етнології та антропології. У зв'язку з цим можна говорити про становлення відносно нового напрямку у лінгвістичній науці, а саме дискурсивного, або ж дискурсного методу аналізу (автор терміна – американський лінгвіст Зелліг Харріс), спрямованого на встановлення шляхів взаємодії мови з екстралінгвальним контекстом [9, 15].

Сьогодні існує чимало думок і поглядів щодо визначення поняття дискурсу як мовного феномену. Учені виділили різні підходи до розуміння дискурсу, зосередившись на трьох основних аспектах. По-перше, низка фахівців відзначає близькість поняття "дискурс" до стилістики і поняття стилю як такого. Це такі дослідники, як Д. Шифрін, Д. Крісталл, Ю. Степанов та інші. По-друге, багато лінгвістів пов'язують визначення дискурсу з соціальними явищами, підкреслюючи його комунікативну функцію [7, 29]. По-третє, значна кількість науковців визначає дискурс як форму соціальної дії (наприклад, Н. Фейклоу і Р. Водак) [7, 29].

Необхідність однозначного розуміння дискурсу очевидна для перекладачів, адже це безпосередньо впливає на способи перекладу з урахуванням його прагматичного аспекту. Саме дискурс відображає комунікативний феномен, складається з деяких сукупностей висловлювань, які породжують текст, а також таких когнітивних компонентів, як знання, думки, цілі [8, 319].

Залежно від основних форм змістової, функціонально-прагматичної та стилістичної реалізації характеристик виокремлюють цілу низку дискурсних сфер. Усі сучасні типології дис-

курсу так чи інакше виділяють як самостійний **дискурс ЗМІ** або **мас-медіа дискурс**, що зумовлено соціальною значимістю тієї комунікативної сфери, яку він репрезентує. Є. А. Кожемякін пропонує наступне трактування медіадискурсу: "тематично сфокусована, соціокультурно обумовлена мовно-мисленнєва діяльність у мас-медійному просторі" [3, 14], що має ряд функціонально-прагматичних цілей і характеристик. Є. А. Кожем'якін відносить до них опис дійсності та її інтерпретацію, інформування масового адресата про суспільно значимі проблеми та події, вплив на свідомість, формування соціальної оцінки, прогноз розвитку подій тощо [3, 13].

Інтерес дослідників безпосередньо до медіадискурсу обумовлений тим, що дискурс ЗМІ – явище надзвичайно багатопланове, що охоплює значну кількість аспектів і можливостей застосування. Медійна комунікація виступає своєрідним соціально-інформаційним полем, сукупністю процесів інформаційного обміну, що структурують суспільно-політичну, економічну, соціальну, культурну сфери і надають їм нового значення.

Отож, дискурс сучасних ЗМІ відрізняється високим ступенем інтегративності, відіграючи такі основні функції, як: 1) інформаційна, 2) соціалізуюча, 3) установлення "порядку денного", 4) політична, 5) впливу на свідомість, або формування громадської думки, 6) розважальна [8, 320] та багатосторонньо впливаючи на адресата-рецепієнта.

Оскільки специфіка мас-медійного дискурсу випливає з вищезазначених функцій, науковці у своїх роботах відповідно виокремлюють такі типи медіадискурсу, як новинний, рекламний, промоційний (PR) дискурси; інформаційний, аналітичний, публіцистичний дискурси; ідентифікують, репрезентують ідеологічний дискурси та ін.

Крім традиційних ЗМІ, їхнім важливим різновидом є **Інтернет-ЗМІ**, що є самостійним типом дискурсу, котрий володіє мовною та жанровою специфіками. Інтернет-дискурс сьогодні – це амбівалентний тип дискурсу. З одного боку, Інтернет виступає як ефективний засіб індивідуальної комунікації. З'являються нові форми та способи спілкування, характерні лише для Інтер-

нет-дискурсу, відбувається зміщення сфер уживання усної та писемної мови, формування власних позамовних засобів спілкування. З іншого боку, сучасний Інтернет – один із найпотужніших ефективних засобів масової інформації, точніше, масової комунікації [4, 5]. Із цього випливає, що пріоритетне місце в Інтернет-ЗМІ займають новинні блоки (сайти) мережевих видань. Відповідно, основну роль у дискурсі Інтернет-ЗМІ набуває новинний дискурс. Новини, будучи джерелом "первинної" оперативної інформації, у концентрованій формі містять у собі всі ознаки та функції, характерні для дискурсу ЗМІ загалом. Гіпертекстовий формат Інтернету зумовив зміни новинного дискурсу ЗМІ порівняно з друкованим аналогом [8, 320]. Структурна організація Інтернет-дискурсу визначається гіпертекстом, що є різновидом текстового документа, окремі частини якого зв'язуються за допомогою гіперпосилань [4, 6].

Останнім часом дослідники також все частіше використовують термін гіпермедіа для позначення комбінації відео-звукового сигналу та письмового тексту. Причому відзначається, що семіотично різнорідні складники є однаково вагомими в складі гіпермедіа. В Інтернеті новинний дискурс є інформаційним блоком, у який уходять і текстові матеріали, і мультимедійні, які доповнюють інформацію про основну подію. Втім теленовини як жанр новинного Інтернет дискурсу ЗМІ мають свої особливості, розглядати які варто крізь призму аналізу саме їхніх зовнішніх факторів, тобто знань про те, як вони створюються та наслідком яких позамовних дій є текст теленовин [2, 44]. Той факт, що мас-медійний дискурс є своєрідною проекцією культурного простору, має цілий ряд наслідків у плані особливостей функціонування, структури, змісту, мовного наповнення кожного окремого його елементу, а також у підборі релевантних способів перекладу з урахуванням сукупності усіх цих параметрів.

У поле зору працівників засобів масової інформації потрапляє нова, актуальна інформація. Новина – те, що відрізняє сьогодення від учорашнього дня. На своєму шляху до глядача новини проходять фазу медіації, тобто інтерпретації інформації відповідно до досвіду, уявлень і преференцій тих, хто задіяний у процесі їх підготовки до випуску (репортерів, редакторів)

відповідно до медійних засобів, використаних у телесюжеті, а також часу і місця події та обсягу повідомлення про неї. Відтак, новини є продуктом обробки інформації, її відбору, редагування, посилення і аж до викривлення й маніпулювання нею [5, 12]. З огляду на викладене, ми можемо розглядати новини як найважливіший інструмент освоєння людиною актуального соціального досвіду, опосередкованого засобами мас-медіа.

Телевізійні новини є, безумовно, найоперативнішим каналом передачі інформації, який надає можливість інформувати людей безпосередньо з місця події, передавати емоції її учасників наочно, з документальною точністю, створювати у глядача ефект присутності [2, 45]. Теленовини як сучасний інформаційний жанр характеризуються актуальністю змісту, автентичністю мови, оперативністю, практичною спрямованістю, постійною циклічною повторюваністю тем, жорстким документалізмом, а також аудіовізуальною формою подачі.

На відбір і застосування тих чи інших мовних засобів, прийомів та технік при перекладі англомовних новинних сюжетів українською безпосередньо впливає структурна композиція новин, яка будується за принципом перевернутої піраміди, де вся найцінніша інформація повідомляється на початку, коли подається стислий зміст повідомлення, який розкривають заголовок і вступ, далі йдуть головні події, фон, і наприкінці – менш важливі елементи − контекст, історія та вербальні реакції або коментар [1, 222]. Така структура полегшує процес виробництва й сприйняття тексту, допомагає концентрувати увагу й виділяти найголовніші елементи тексту. Перекладач же в свою чергу має, орієнтуючись на розгортання подій у оригінальному варіанті, адаптувати телетекст до потреб і запитів цільової аудиторії з метою досягнення певної прагматичної функції – якомога чіткішого і достовірнішого висвітлення тієї чи іншої події, факту, ідеї. Так, наприклад, у сюжеті з циклу "Світ навчання" ("Learning World") на Euronews [11] про складні санітарні умови у трьох куточках планети, перекладач намагається точно відтворити сюжетну канву першоджерела, переходячи послідовно від одного повідомлення про Танзанію (*Танзанія: мило – ліпший друг/Tansania:washing hands*), до проблем у Індії (*Індія: кишень-*

ковий жіночий консультант/The Missing Link in Indian development) та Гватемалі (*Гватемала: історія дівчини, що хоче побороти стереотипи / Spirit for change in Central America*), використовуючи, однак, чимало трансформацій, зокрема конкретизації, про що свідчать вищезазначені та наступний приклади: *Five years ago, 80 percent of schools lacked* ***functioning hand-washing facilities.*** *– Ще 5 років тому двом третинам шкіл у Танзанії бракувало* ***рукомийників та мила*** [http://ua.euronews.com/2014 /04/04/how-health-and-hygiene-go-hand-in-hand-with-education/]; додавання: *if the school environment* ***is good****... – якщо* ***будуть створені гідні умови*** *навчання; Today due to the awareness created by the health workers things are changing and the women are getting more* ***confident*** *– Сьогодні на тлі ефективних інформаційних кампаній, організованих медпрацівниками, все змінюється – жінки стають* ***освіченішими та впевненішими***; а також прийому прагматичної адаптації, який допомагає синхронізувати оригінальний формат викладу інформації із звичним для українського глядача форматом подачі теленовин: ***In this report we follow*** *a medical student from Guatemala, Ana Karen Fetzer De León,who is so eager to start work that she volunteers. –* ***Наступна історія*** *– про студентку медичного факультету з Гватемали. Дівчина прагне почати працювати, тому вона стала волонтером.* ***Зустрічайте*** *Ану Карен Фетзер Де Леон.* Окремо хочеться згадати про переклад назви телесюжету: *How health and hygiene* ***go hand in hand with*** *education – Освіта та здоров'я –* ***переможний дует***. Перекладач не вдався до аналогового перекладу виділеного фразеологічного виразу, який було б простіше виконати, адже в українській мові є прямі відповідники лексемі ***to go hand in hand with – йти пліч-о-пліч, бути взаємопов'язаним,*** а на основі широкого контексту замінив англійське речення з простим дієслівним присудком більш типовою для українського мас-медійного дискурсу складеноіменниковою предикацією. Таким чином перекладена новина в цілому сприймається досить легко і природно, що, врешті, й свідчить про рівень професійності виконаної роботи.

Інтерпретація сучасного англомовного мас-медійного дискурсу як створеної засобами масової комунікації реальності [3, 15]

з метою подальшої реалізації перекладацької діяльності передбачає виявлення закономірностей конструювання цієї нової дійсності не лише на структурному рівні, а й на лінгвістичному також. Тому доцільним видається проаналізувати лексичні особливості теленовин, проілюструвавши їх найбільш широковживаними прикладами, взятими із сторінок найпотужніших мережевих інформаційних сайтів, та сфокусувавшись безпосередньо на стратегіях перекладу обраних одиниць.

Основу вербального втілення телетексту складає загальновживана стилістично нейтральна лексика, на тлі якої набувають різних виражальних можливостей марковані одиниці мови [10, 31].

Серед власне мовних і стильових особливостей, сукупність яких характеризує дискурс ЗМІ загалом та теленовини як невід'ємну його частину зокрема, відрізняючи від інших функціональних стилів та дискурсів, можна назвати: високий ступінь стандартизації використовуваних засобів – великий відсоток стійких і клішованих виразів, різні журналістські штампи, лексикалізовані метафори, стандартні терміни і назви [6]: *public opinion, nuclear tension,tangible benefits, a melting pot, to cast a veto over, crucial/pressing problems, to escalate a war, overwhelming majority, in the wake of, main focus, it is reported ..., it is believed…, it has been announced…, it is alleged..., according to some observers…* Якщо в оригінальній новині превалюють клішовані сполуки нейтрального характеру, то аналогічні мовні засоби слід використовувати і в перекладі. Тим більше, що для багатьох одиниць цієї групи неважко підшукати смислові та стилістичні українські відповідники: *They say 70 people were arrested in* ***an anti-terrorist operation****. – За їхніми словами, у ході* ***антитерористичної операції*** *було затримано 70 осіб* [11]. *My* ***ultimate goal*** *is to open a big clinic to change the health issues for* ***Down Syndrome patients*** *– Моя* ***основна мета*** *– відкрити велику лікарню і спробувати змінити підхід до лікування* ***пацієнтів із синдромом Дауна*** [11]**.**

Там же, де еквівалентів на мовному рівні немає, сенс потрібно передавати іншими засобами, не порушуючи при цьому жанрового, стилістичного і комунікативного регістру. Цей же прин-

цип по можливості слід застосовувати і при перекладі образних, ідіоматичних виразів та інших експресивних елементів телетексту, що надають висловлюванням яскравості та своєрідності. Переклад таких лексем – особлива проблема, адже передавати їх дослівно просто неможливо, через те, що вони утворюють єдине семантичне ціле; а заміна їх словами в прямому значенні може спричинити зникнення атмосфери звичних глядачу образів. Отож, перекладачу нерідко доводиться знижувати ступінь семантичної єдності, замінюючи ідіому на фразеологічну єдність, де образність зберігається [1, с. 224]: *Whatever* ***the popular appeal*** *may be, businessmen and politicians must* ***keep a bridge to Europe*** *firmly in place. – Щоб там не говорили* ***популісти****, бізнес та політики повинні* ***підтримувати місток до Європи*** [11]. *One* ***common file*** *is the Palestinian issue, which they have* ***given lip service*** *to in almost every summit. – Єдиним* ***спільним знаменником*** *усіх тих самітів було Палестинське питання, навколо якого постійно* ***велися пустослівні розмови*** [11]. Однак, як це видно із прикладів, перекладний варіант може звучати не менш цікаво і колоритно – завдяки прийому компенсації перекладач вдало робить необхідні смислові акценти, нейтралізуючи елементи, які звучали б дещо не толерантно у випадку іншої, більш фамільярної інтерпретації (замість ***"пустослівні розмови"***, а ***"пустопорожні балачки"***).

Для інформаційних програм також характерною є наявність великої кількості цифр, дат, специфічної лексики новинного дискурсу та суспільно-політичних, культурних, соціально-економічних реалій [6], що одразу привертають увагу глядача, як своєрідні маркери точності, достовірності, об'єктивності і виняткової важливості поданого матеріалу. Тут перекладачу необхідно бути якомога точнішим і уважнішим до тексту оригіналу, відтворюючи ті чи інші фактографічні дані з максимальною скрупульозністю, коли мова йде про цифри, не забуваючи про широку семантику специфічних новинних лексем та відшукуючи прямі відповідники лексичних одиниць, що позначають різноманітні реалії:

The report estimates that New York City gained ***$3.8 billion (2.72 billion euros)*** *in taxes from the securities industry in fiscal year*

2013. *– За даними дослідження, завдяки податкам від представників індустрії цінних паперів у* ***2013*** *фінансовому році до бюджету Нью-Йорка надійшло****$3.8 млрд. (2.72 млрд.*** *євро)* [11].

Visiting Berlin, Turkey's Prime Minister Recep Tayyip Erdogan has urged Germany to give greater ***backing to his country's bid*** *to join the EU. – Під час відвідин Берліна Турецький прем'єр Реджеп Ердоган закликав Німеччину* ***підтримати наміри Анкари*** *щодо вступу в ЄС* [11].

The Ivy League school *said it evacuated the* ***Science Center, Thayer, Sever and Emerson Halls.*** *– Представники одного з найвидатніших* ***університетів Ліги плюща*** *повідомили про евакуацію будівлі* ***Наукового центру*** *і* ***трьох корпусів студентських гуртожитків – Таєр, Север та Емерсон Хол*** [11]**.**

Завдяки наявності різного типу абревіатур і скорочень реалізується ущільнення інформації, а також кількісна і якісна економія мовного вираження, що є пріоритетним для роботи усіх сучасних ЗМІ. Серед таких скорочених одиниць найчастіше зустрічаються географічні назви, країни, штати, округи, райони, партії, міжнародні організації, центральні органи виконавчої влади, підприємства та організації, банки, медичні, економічні терміни тощо [6], [2, 47]. Переклад будь-якого скорочення починається з його дешифровки, тобто виявлення початкового англомовного корелята, на наступному ж етапі перед перекладачем постає завдання пошуку еквівалентної української форми, яка б найточніше передала закладений у скороченні зміст:

China's economy, now the world's second biggest, is on course to overtake ***the U.S.*** *as the largest around 2016 as measured by* ***PPP****, which accounts for differences in price levels. Growth may average eight per cent in per capita terms this decade, the* ***OECD*** *said* [11].

Китай, який за економічними показниками посідає зараз друге місце у світі, може до 2016 року обігнати ***США****, у яких перше місце, за* ***паритетом купівельної спроможності (ПКС)****, що визначається різницею рівнів цін. За висновками* ***Організації економічного співробітництва та розвитку (ОЕСР)*** *зростання може досягти 8% на душу населення за 10 років* [11].

Для того, щоб перекласти скорочення ***PPP***, перекладачу необхідно було, по-перше, знайти його розшифрування в слов-

нику, а, по-друге, проаналізувавши контекст, обрати вірний український відповідник з огляду на те, що це новина з економічної сфери, адже є декілька розшифрувань цього англійського скорочення: ***PPP– Point-to-Point Protocol – протокол точка-точка*** (комп'ютерна лексика); ***PPP – Public-private partnership – публічно-приватне партнерство*** (сфера політико-бізнесових відносин) і релевантне у даному випадку скорочення ***PPP – purchasing power parity – паритет купівельної спроможності (ПКС).*** Переклад же абревіатури ***the U.S. (the United States)*** та ***OECD – Organisation for Economic Co-operation and Development***, не викликає ніяких труднощів (***Сполучені Штати Америки та Організація економічного співробітництва та розвитку – ОЕСР***), адже це офіційні назви держави та міжнародної організації відповідно.

Висока сприйнятливість до поповнення та розширення словникового запасу будь-якого типу інформаційних повідомлень зумовлює постійне утворення неологізмів, які відображають безперервний розвиток мови та загальні зміни, що відбуваються у сучасному світі [2, с. 46]:

Try being a ***flexitarian*** *and include vegetables, fruits, nuts and whole grains in your daily meals* [11].

Намагайтеся їсти в основному вегетаріанські страви*, споживаючи щодня фрукти, горіхи, цільні злаки, але й разом з тим* ***інколи дозволяйте собі рибу та м'ясо*** [11].

Як бачимо лексему ***flexitarian (flexible + vegetarian)*** не можна перекласти, не вдаючись до експлікації, адже, по-перше, вона містить в собі досить ємке значення: ***флексітаріанець (за аналогією до вегетаріанця) – це людина, яка споживає здебільшого вегетаріанську їжу, але в чиєму раціоні іноді з'являються м'ясо чи риба***, а, по-друге, в українській мові подібне скорочення ще не увійшло в ужиток.

Отже, у тих випадках, коли новостворена лексична одиниця у оригінальному варіанті не має еквівалентів в українській мові, не є загальновідомою і широковживаною або, через аналітичний характер англійської мови, у ній закодовано занадто великий обсяг інформації, перекладачу слід звернутися до експлікації

або описового перекладу, за інших же обставин – можна вдатися до транскодування чи перекладу еквівалентом.

На синтаксичному рівні у процесі перекладу англомовних мас-медійних матеріалів доводиться, перш за все, зважати на такі особливості організації тексту, як: наявність коротких самостійних повідомлень (1-3 висловлення), що складаються з довгих речень зі складною структурою, регулярне членуванням новини на смислові фрагменти, впровадження підтем у ході розвитку сюжету для створення ефекту очікування та наростання інтриги, часте використання численних атрибутивних груп тощо:

Donbas has an estimated 109 billion tonnes of coal, Europe's fourth-largest concentration, in a territory that makes up five percent of Ukraine's total, has ten percent of the country's population living in it, producing 20 percent of its GDP and accounting for a quarter of all Ukraine's resource exports [11].

Донецький басейн залишається одним з основних у вугільній промисловості України, займаючи четверте місце у Європі за кількістю покладів паливних копалин . Запаси вугілля оцінюються в 109,0 млрд. тонн. Донбас становить 5 % території України й 10 % населення держави. Його частка у ВВП України – 20 %. Експортна доля сягає 25 % [11].

У наведеному вище прикладі помічаємо, що перекладач пішов шляхом розділення великого за обсягом, синтаксично складного і перенасиченого інформацією уривку англійської новини, виступивши таким чином ще й у ролі професійного журналіста, адже одне із "золотих" правил створення теленовин полягає у мінімальному інкорпоруванню цифрових даних у межах одного речення.

Отже, поняття дискурсу, як комунікативного феномену, і визначення його практичного значення, є однією з найважливіших тем для аналізу у сучасному перекладознавстві та мовознавстві. Вивчення ж особливостей англомовного телевізійного медіадискурсу та Інтернет-новин, як його найбільш нової, найбільш динамічної і разом з тим найменш дослідженої складової частини, з метою віднайдення найефективніших способів їх перекладу українською мовою стане ще одним кроком на шляху до розширення горизонтів нашої обізнаності та міжнародної консолідації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біляк І. В. Прагматика англомовного новинного медіатексту: маніпулятивний потенціал / І. В. Біляк // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского Серия "Филология. Социальные коммуникации". – 2012. – Т. 25 (64). – № 1. Ч. 1. – С. 221–226.

2. Вікович Р. І. Лінгвістичні передумови навчання аудіювання та обговорення англомовних теленовин / Р. І. Вікович // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Серія : педагогічні науки : Збірник. – Чернігів. : ЧДПУ, 2009. – № 63. – С. 44–48 с.

3. Кожемякин Е. А. Массовая коммуникация и медиадискурс: к методологии исследования / Е. А. Кожемякин // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. – 2010. – № 2 (73). – Вып. 11. – С. 13–21.

4. Коломієць Н. В. Лінгвістичні особливості організації гіпертексту інтернет-новин (на матеріалі англійської мови): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Н. В. Коломієць. – К., 2004. – 21 с.

5. Кучерова О. О. Плани змісту та повідомлення британського газетного новинного дискурсу (початок XXI століття) : автореф. дис. … ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.08 – "Журналістика" / О. О. Кучерова. – Л., 2005. – 20 с.

6. Микоян А. С. Проблема перевода текстов СМИ [Электронный ресурс] / А. С. Микоян // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования / Под ред. д-ра филол. наук, проф. М. Н. Володиной. – М. : Изд-во МГУ, 2003. – Режим доступу: http://evartist. narod.ru/ text12/ 01.htm.

7. Сіріньок-Долгарьова К. Г. Глобальний новинний дискурс: тенденції функціонування англомовник інтернет-медіа : [монографія] / К. Г. Сіріньок-Долгарьова. – К.; Запоріжжя : ЦВП, 2012. – 182 с.

8. Скиба К. М. Прагматичний аспект новинного інтернет-дискурсу як перекладацька проблема / К. М. Скиба // Наукові записки: теорія і практика перекладу. – 2010. – № 9. – С. 319–323.

9. Fowler R. Language of the News : Discourse and Ideology in the Press / R. Fowler. – Routlege. – 1991. – 254 p.

10. Lewis J. The absence of Narrative: Boredom and the residual power of television news / J. Lewis // Journal of Narrative and Life History. – 1994. – No. 4. – P. 25–40. 11.http://www.euronews.com.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена исследованию особенностей перевода англоязычных телевизионных интернет-новостей как составной части медиа-дискурса. Рассматриваются различные подходы к определению понятия дискурс, основные характеристики и функции дискурса СМИ, упоминаются Интернет-СМИ как самостоятельный тип современного медиа-дискурса, а также анализируются структурные и лингвистические особенности англоязычных теленовостей с целью поиска наиболее эффективных способов и техник их передачи средствами украинского языка.

The article investigates the peculiarities of translation of the English online TV news regarded as an integral part of media discourse. It reveals different approaches to the 'discourse' definition, studies basic features and functions of mass media discourse, observes online media as a separate type of modern media discourse and presents an analysis of the structural and linguistic characteristics of the English TV news with the aim of finding the most effective methods and techniques of their translation by means of the Ukrainian language.

В. Фещук, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

"ВЕЛЕСОВА КНИГА" ЯК СИНТЕЗ ТВОРЧОСТІ ПРЕДКІВ І СУЧАСНИКІВ

У статті вперше досліджується дохристиянська пам'ятка "Велесова Книга" як синтез творчості предків і сучасників. На основі такого методичного підходу формулюється висновок про суттєву відмінність між змістом оригіналу та сучасними перекладами, стверджується, що текст твору формувався протягом багатьох століть і різними авторами.

Велесова книга (далі – ВК), донедавна відома лише окремим, і то налаштованим проти неї літературознавцям, за роки незалежності України стала чи не найпопулярнішим предметом досліджень серед найдавніших пам'яток літератури наших предків. Полеміка стосовно її автентичності набула чималого масштабу, проте поза дюжиною гучних слів, кинутих у бік книги, дослідникам так і не вдалось об'єктивно визначити ідейно-тематичний зміст пам'ятки, а у плані аналізу книги як реального літературного твору досі залишається чимало білих плям.

Мета дослідження полягає в аналізі текстологічних особливостей твору і включає в себе: виявлення мовних особливостей твору в різних перекладах книги та порівняльний аналіз російського та українського перекладів на предмет інтерпретації тексту. Також вважаємо важливим визначення ідейно-тематичного змісту твору, зокрема зіставлення подій, описаних у творі з фактами та підтвердження асоціативності окремих цитат із творами українських письменників та науковців. Цей порівняльний аналіз ідейних особливостей твору, вважаємо за необхідне

обґрунтувати власні висновки щодо автентичності пам'ятки, а саме розробити власні аргументи та новаторську позицію стосовно походження пам'ятки.

Дослідженням Книги Велеса нині займаються сходознавець С. Наливайко, письменник В. Шевчук, літературознавець Г. Клочек, релігієзнавець і кандидат філософських наук Г. Лозко. Слід наголосити на масштабності дослідження Галини Лозко – "Велесова книга. Волховник", що вміщує не тільки релігієзнавчий аналіз книги та детальне трактування образів, а й спеціальний словник влесовиці на 8,5 тис. слів [7, 395–469].

Найгостріші дискусії у вивченні ВК точаться навколо її автентичності. Чи не найголовнішою проблемою при цьому постає той факт, що, крім першовідкривача Миролюбова, оригінал пам'ятки ніхто не бачив. Противники справжності книги вважають її або підробкою А. І. Сулакадзєва початку 19 століття (Л. П. Жуковська), або творчістю самого Ю. Миролюбова (О. В. Творогов). До цієї думки схиляється більшість науковців-славістів, зокрема академік Б. Рибаков, журналіст Ю. Рудницький, академік НАНУ Г. Півторак, дослідник Л. Шульман та ін. Прихильниками автентичності пам'ятки є В. Яременко, В. Шевчук, С. Піддубний, М. Костенко, О. Білодід, Г. Клочек, Г. Лозко. Називаючи ВК фундаментальною працею зі слов'янської міфології, вони мотивують свою позицію наявністю величезного культурного нашарування у книзі та специфічної абетки (27 літер), в якій було 9 слов'янських (б, ж, ш, щ, ч, ц, ь, у, йа (я), перемішаних з грецькими.

На нашу думку, при розгляді контроверсійних питань української літератури, таких як Велесова Книга, дуже важливо формувати думку про книгу саме з власних наукових спостережень, не піддаючись при цьому впливу сторонніх суджень, що можуть істотно затушовувати суть наявною суб'єктивністю.

Більшість дослідників одноголосно акцентують увагу на тому, що ВК виступає саме релігійною пам'яткою, яка фіксує міфологію наших предків. Проте вважаємо, що релігійність книги – це лише зовнішня оболонка, ідейне скло, через яке відбувається виклад основного – історії та міфології. Уважно читаю-

чи книгу, можна помітити, що у ній майже відсутні конкретні трактування тих чи інших обрядів, на другорядному плані розташовані язичницькі повчання. Релігійною можна вважати лише першу частину кожного розділу книги, далі власне молитослов стає лише певним заспівом до основного – викладу своєрідної історії чи міфології. Ми не можемо однозначно назвати цей твір історичним, оскільки, як і хронологія подій (згідно з якою Київ був створений ще 2700 років тому), так і достовірність окремих місць (таких міст як: Ворензенць, Іронь, Карань, Голунь) є доволі сумнівними. Разом із тим вважати твір суто міфологічним теж складно. Чому? Адже простіше було б назвати "Велесову книгу" українським варіантом "Іліади" і не зациклюватись ані на її достовірності, ані на її походженні. Але беззаперечно характеризувати твір як первісну слов'янську "Махабхарату" не так уже і просто. Хоча б з огляду на специфічну ідейність книги. На перший погляд, можна помітити одну цікаву особливість – націоналістичних ідей у книзі епохи становлення руської державності не менше, ніж у працях С.Єфремова. Ідея захисту від асиміляції релігії та власне народу є провідною і спонукає нас ставити під сумнів автентичність пам'ятки. Зіставляючи цю ідею з реальним становищем слов'ян на початку їхнього державотворення, не можна не помітити неприродність цієї ідеї, що висвітлювала могутніх русичів, чиї землі називали "гердерикою" ("країною міст"), як "гнаних і голодних". Не можна однозначно сказати, що книга є фальсифікатом і повністю "штучно" віднесена до X ст., хоча б з огляду на величезну кількість інформації, вміщеній у ній. Проте, той факт, що книга була принаймі "підкоригована" для "покращення" історії України, заперечувати не можна. Виходячи з того, що майже кожна дощечка містить мотиви, які суттєво випереджають час, коли книга буцімто створена, постає питання про дійсну суть і призначення пам'ятки. Багато окремих реплік, присутніх у тексті, мають чітку аналогію з тим чи іншим періодом у нашій історії, починаючи від X і закінчуючи серединою XIX століття. Наявні боги, персонажі та події виступають лише символами, в яких уміщена суть – розповідь про тисячолітню боротьбу

українського народу із різноманітними загарбниками. Підтверджуємо цю гіпотезу відповідними цитатами:

"Хіба ми можемо ділитися до безконечності? Бо та Русь має бути єдина, а не десять" (ця і ряд наступних цитат подані за книгою Лоско Г. С. "Велесова книга. Волховник"). Ця цитата ймовірно відображає період князівських міжусобиць другої пол. XI–XII ст. Мотив єдності Русі був неймовірно актуальним для даного проміжку часу та яскраво проявився у творчості Нестора Літописця. Ця фраза аж ніяк не може стосуватись саме IX ст, тобто орієнтовного часу створення Велесової Книги, адже на той період поняття державної єдності не існувало.

"Не худоба ми, а русичі, то є деякому наука – знати це". В цій цитаті простежується національна самоідентифікація, що не було характерним для IXст. Цікавим є зіставлення слів "русич" – худоба, адже саме холопами (що з польської – худоба) називали підневільних русичів у період піку польської експансії українського селянства 17–18 ст.

"Питають нас народи, хто ми. А ми відповідаємо, що ми люди нерозумного краю, і правлять нами греки і варяги. То що ми скажемо дітям нашим?" Цю фразу ми відносимо до XIX ст., періоду, коли Україна була розділена двома імперіями Австрійською та Російською. "Греки і варяги" – це пряма асоціація до австрійців та росіян. Адже якщо враховувати реальні факти історії, наші предки не зазнавали від греків жодних утисків, а навпаки, самі зачасту асимілювали їх.

"Від ранку до ранку бачимо, як зло діється на Русі, а чекаємо, що буде добре. А то не буде інакше, якщо сили свої не згуртуємо і не візьмемо мету одну до мислі нашої". В цьому уривку може простежуватися пряма асоціація з панщиною ("зло діється на Русі", "чекаєм що все буде добре") та подальшими революціями 1848 року "якщо сили свої не згуртуємо і не візьмемо мету одну до мислі нашої".

У вище зазначених цитатах ми чітко прослідковуємо хронологічну послідовність викладу історії України, починаючи з XI ст. і закінчуючи серединою XIX ст. Відповідно, складається враження, що автор книги або ж володів неймовірними здібно-

стями передбачення чи прогнозування подій, або ж уже знав про ці події, тобто жив у XIX ст. Сумнівною видається і потужна філософська база твору, часто присутні питання, звідки походить народ, до чого призведуть теперішні події, якою має бути держава, нація. Подібна тематика не є характерною для творчості та світогляду давніх слов'ян, хоча б з огляду на їх історію. Справа в тому, що наприкінці I тисячоліття нашої ери український (чи вірніше руський) етнос як такий був ще абсолютно несформований, система моральних принципів та ідеалів були доволі умовними і культурний розвиток не відрізнявся особливими здобутками. Якщо Греція, обстоюючи авторство Гомера у "Іліаді", могла чітко аргументувати свою позицію винятковою інтелектуальною базою еллінів, то у нас, на жаль, таких аргументів немає. Таким чином, ми у праві говорити, що фактично наш народ на початку свого розвитку не мав відповідних передумов і можливостей для створення такого потужного історико-релігійного твору, як "Велесова Книга".

Але разом з тим – чи можна безкомпромісно стверджувати, що ВК є абсолютною підробкою? Адже логічно постає питання – якщо пам'ятка вважається не автентичною, чим пояснити неймовірну складність виконання самої роботи (випалені літери на дерев'яних дощечках, вік яких непросто підробити), наявність багатошарового культурного підгрунтя, певної алогічності у структурі викладу матеріалу, що повністю відповідає язичницькому світогляду. Можна припустити, що не весь твір був підробкою. Маючи від дощечок лише декілька непевних фотографій, чи можемо ми бути упевнені, що текст випалений на них, і переклад Сулукадзева – тотожний матеріал? Можливо, перекладачі, подібно до давньоруських книжників, інтерпретували книгу відповідно до ідей сучасної їм епохи, а нам представили твір як матеріал, ретельно списаний з оригіналу? Не володіючи точною інформацією про першоджерело, не можна бути упевненим у достовірності її перепису (чи скоріше інтерпретації). А про дійсний текст Книги Велеса, якщо вона справді існувала, як і про первісну назву твору, нам доводиться лише здогадуватись.

Навколо Велесової книги не перестають точитися запеклі суперечки стосовно того, якому народу належить пам'ятка, кому випаде честь назвати її атрибутом національної культури. У такій ситуації найбільше ця суперечка стосується двох східнослов'янських народів – українського та російського. Тож аналізуючи посталу проблему, на яких підставах ми можемо упевнено називати "умовно давньоруський" твір надбанням саме української культури?

Слідів північноруських діалектів, так само як і відповідності до церковнослов'янської, канонічної мови перекладачами виявлено не було, тому "залізна" гіпотеза російських вчених "церковнослов'янське, отже російське" безперечно відпадає.

Дуалістичний характер вирішення проблеми авторства – якщо твір є оригінальним, то належав він однозначно автору з південноруських земель, хоча б з огляду на потужний розвиток цих земель у VIII-IX ст. і на помітну відсталість новгородських земель (московських земель як таких на той час ще не існувало) як єдиного осередка Росії. До того ж, у книзі чітко зазначаються землі та річки тогочасної України – Волинь, Карпати, Києград, Скіфія, Хорсун, Прип'ять, Дніпро, Дунай. Російських земель згадується значно менше: Новгород, Ільменська земля. Якщо ж твір підробка, то авторство приписують першовідкривачам Сулукадзеву та Миролюбову, відповідно, росіянам.

Проблематика книги. За своєю ідейною спрямованістю та проблемами, порушеними у творі, книга є набагато ближчою українцям, адже мрія визволення Батьківщини є заповітною для багатьох наших великих предків. Згадаймо хоча б вічні рядки Т.Г.Шевченка "і забудеться срамотня давняя година… і світ ясний, невечірній тихо засіяє" ("…І мертвим, і живим…") [8, 380] чи не перегукується з рядками з ВК "І єсть ця істина наша, що переможе темну силу і виведе нас до світлого блага"? [7] Можна простежити подібність ще й з такими рядками з "Кобзаря" "От козацтва, от гетьманства високі могили….а то дурень розказує мертвими словами" ("Гайдамаки") [8, 75] – відповідний рядок з ВК "Даремно забули доблесні часи наші, бо куди йдемо – не відаєм" [7]; – "Коли їх не поборете тими силами, що ми несемо,

то й зовсім не зможете бути" [7]; "В німецькі землі, не чужії, претеся знову" ("І мертвим, і живим…") [8, с. 374] – "ситі від ворогів тікаємо на Свередзь" [7]. Головна подібність – певна революційність характеру твору, що дозволяє нам знайти стільки подібностей не тільки з поезією Шевченка, а й з роботами таких радикально націоналістичних науковців як, скажімо, Сергій Єфремов чи навіть Дмитро Донцов.

Оскільки твір містив чимало пронаціоналістичних ідей, звідси випливає і теза про те, що і мета, і призначення Велесової Книги були безпосередньо пов'язані з утвердженням національної свідомості українців і до Росії жодного стосунку мати не могли. Можливо, книга була призначена виступити такою собі "бомбою уповільненої дії", що мала б каталізувати якщо не державотворчі процеси, то хоча б пробудження національної гідності "гнаних та голодних". "Велесова Книга" неодноразово закликає до об'єднаності та боротьби проти ворогів, тож вона мала всі шанси виступити маніфестом української незалежності, нагадати зневіреним українцям, хто вони і звідки їхнє коріння, довести їм, чому так важливо не здаватися.

При розгляді будь-якого літературного твору, навіть якщо автентичність його не доведена, слід перш за все акцентувати увагу на його впливові на суспільство. М. Грушевський пише: "Твори заслуговують увагу, коли своїм змістом чи формою характеризують словесну творчість свого часу, естетичні вимоги й провідні ідеї громадянства" [5, 55]. Ми можемо говорити про вплив даної пам'ятки на суспільство, більшою мірою сучасне, але за відсутністю безпосереднього першоджерела не можливо остаточно підтвердити достовірність ВК. Оскільки ідеї, висловлені у ній, та мотив не є природними для періоду утворення руської державності й простежується чітка аналогія описаних подій із фактами, що мали місце протягом довгого періоду X–XIX ст, можна припустити, що пам'ятка є фальсифікатом. Але враховуючи багатовікове культурне нашарування книги та особливості древньої мови, якою було її створено, можемо зробити наступний висновок: книга не належить повністю ні до древніх пам'яток, ні до підробок XIX–XX ст. Відомий нам текст

"Велесової Книги" є результатом симбіозу текстів як давньоруських авторів, так і перекладачів останніх століть, кожен з яких залишив у творі свій неповторний відбиток, що дало змогу говорити про ВК як про одну з найунікальніших і найхимерніших таємниць української літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асов О. Велесова книга / О. Асов. – Москва ; Вече – 1992. – 416 с.
2. Брайчевський М. Походження слов'янської писемності. – 4-те видання / М. Брайчевський. – Київ : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – 154 с. – (Книжки викладачів НаУКМА).
3. Рудницький Ю. Містифікатори мимоволі / Ю. Рудницький. – Дзеркало тижня, № 13(642), 7–13 квітня 2007.
4. Шпоть О. "Велесова книга" – як фрагмент з історії демократії / О. Шпоть. – Київ. : ПП "Коронатор", 2006. – 62 с.
5. Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / М. Грушевський – К., 1993– Т. 2.
6. Костенко М. Велесова книга у контексті слов'янської літератури / М. Костенко. – Svarga.com.ua, – 2001.
7. Лозко Г. Велесова Книга – Волховник / Г. Лозко. – В. – 2007. – 520 с.
8. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. – К. – Богдан, 2009. – 959 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье впервые исследуется "Велесова Книга" как синтез творчества предков и современников, на основе чего формируется вывод о существенных различиях между содержанием оригинала и современными переводами. Утверждается, что текст перевода формировался много столетий и разными авторами.

The author reseaches the Book of Veles like creation made by modern and ancient writers for first time, concludins that there exists a substantial difference between content of the original text and modern translations. Next the auther proves that the book was added many times and by many writers.

А. Філенко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ У РОМАНІ ЛАО ШЕ "ЗАПИСКИ КОТЯЧОГО МІСТА"

У статті розглянуті особливості жанру антиутопії на прикладі роману "Записки Котячого міста" китайського письменника 1 пол. XX ст. – Лао Ше. Зважаючи на проведений тематико-структурний аналіз роману,

доведено приналежність останнього до класичних романів-антиутопій. Компаративний аналіз допоміг виявити спільні та відмінні риси жанру антиутопії у китайській, російській та англійській літературах (на прикладі романів "Записки Котячого міста" Лао Ше, "Населений острів" А. і Б. Стругацьких та "1984" Дж. Оруелла відповідно).

Сьогодні, коли відбувається переоцінка цінностей, коли встановлюється об'єктивний підхід до творчості письменників різної політичної орієнтації, коли відкриваються для широкого читача нові імена у світовій літературі, постають важливі проблеми зародження жанру антиутопії й потребує відповідної оцінки творчий доробок представників цього жанру.

Провідні американські дослідники специфіки антиутопічної літератури Е. Патрік і М. Неглі стверджують, що опис певної держави та суспільства, його політичної структури є розпізнавальними ознаками антиутопії. Вона з'являється тоді, коли держава і суспільство виявляють свої негативні риси. Стають небезпечними для людини, не сприяють прогресу. Антиутопія – це критичне зображення державної системи, що не відповідає принципам механізму. В антиутопії завжди виражається протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища людини [2, 154].

Класичним прикладом роману-антиутопії в китайській літературі варто вважати "Записки Котячого міста" (1932) Лао Ше. Життя за кордоном (зокрема, в Англії) залишило відбиток у творчості Лао Ше. Перейнявши моделі творення художніх творів у європейських класиків, письменник вирішив звернутися саме до свого народу та прагнув висвітлити недоліки китайського суспільства. Спостереження впродовж багатьох років за життям в інших країнах підштовхнуло автора "Записок Котячого міста" до осмислення негативних сторін розвитку та існування Китаю 1 пол. XX ст.

Китайський роман-антиутопія "Записки Котячого міста" має багато спільного з іншими зразками цього жанру ("Населеним островом" А. і Б. Стругацьких (1969) та "1984" Дж. Оруелла (1949)), що дає йому змогу стати в один ряд з антиутопіями інших країн світу. Однак, кожен з таких романів демонструє власну специфіку, що вирізняє його з-поміж інших.

Виокремлені Б. Ланіном та М. Бахтіним основні риси антиутопії цілком правомірно можуть бути застосовані для характеристики всіх вищезазначених творів:

➢ ***Змалювання певного суспільства або держави, їх політичної структури, тому, як правило, події відбуваються у закритому просторі (на острові, у місті).***

Так, у романі Лао Ше герой вже на самому початку зауважує, що події відбуваються не в Китаї. Літак, на якому він летів, зазнав аварії і впав на Марс, де і розгортається вся дія роману. Але саме ця недомовка переконує читача в зворотньому. Зв'язаного героя-оповідача штовхають у спину і ведуть невідомо куди люди з котячими мордами [1, 65]. Письменник намагається завуалювати час і місце дії в романі.

Подібним чином на Саракші опиняється й Максим Каммерер, герой "Населеного острову", космічний корабель якого після аварії опинився у невідомому йому середовищі. Оруелл у "1984" теж вдається до зображення устрою вигаданої країни Океанія, проте читаючи твір, з самого початку присутнє відчуття впевненості, що мова йдеться про реальне суспільство майбутнього, яке просто замасковане деякими назвами.

Отже, кожен з них опиняється у закритому просторі, якщо ж герої Лао Ше та братів Стругацьких потраплять на інші планети, у зовсім іншу реальність, то Уїнстон Сміт у романі "1984" існує в межах своєї рідної, давно йому знайомої країни.

➢ ***Світ подається із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчувають на собі його неправомірні закони, а розповідь ведеться від імені героїв, у формі щоденника, нотаток.***

Об'єднує всі три твори присутність оповідача, від імені якого ведеться розповідь. Головними героями як у Лао Ше, так й А. і Б. Стругацьких стають герої-спостерігачі, які потрапляють на іншу планету в результаті аварії космічного кораблю. Таким чином, ми спостерігаємо дії очами Максима Каммерера та героя Лао Ше, які під тиском усіх подій були позбавлені надії повернутися додому і намагалися вижити у невідомому середовищі, зважаючи на власну систему цінностей. Вони обидва по-

трапляють у світ, населений незвичними істотами (людьми-кішками на Марсі та аборигенами, які мали шість пальців на ногах на Саракші), які спочатку їх лякають і викликають повне нерозуміння ситуації. Проте якщо М. Каммерер постає перед нами як активний представник нового для себе суспільства, який прагне зупинити країну від руїни, вплинути на їхню свідомість та певною мірою навіть захистити, то герой Лао Ше більше займає пасивну позицію жертви ситуації. Він не виявляє ніяких прагнень змінити існуючий лад, показати людям інший шлях розвитку, він тільки спостерігач соціальних процесів у Кошачій країні на планеті Марс.

Всю ситуацію, яка зумовлена існуючим ладом, ми бачимо через сприйняття його центрального героя як у Лао Ше, А. і Б. Стругацьких, так і у Дж. Оруелла. Головний герой роману "1984" Уїнстон Сміт також переживає конфлікт із державою, а присутня у романі автодієгетична нарація надає нам можливість побачити суспільство ніби "із середини".

➢ ***Зображуються негативні явища життя: класовий поділ суспільства, нівелювання особистості, стверджування негативних наслідків реалізації утопічного ідеалу в життя тощо.***

Зважаючи на високий ступінь викриття негативних сторін життя Китаю на сторінках роману "Записки Котячого міста", Лао Ше вдалося у повній мірі досягти мети, яка стоїть перед антиутопічним твором. Відтак, Лао Ше скрупульозно аналізує поняття сім'ї у суспільстві. На прикладі трьох поколінь однієї родини письменник показує, чого варта боротьба і неприязнь до всього іноземного у прихильників збереження чистоти національної культури. Критикуючи прибічників старовини, що постійно озиралися назад, письменник показує, як розкрадаються національні культурні скарби, як порожніють зали музеїв, в яких ці скарби зберігаються, як вивозяться стародавні книги, що є гордістю країни, за її межі. Використовуючи сатиричний прийом, він знущається над консервативно налаштованими людьми, які, не бажаючи нічого робити в сьогоденні, апелюють до минулого, не сприяють збереженню всього цінного, тисячолітньої культури народу [4, 6].

У романі "Записки Котячого міста" Лао Ше розмірковує над різними сторонами суспільного життя Китаю, у тому числі велику увагу приділяє й освіті, яка демонструє абсурдність стану в країні, де кожен є вчителем, де діти лише за один день ставали випускниками вищої школи. Лао Ше не обмежується сатиричним викриттям недоліків системи освіти. Він також показує й сім'ю, на якій лежить не менша відповідальність за вихованням молодого покоління вищої знаті.

Щодо проекції реальних суспільств у романах "Записки Котячого міста" Лао Ше та "Населений острів" А. і Б. Стругацьких тих часів, то варто враховувати також загальні суспільно-політичні зрушення у Китаї 30-х років XX ст. та СРСР 60-х років XX ст. Звісно ж проблеми, які висвітлюються у романах суттєво відрізняються, що зумовлено процесами, які відбувалися зовсім в різних країнах в різні часи. На перший погляд неможливо знайти точку дотику цих творів, адже Лао Ше говорить про вади Гомінданівського режиму, а брати Стругацькі змальовують модель радянської верхівки. Проте, проводячи цю паралель, ми розуміємо, що письменники спрямовують свою критику проти пануючих верхівок влади, яка зверхньо ставиться до звичайних людей, зневажає їхні загальнолюдські потреби, а відтак поступово веде до знищення особистості та прав людини. Засуджування влади залишається актуальним в обох романах, незалежно від країни або епохи. Як Лао Ше, так і брати Стругацьких, звертаються до зображення негативних сторін розвитку суспільства, які, ймовірно, можуть вплинути на визначення майбутнього держави. Якщо Лао Ше лише описує ситуацію, що склалася у 30-40-х рр. XX ст. у Китаї, виступаючи проти влади, яка не цікавиться долею своєї батьківщини, схиляє голову перед усім іноземним, коли сам народ тільки на словах може висловлювати свою любов до стародавньої культури, а байдужість до долі своєї держави майже заполонила їхні серця. Народ перетворився на бездумний натовп, який лише зосереджений на саморепродукції та задоволенні власних потреб. Здається, що герой-спостерігач у романі "Записки котячого міста" не залишає надії вже на оздоровлення цієї нації. Тим часом населення пла-

нети Саракш у романі "Населений острів" заражене не байдужістю, а навпаки, служінням владі – боротьба проти зовнішніх ворогів та навіяні ідеали заполонили їхній розум. На відміну від Лао Ше, брати Стругацькі намагаються запропонувати вихід із цього стану, створюючи героя-революціонера Максима Каммерера, який на наших очах стає зухвалим і навіть жорстоким бійцем. Його шлях – це революція, знищення зла і нелюдської диктатури [5, 157].

Водночас, у романі Дж. Оруелла "1984" чітко простежується демократична позиція самого письменника, для якого система мала базуватися на свободі, соціальній справедливості та повазі до людини. Так, автор однією з центральних тем обирає тему кохання між Уїнстоном Смітом та Джулією. Вони, ризикуючи своїм життям, кинули виклик верхівці владі, яка суворо контролювала навіть приватне життя своїх громадян. Їхнє наближення один до одного не зупиняло постійний нагляд партії, який був у кожній квартирі, організації, у лісах, а деякі пристрої могли навіть вловити ритм биття серця. Влада прагнула не тільки насадити людям "правильне" мислення, а й пробудити у них "правильні" інстинкти. Тепер шлюб мав на меті тільки одну ціль – створення дітей для служіння державі. У "Записках Котячого міста" Лао Ше не звертається до теми почуттів між жінкою та чоловіком в такій формі, як це зробив Дж. Оруелл. Це зумовлено часом написання та історичними умовами різних країн. Коли в Європі виступали за тотальну демократизацію в суспільстві у 40–50 рр. XX ст., то в Китаї у 30-х роках лише зароджувалися перші ідеї такого руху, що можна простежити в проекційному описі поневоленого положення жінки у Котячій державі, яка, безсумнівно, є прототипом соціальної нерівності Китаю того періоду часу.

У свою чергу Лао Ше та Дж. Оруелл не оминули тему освіти та виховання у своїх творах, адже остання надія покладається тільки на молодь, яка спроможна відбудувати та створити новий устрій. Так, якщо Лао Ше підкреслює абсурдність людей-кішок, які знецінили роль освіти, що призвело до хаосу в суспільстві, де ніби кожен є або викладачем, або людиною з вищою освітою, не розуміючи реального значення здобутих знань, а влада по-

вністю проявляє байдужість до розвитку майбутніх поколінь своєї нації. Ситуація ж в країні Океанія у романі "1984" постає зовсім протилежною – влада займається вихованням дітей, в яких атрофоване відчуття непокори до партії, а навпаки служіння Великому Братові здається для них цікавою грою, вони здатні донести міліції на всіх, хто хоч якось виявляє незгоду зі системою, навіть на своїх батьків. Хоча й зображені дві протилежні позиції влади щодо виховання, але трагізм ситуації у них один, який полягає у тому, що людина стає заручником системи, а народ не розуміє мотивів своїх вчинків, а здатний тільки підкорятися та пливти за течією, загальнолюдські поняття вже викорінені у їхній свідомості.

➢ ***Раціоналізм та запрограмованість жителів антиутопічних міст.***

Цивілізації у романах-антиутопіях зображені "отруєними, морально хворими та запрограмованими. По-перше, як і кішки на Марсі, так і мешканці Саракшу, підсвідомо постійно знаходяться під наркотичним впливом. Їхня свідомість вже не належить їм, дурманні листя на Марсі або ж те що, курять на Саракші, а також випромінювання, яке можна розглядати як символ пропаганди, яскраво свідчать про те, що люди позбавлені можливості адекватного світосприйняття. Як Лао Ше, так і А. і Б. Стругацькі намагалися показати отруєне суспільство, яке зайняло позицію пристосування до існуючих правил і норм. Проте, якщо народ Кошачої країни здається бездіяльним, який лише пливе за течією, неспроможний до рішучих дій, ніби їхня громадянська свідомість майже атрофована, то ж на Саракші така політика впливу на народ призводить до фанатичної боротьби за навіяні ідеали. Населення країни Океанія у романі "1984" також піддається ідеологічній пропаганді, їхня свідомість ніби контролюється культурним гіпнозом [3, 187]. Більшість з них приймають спосіб свого життя без будь-яких сумнівів у його неправильності, навіть їхня мова змінюється настільки, що стає неможливим висловити ідею свободи. Люди просто вже не знають і не можуть уявити іншого існування.

➢ ***Мотив застереження від можливого розвитку конкретних соціально-політичних систем, таким чином, події переносяться у далеке майбутнє.***

Як кожен письменник-антиутопіст, Лао Ше прагне застерегти майбутні покоління від можливого розвитку соціально-політичної системи своєї країни: "У мене текли сльози, але не від страху, а через те, що я згадав батьківщину – славний і великий Китай, в якому немає жорстокості, немає страшних страт, немає шулік, що пожирають трупи. Я боявся, що ніколи не зможу побачити славну землю" [4, 7]. Політична ситуація в країні, боротьба партій, підкуп імператором найбільш радикальних лідерів та фактичне керівництво партіями, переслідування керівниками партій власних інтересів і забуття про потреби народних мас, відсутність чіткої партійної програми – все це свідчить про бажання письменника розвінчати, викрити існуюче суспільство та не допустити продовження цих настроїв у майбутньому.Тож Лао Ше прагне застерегти китайське суспільство від жахливих наслідків такого розвитку, змальовуючи картину, де іноді вже не залишається місця для надії. Від імені героя-спостерігача він говорить про славетний Китай, який, можливо, вже ніколи не зможе побачити. Щоб уникнути такого шляху, автор вводить своє попередження. Як і Лао Ше, так й А. і Б. Стругацькі невпинно прагнуть застерегти свій народ від дій, які можуть привести до руйнівних наслідків. Вони не тільки спрямовують свої думки у майбутнє, але й намагаються пояснити, що варто змінити вже зараз та як потрібно жити в дану епоху.

Незважаючи на різницю в періодах написання, Лао Ше та А. і Б. Стругацькі не можуть оминути тему іноземного втручання в долю країн, хоча й висвітлена вона під різними кутами. Так, герой Лао Ше, який опинився на Марсі, не може зрозуміти рабської покори іноземцям, яких відносять до привілейованої ланки. До того ж, армія Котячої держави не вважає за потрібне протистояти такому поневоленню, а чомусь захищає імператора від свого ж народу. У романі "Населений острів" також простежується лінія боротьби проти чужого, вимальовується біполярний світ з вічно добрими "нашими" та злими "чужими", які хо-

чуть захопити й знищити територію добра і світла на планеті. Так вимальовується образ тоталітарної країни, де лунають такі лозунги: "Вороги Невідомих Отців – твої найлютіші вороги", "Невідомі Отці – твої найкращі друзі", які лише підсилюють прагнення влади у маніпулюванні свідомістю свого народу та насадженні ідеологічно правильних думок [5, 135]. Події роману "1984" також розгортаються на фоні постійної боротьби – зовнішньої агресії з боку Остазії. Факт застереження проти іноземного втручання ще раз стає наочним фактом хаосу, в якому перебували суспільства країн кожного з письменників. Однак, у "Записках Котячого міста" влада повністю ігнорує потреби своїх громадян, виховуючи в них байдужість до всього на світі, проте у "Населеному острові" та "1984" правляча верхівка відкрито залякує народ. Дж. Оруелл на сторінках свого роману описує зображені на екранах кожної родини бойові машини, таким чином висвітлює прагнення створити націю покірливих рабів. Як і Уїнстон Сміт, так і герой-оповідач Лао Ше і Максим Каммерер одностайно висловлюють свої докори такому уряду, який не дбає про виховання гідної нації, відповідно їхніми вустами лунає засудження та попередження самих авторів.

➢ ***Елементи фантастики як невід'ємна складова антиутопічних творів.***

Подібність форми написання можна простежити у романах "Населений острів" та "Записки Котячого міста". Лао Ше вміло використовує фантастичну деталь для змалювання недоліків життя Китаю 1 пол. XX ст. –він переносить дію на планету Марс, яка населена зовсім нелюдськими створіннями, а людьми-кішками. Проте, якщо Лао Ше навмисно обрав таку форму змалювання китайського суспільства із середини, то варто зауважити, що, на відміну від реаліста Лао Ше, брати А. і Б. Стругацькі насамперед були саме письменниками-фантастами, і звернення до фантастичного сюжету не є чимось вибірковим у їхній творчості. Однак, радянські письменники відверто зазначають, що особисто для них роман "Населений острів" – книга про Саракш, дивний світ, історія якого випадково виявилася дивним чином схожа на історію їхньої країни [5, 143].

Дещо відмінний підхід до викриття негативної моделі розвитку суспільства можна знайти у творі "1984" Дж. Оруелла. По-перше, привертає увагу в "1984" відчуття реального світу, який є цілком ймовірним зображенням майбутнього Англії. Дж. Оруелл хоча й звертається до майбутнього, проте не використовує такі очевидні засоби фантастики, які притаманні творам Лао Ше та братів Стругацьких. Його герой не опиняється в іншій цивілізації, яка населена невідомими істотами, його герої – це звичайні люди, хоча й живуть у вигаданій країні Океанія, тож можна стверджувати, що у романі "1984 фантастична деталь виражена найменше, на відміну від "Записок Котячого міста" та "Населеного острова". Яскраво виражені елементи фантастики у романах "Записки Котячого міста" та "Населений острів" зумовлені насамперед тим, що свобода думки у СРСР та Китаї не була на такому рівні розвитку, як у Західній Європі, де Дж. Оруеллу, щоб засудити негативний напрямок розвитку суспільства, необов'язково було змінювати імена людей та переселяти їх у інший вимір. Це також говорить про більш демократичні настрої на вільному Заході, ніж у комуністичних країнах.

Отже, порівнявши три романи різних літератур світу ("Записки Котячого міста", "Населений острів" та "1984"), можна з упевненістю сказати, що в них простежуються спільні риси, які дають право говорити про те, що вони належать до жанру антиутопії: засудження негативних процесів розвитку суспільства, застереження майбутніх поколінь, викриття запрограмованості населення, а також зображення дії "із середини", через світосприйняття головного героя, який зазвичай опиняється у фантастичному світі. Автори цих творів є представниками різних частин світу, що, безперечно, позначилося на національному колориті, відповідних реаліях та алюзіях. Зокрема, пригноблене положення жінки у китайському суспільстві яскраво змальоване у творі Лао Ше, тоді як, наприклад, ідея служіння комуністичним ідеалам закладена у зображенні армії Невідомих Отців у романі братів Стругацьких. Дж. Оруелл прагне спрямувати свою країну на шлях демократії, апелюючи до теми кохання між чоловіком і жінкою. Однак, незважаючи на різницю у часі та місці

написання, письменники спрямовують увагу на проблеми "сьогодення", а вдаючись до фантастики, розкривають можливі негативні наслідки такого розвитку, що призводить до висвітлення мотиву попередження суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы / А. А. Антиповский. – М. : Наука, 1967. – 187 с.
2. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. – М., 1993. – № 5. – С. 154–163.
3. Мосина В. Г. Три главные книги Джорджа Оруэлла / В. Г. Мосина. – М. : ИЧП "Издательство Магистр" –, 1999. – 216 с.
4. Семанов В. И. Сатирик, юморист, психолог. (Предисловие) / В. И. Семанов // Лао Шэ. Записки о Кошачьем городе. – М., 1969. – С. 3–10.
5. Стругацкий Б. Комментарии к пройденному / Б. Стругацкий – М. : Амфора, 2003. – 256 с.

Стаття надійшла до редакції 24.04.14

В статье рассмотрены особенности жанра антиутопии на примере романа "Записки Кошачьего города" китайского писателя Лао Шэ. На основе тематико-структурного анализа романа, доказывается принадлежность последнего к классическим романам-антиутопиям. Компаративный анализ помог установить общие и отличительные черты жанра антиутопии в китайской, российской и английской литературах (на примере романов "Записки Кошачьего города", "Обитаемый остров" и "1984" соответственно).

The article describes the features of the anti-utopia genre considering the novel "Cat Country" by the Chinese writer Lao She. Based on the subject-structural analysis of the novel, its relation to the classic anti-utopia novels was proved. Comparative analysis helped establish the common and distinctive features of this genre in the Chinese, Russian and English literatures ("Cat Country", "Inhabited Island" and "1984" respectively).

Ю. Фурман, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МОДЕРНІСТСЬКІ ІМПЛІКАЦІЇ В "СУЧАСНІЙ КОМЕДІЇ" ДЖОНА ГОЛСУОРСІ

У статті переглядається думка про реалістичну манеру письма Джона Голсуорсі. На прикладі трилогії "Сучасна комедія" розглядаються аспекти модерністського світобачення в творчості автора.

"Сучасна комедія" Дж. Голсуорсі – друга трилогія з монументального циклу "Саги про Форсайтів" – відрізняється від попередніх творів письменника поглибленим психологізмом та масштабом занурення в дух "нового часу". Багато дослідників відзначають, що автору вдалося чітко передати фінальні спалахи життя останніх днів вікторіанської епохи і створити романи, які відобразили душевні настрої та ментальність молоді, яка проживала в Лондоні у післявоєнний час [7].

Духовна ситуація епохи, криза культури кінця XIX – початку XX століття проявлялася не лише на рівні ідей, але й торкалася тем, форм, мотивів, сюжетної організації художнього твору. Модерністські тенденції, які на той період вже міцно закріпилися в європейському духовному та суспільному досвіді, знайшли своє відображення у романах, що творять аналізовану нами трилогію: "Біла мавпа" (1924), "Срібна ложка" (1926), "Лебедина пісня" (1928). Мета нашої розвідки полягає у спробі віднайти модерністські імплікації у творах означеної трилогії автора, якого західне та вітчизняне літературознавство звикло розглядати як реаліста.

Модерністський контекст є важливим для розуміння означених романів Дж. Голсуорсі. Філософські ідеї того часу ставили під питання віру в людину, науку, механічні сили світу. Новітня філософія фіксувалася не лише словесно, а й знаходила відгук у мистецтві, зокрема у літературі, музиці та живописі. Автор "Саги про Форсайтів" не мав на меті оминати тенденції сучасного мистецтва і вважав за необхідне залучати їх до художнього світу своїх романів. Як і письменники-модерністи, він вводить у власний стиль принципи синестезії різних видів мистецтва. Дж. Голсуорсі характеризував цю особливість так: "Роман намагається стати п'єсою, а п'єса тяжіє до роману, кожен із них намагається працювати засобами живопису. Музика воліє стати розповіддю, поезія мріє стати музикою, живопис претендує на роль філософії", далі автор пояснює цю тенденцію до синестезії тим, що "широкий світ завжди потребуватиме нових форм" [1].

Однією з провідних тем модерністської літератури, пов'язаних із ідеєю взаємного проникнення і збагачення одних видів мистец-

тва засобами інших, є тема мистецтва та долі його служителів. Калейдоскоп напрямів і тенденцій, постаті художників стають центром уваги на званих вечорах, які розгортаються на сторінках "Сучасної комедії". Тут активно обговорюють декадентські течії мистецтва, висловлюють думки щодо творчості вертижиністів, неогедоністів тощо. Автор вкладає в уста персонажів різні, іноді суперечливі думки щодо новітніх угрупувань.

Митці та їхня доля завжди цікавили Дж. Голсуорсі. Як слушно зауважує О. А. Лазуткіна, людина мистецтва була "ідеалом письменника, але герої його романів, пов'язані з мистецтвом, приречені або на трагічну кінцівку, непорозуміння з боку публіки, чи на існування у постійній боротьбі з інстинктами власника" [3]. Так було у першій трилогії циклу "Саги про Форсайтів", проте справедливим буде зауваження, що в "Сучасній комедії" ці тенденції змінюються. Помітне місце автор відводить образу талановитого митця, майстра живопису, представника кубізму – Обрі Гріну. На нього чекає доля, інша ніж у традиційних митців, яких читач зустрічав у попередніх романах. Обрі отримує всезагальне визнання, його роботи схвалюють і говорять про них в кожному куточку Лондона. Художник пише портрет дружини Тоні Бікета, Вікторіни, в імпресіоністичній манері. Хоча митець зізнається, що кубізм був значно популярнішим і картина у стилі останнього напрямку коштувала б вдвічі більше. Нове мистецтво пропагувало створення самостійних живописних реалій, незалежних від об'єктивності, і було однією з радикальних форм оновлення європейської культури. Кубізм як авангардна течія живопису знаменував повне заперечення реалістичного зображення натури. Головним завоюванням кубістів вважалося опанування повної свободи творчості. Відчуття інших, відмінних від усталеного порядку, життєвих орієнтирів, прагнення досягти більш яскравого і вільного життя, не скутого умовностями суспільства, пробуджує незадоволення і створює ту напругу, котра веде до внутрішнього вибуху, до заперечення всього, що існувало перед цим. Не суперечила "нова реальність" і відвертим сценам, що могли б вважалися аморальними.

Варто зазначити, що дискусія на тему співвідношення мистецтва і моралі письменник актуалізує у "Срібній ложці". Досить відвертий роман "Шпанська мушка", який фігурує у творі Голсуорсі, стає секретною зброєю Сомса проти Марджорі Феррар на суді, де слухають питання моралі, цінностей та життєвих орієнтирів жінки. Розглядаючи означений екземпляр "нової літератури", Форсайт зупиняється на думках передових письменників і літераторів. Серед них є захисники та прибічники нової школи, які з гордістю заявили про переваги роману: "They wrote over their own names that "Canthar" was distinctly LITERATURE; they were sorry for people who thought in these days that LITERATURE had any business with morals. The work must be approached aesthetically or not at all. ART was ART, and morality was morality, and never the twain could, would, or should meet" [4, 286]. Акцентується і те, що естетичний критерій є найважливішим при оцінюванні художнього твору, а мораль – уже зовсім інша річ. Хоча Сомс і недооцінив твір, літературна дискусія, наведена автором, передає різні точки зору і знаменує прорив у суспільній думці і відхід від старих форм мистецтва.

Повертаючись до творів мистецтва у трилогії, зауважимо, що картини постають важливою художньою деталлю романів. У світі Форсайтів художні полотна зазвичай виконують функцію вкладення капіталів, з яких згодом представники родини зможуть отримувати зиск. Це дозволяє прочитувати Голсуорсі саме як реаліста з відтінком іронії. Водночас постать Сомса є неоднозначною. Її трактують радше як фігуру посередника між світом Форсайтів та мистецтвом [4]. Йому вдається поєднувати дві якості: насолоджуватися красою знаменитих шедеврів та вести комерційну діяльність в цій галузі. Він має унікальну здатність відчувати та сприймати красу, проте намагається перетворити її на свою власність, керуючись міркуваннями істинного Форсайта. У сфері колекціонування картин героя цікавлять традиційні зразки, натомість нове сприймається ним насторожено та нерішуче. Раніше Сомс вважав, що на кожній зміні у моді можна добре заробити. У "Сучасній комедії" він не здатен розлучитися з картиною, якій надає величезного значення. У другій

трилогії циклу функції художніх полотен розширюються, маркуючи рух нової культури та його утвердження у суспільстві. "Біла мавпа" стає витвором мистецтва, який концептуально сугестує стан тогочасної цивілізації та представляє собою алегорію всього людства. Старовинна китайська картина, що висить в будинку Монтів, є ключем до назви першого роману "Сучасної комедії". На ній біла мавпа тримає шкоринку апельсина, який вона вже з'їла, і сумними очима дивиться на глядача. Зображена тварина навіює думку про спустошеність сучасного світу: "monkey's eyes are the human tragedy incarnate. Look at them! He thinks there's something beyond, and he's sad or angry because he can't get at it. That picture ought to be in the British Museum, sir, with the label: 'Civilisation, caught out" [5, 279]. Віра розбита вщент, надії майже не лишилося; а мавпа, яка не заспокоїться, доки не отримає свого, стала символом настрою усього світу. Збентежена, розгублена людина перебуває у тому ж пошуку. Ця картина дісталася Форсайту у спадок після смерті двоюрідного брата Джорджа. Він розмістив полотно у вітальні своєї улюбленої доньки Флер. Про високу художню цінність цього твору мистецтва наголошував Обрі Грін, зазначивши, що вона є великим компліментом смаку її володаря.

Мистецька тема оприявнена і в образі самої Флер. У своєму коханні до Джона, вона, ніби Кармен, відчуває справжню іспанську пристрасть. Навіть "у зовнішності Флер багато чого іспанського, недарма вона нагадує жінку з картини Гойї "La Vendimia" [1]. Тому, коли її перший коханий з'являється в місті, героїня нарешті розуміє, чого вона насправді хоче. Поруч із ним все інше перестає існувати, а творча сила кохання надає сенсу її існуванню. Це та єдина і неповторна мить, якою Флер хоче жити далі: "now–new was the feeling, as well as old, that she had for Jon; and the days went by in scheming how, when she was free again, she could see him and hear his voice and touch him as she had touched him by the enclosure rails while the horses went flashing by" [6, 304]. Очевидним є те, що стихійне, ініціальне, навіть інстинктивне начало повертається до людини. Автор ніби натякає на сутність природної людини, порівнюючи Флер з Євою у сцені,

коли листя кидає на неї тіні від сонячних променів. Зазначимо, що відповідне бачення природи людських стосунків та сутності героя суголосне з авторською позицією щодо рушійної сили, якою керується людина. Письменник вважав субстратом людського існування – "енергію (чи як би вона там не називалась за останньою модою), тотожною до енергії, з якої створено все живе" [2, 457], що певним чином перегукується з філософією віталізму Д. Г. Лоуренса. Взаємодія людини з усім живим, на думку Голсуорсі, створює досвід, який покладено в основу її підсвідомості. Автор критично ставився до тенденції зображення колективних рис в романі. За Голсуорсі, головним аспектом створення характеру є намагання відтворити індивідуальне життя з усіма його тонкощами та перипетіями. При цьому свобода та життєвість образу є ключовими рисами. На сторінках "Сучасної комедії" перед очима читача розгортається індивідуальне, інтимізоване життя героїв: спонтанні емансипації почуттів керують поведінкою персонажів, вивільнюють їхні внутрішні бажання, затиснені у зовнішньому світі, який перешкоджає відновленню внутрішньої гармонії.

У цьому аспекті символічною вважаємо картину "Золоте яблуко", яку малює героїня. Заборонений плід на полотні Сомс потрактовував як прояв потаємних думок і бажань доньки. Природності людину позбавила машинізована цивілізація, оснащена для знищення духовного та трансцендентного. У моменти, коли Флер малює, пам'ять героїні пробуджується і повертає її до справжнього чуттєвого життя. Мистецтво допомагає їй самореалізуватись, віднайти цілісність із внутрішнім "я", осягнути силу втраченого почуття. Картина виражає душевні вагання героїні, її підсвідомі прагнення. Автор сугестує думку, що життя, сповнене кохання, може стати порятунком людини в цивілізації. Зрештою все те, що Сомс називав "незаконними пристрастями, безладними прагненням, безглуздою метушнею, яка ні до чого не призведе", мало під собою певний ґрунт. Як ми бачимо, герої виступають носіями трагізму доби, адже їхнє кохання приречене: воно не відновлюється, незважаючи на повторення історії. Циклічність на рівні складнощів у реалізації емоційної сфери

життя персонажів, до якої також входить лінія стосунків Сомса та Ірен, гостро висвітлює проблему унеможливлення повноцінних людських стосунків у тогочасному житті.

Численні вкраплення елементів модерністського мистецтва, духовні та особисті пошуки героїв, манера письма автора – все вказує на те, що форсайтівський цикл не обмежується одним вектором сприйняття та не вписується в єдині рамки художнього простору літератури реалізму. Творчості Дж. Голсуорсі також притаманні якості й інтенції, що пов'язують його з модерністською традицією, і роблять творчий доробок письменника ще більш довершеним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анфиногенова Т. В. Роль Музыкальных аллюзий в романе Л. Н. Толстого "Война и мир" и форсайтовском цикле Д. Голсуорси [Электронный ресурс] / Т. В. Анфиногенова // Филологические страницы. – Режим доступа: http://e-filolog.ru/russkaja-literatura/34-russkaja-literatura/72-role-of-musical-allusions-in-the-novel-ln-tolstoys-war-and-peace-qand-forsaytovskom-cycle-galsworthy.html.

2. Голсуорси Дж. Собр. соч. : в 16 томах / Джон Голсуорси – М., 1962. Т. 16. Создание характера в литературе. – 1931. – 457 с.

3. Лазуткина О. А. Роль картины как произведения искусства в повседневной жизни Форсайтов (по романам Дж. Голсуорси) [Электронный ресурс] / О. А. Лазуткина // Россия. Старооскольский филиал БГУ. – Режим доступа: http://www.vspu.ac.ru /download/povsednevnost/2013/Lazutkina.pdf.

4. Galsworthy J. Swan Song. / John Galsworthy / J. Galsworthy. – Moscow : Foreign Languages Publishing House, 1956. – 342 c.

5. Galsworthy J. The Silver spoon. / John Galsworthy. – Moscow : Foreign Languages Publishing House, – 1956. – 318 c.

6. Galsworthy J. The White monkey / John Galsworthy. – Moscow : Foreign Languages Publishing House, – 1956. – 328 c.

7. Heinemann W. John Galsworthy : An appreciation together with a bibliography [Електронний ресурс]. – L. : W. Heinemann, 1926. – Режим доступу: ttp://www.archive.org/stream/johngalsworthyan00galsuoft/johngalsworthyan00galsuoft_djvu.txt.

Стаття надійшла до редакції 23.04.14

В статье пересматривается суждение о реалистической манере письма Джона Голсуорси. На примере трилогии "Современная комедия" рассматриваются модернистские аспекты в творчестве автора.

In this article a statement about the John Galsworthy's realistic manner of writing is revised. The aspects of the modernistic perception are under review in the trilogy "The Modern Comedy".

Т. Цилюрик, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КОНСТИТУЕНТИ СЕМАНТИЧНОГО ПОЛЯ *SOCIAL STATUS* В СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Стаття присвячена дослідженню номінацій на позначення ***соціального статусу*** *в контексті британської мовної картини світу. Розглянуто семантичні відношення між лексичними одиницями семантичного поля* ***social status****, а також їх комбінаторні та стилістичні особливості. Різноманітність проявів феномену соціального статусу в мові та мовленні свідчить про його багатоаспектність.*

Соціальні відносини як один із фрагментів дійсності знайшли широке відображення в лексичній системі сучасної англійської мови. Той факт, що такий фрагмент суспільно-історичного досвіду носіїв мови оформився як певний сегмент мовної картини світу, дає підстави виділити в словниковому складі сучасної англійської мови групу лексичних одиниць на позначення соціального статусу людини. При дослідженні лексичної групи *social status* доцільно застосувати теорію семантичного поля.

Семантичне поле – це сукупність мовних (здебільшого лексичних) одиниць, які поєднуються спільністю змісту (інколи також спільністю формальних показників) і відображають понятійну, предметну чи функціональну схожість позначуваних ними явищ. Лінгвісти виділяють асоціативні, концептуальні, семантичні та граматичні поля [8]. Предмет нашого дослідження – лексичні засоби вираження соціального статусу в сучасній англійській мові – може бути представлений у вигляді семантичного поля, що поєднує слова за наявністю в них загальної (інтегральної) семантичної ознаки та окремих (диференційних) ознак. Інтегральна сема об'єднує всі одиниці поля й передається лексемою з узагальненим значенням. Соціальний статус особистості, тобто її місце в суспільстві, визначається її належністю до певної соціальної групи чи спільноти, сукупністю її соціальних ролей та якістю їх виконання. Він охоплює узагальнюючу

характеристику позиції індивіда в суспільстві: професію, кваліфікацію, освіту, посаду, матеріальне становище, наявність влади, ділові відносини, належність до демографічних або етнічних груп [3, 63].

Ядром досліджуваного семантичного поля є словосполучення *social status.* Слід зазначити, що в це поле входять лексичні одиниці з різним ступенем віддаленості від ядра та різними видами семантичних зв'язків між ними.

Словосполучення *social status* вживається на позначення місця людини в суспільстві стосовно інших осіб (social position) з урахуванням їхнього суспільного або професійного становища (social or professional standing). Ще одним важливим компонентом семантичної структури є професійне звання або посада (professional rank or position) індивіда. Місце людини в суспільстві залежить також від того, наскільки інші члени суспільства її поважають (respect) [4]. Екстралінгвістична реальність є базою широких комбінаторних можливостей слова *status*. Окрім соціального статусу (*social status*), існує ще економічний (*economic*), соціально-економічний (*socio-economic*), фінансовий (*financial*), професійний (*professional/ occupational*) та службовий (*employment*) статус [7].

Конституенти семантичного поля *social status* можуть бути умовно розділені на дві основні групи [5].

У першу групу входять наближені до ядра лексичні одиниці. На основі дефініції ядра поля можна виокремити чотири максимально наближені до нього лексеми, а саме: *position, standing, rank*, *level* [Див. схему 1].

Лексема *position* означає рівень (level) чи важливість (importance) особи в суспільстві чи організації, а також обсяг її влади (authority). На основі словникової дефініції цієї лексичної одиниці можна виокремити сему rank ідентичну з ядром поля, а також три додаткові опорні компоненти – level, authority, importance. Лексема *position* використовується для позначення як місця людини в суспільстві (*social position*), так і посад у певних компаніях, організаціях. Посади можуть бути офіційними (*official positions*), адміністративними (*administra-*

tive/managerial positions), впливовими (*positions of authority/influence/power*).

Лексема (*social*) *standing* означає місце (position) особи в суспільстві, що засновується на повазі й ставлення до неї інших. Із визначення цієї мовної одиниці можна виокремити сему position ідентичну з ядром поля. Лексема *standing* вживається на позначення не тільки суспільного становища людини, а й її місця в певному виді діяльності, наприклад: академічне (*academic*), економічне (*economic*), фінансове (*financial*), правове (*legal*), політичне (*political*) становище (*standing*).

Лексема *rank* також вживається на позначення місця людини в суспільстві, наприклад, *people of all ranks* – представники усіх верств суспільства. У цьому словосполученні лексема *rank* має значення "клас суспільства" (social class). Крім того, дана лексична одиниця може позначати високе становище індивіда, наприклад, *persons of rank* – аристократія, *to come from a family of rank*, – походити з родини аристократів. У комбінації зі словом *fashion* в ідіомі *rank and fashion* дана лексична одиниця має значення "вищий світ".

Слово *level* означає певне місце (a particular position) особи в системі з різними рівнями важливості (ranks of importance). Як бачимо, ця лексема має дві семи position, rank ідентичні з ядром поля. Можна говорити про вищий рівень (*high/upper level*), нижчий рівень (*low/senior level*), світовий (*global*), міжнародний (*international*), місцевий (*local*), національний (*national*) та міністерський (*ministerial/board*) рівні (*levels*).

Другу групу наближених до ядра лексичних одиниць складають лексичні одиниці більш віддалені від ядра поля, порівняно зі словами попередньої підгрупи, а саме: *class*, *background* [Див. схему 1].

Лексема *class* визначається як соціальна група (the general social group), до якої належить особа згідно з її місцем роботи (job), типом родини (type of family), із якої вона походить, і матеріальною забезпеченістю (the amount of money). Дана лексема також віддалена від ядра поля, адже вона не має ідентичних із ним сем, окрім імпліцитного значення (position) in the social group.

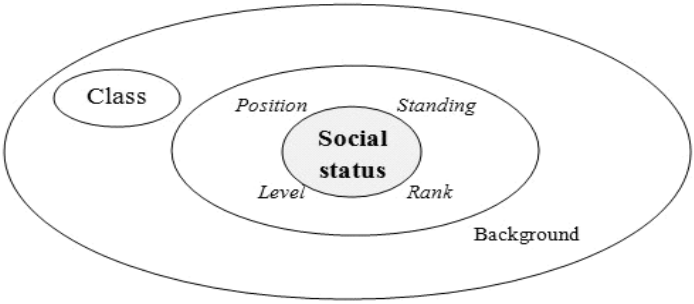


Схема 1. Семантичне поле social status

Опорні компоненти із значення слова *background*: тип будинку (home) чи родини (family), із якої походить особа, а також її соціальний клас (social class), – доводять, що досліджувана лексема має дві ідентичні семи зі словом *class,* що пояснює її розташування в семантичному полі. Лексема *background* вживається на позначення походження людини з певного соціального класу: походження із вищих класів (*upper-class background*), забезпечених прошарків (*privileged, wealthy background*); із нижчих класів (*working-class background*), бідних прошарків (*deprived, disadvantaged, poor background*).

Слід зазначити, що лексема *class* може бути представлена як ядро мікрополя *social class* – семантичного об'єднання, якому притаманна відносна самостійність, адже його конституенти пов'язані між собою інтегральною семантичною ознакою ядра цього мікрополя в складі семантичного поля *social status*.

Британське суспільство ніколи не можна було описати як однокласове [2]. Навпаки, саме ідея класової нерівності вважається характерною для британського суспільства. У суспільстві, як і в інших групах людей, зберігається розподіл на вищий (*the highest*), середній (*the middle*) та нижчий класи (*the lowest classes*) [Див. схему 2], але в соціально-класовій структурі британського суспільства зменшується вага робочого класу (*the working class*) і з'являються нові прошарки – *salariat* (salaried white-collar workers), у тому числі *managerial* та *professional salariat* [6].

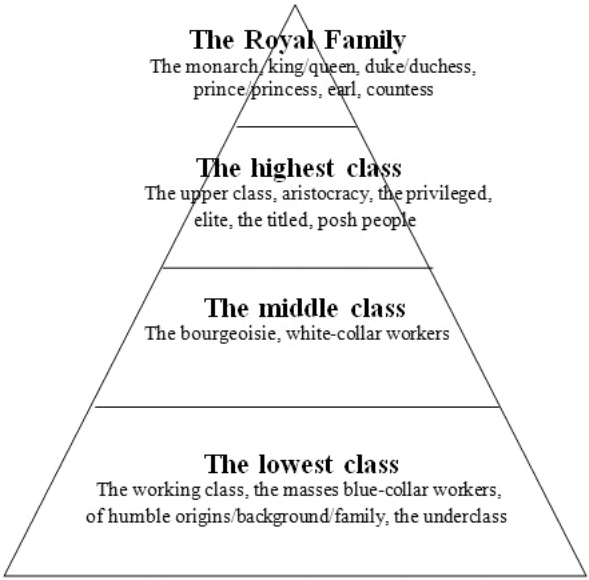


Схема 2. Мікрополе social class

Британська королівська родина (*the British Royal Family*) – це група близьких родичів монарха Великобританії (*monarch of the United Kingdom*), які зазвичай носять титули Їх Королівської Величності (Her or His Majesty) та Їх Королівської Високості (Her or His Royal Highness), а саме: *the duke*/*duchess*, *the prince*/*princess*, *earl*, *countess*. Королівська влада взагалі й особисто королі та королеви завжди уособлювали систему цінностей британського суспільства. Лексеми *king*/*queen*, *royal* мають позитивну конотацію в англійській мові. Вони пов'язуються відмінними якостями й характеристиками: *as happy as a king, the King's/Queen's English, a king's ransom, king can do no wrong*.

Вищий клас Великобританії включає в себе відносно невелику кількість індивідів та сімей, які володіють значною приватною власністю. Серед вищого класу спостерігається чіткий розподіл на тих, хто володіє "старими" й "новими" грошима. Розглянемо лексеми з інтегральною семою ***the highest social***

class: *the upper classes, aristocracy, the privileged, elite, the titled,* а також *posh people*.

The upper class – це група людей, які від народження мають багато грошей та влади, часто належать до родин, які володіють великою кількістю земель. Семантично це нейтральне поняття на позначення усіх осіб та груп людей, які належать до найвищого класу. У цьому визначенні можна виокремити наступні опорні компоненти, характерні для даної групи лексем: most of money and power, a lot of land. Лексема *aristocracy*, окрім характеристик словосполучення *the upper class,* має ще опорний компонент special titles, а тому є синонімом до мовної одиниці *the titled*. Визначення лексем *privileged* та *elite* акцентують увагу на тому, що зазвичай притаманні цим групам осіб переваги незаслуговані (usually unfair advantages) й отримані тільки завдяки їхньому високому соціальному статусу. Представники цих груп мають переважно найкращу освіту. Лексема *posh* вживається в неофіційному стилі й використовується на позначення людей, які поводяться так, ніби належать до вищого класу.

Розглянемо лексеми з інтегральною семою ***the middle class***. Із словникової дефініції можна виокремити наступні характеристики середнього класу: це заможні (fairly rich) люди із гарною освітою (well educated), які працюють на роботах, яким їх навчали (work in jobs which they trained to do). Лексична одиниця *the bourgeoisie* вживається на позначення осіб, які багатші за середній клас, а також на позначення їх світогляду (their concern with money, property, and correct social behavior). До середнього класу також входять так звані "білі комірці" (*white-collar workers*), які працюють в офісах.

Розглянемо лексеми з інтегральною семою ***the lowest class***. Із словникової дефініції ключової для цієї групи лексеми *working class* можна виокремити наступні опорні компоненти: це група людей у суспільстві, які зазвичай виконують фізичну роботу (physical work) і які не мають багато грошей або влади (do not have much money or power). Робочий клас (*the working class*) складають так звані "сині комірці" (*blue-collar workers*) – люди, що займаються фізичною працею. До цього класу також належать звичайні люди, переважно не дуже освічені і які не ма-

ють впливу в суспільстві (*the masses*), а також цілеспрямовані працівники, що прагнуть досягти успіху (*of humble origins/background/family*). Словосполучення *pink-collar workers* вживається на позначення низькооплачуваних, переважно жіночих, робіт (наприклад, в офісах чи ресторанах) або працівниць у цій сфері. Безхатченки належать до найнижчого класу (*the underclass*).

Наприкінці XX століття британське суспільство стає більш егалітарним і поняття нерівність поступається протилежному поняттю – рівність (*equality*). У попередні епохи дане поняття ніколи не було важливим для більшості британців, адже Британія є країною з дуже розвиненою класовою системою, де для кожного громадянина визначене його місце. Але в останні десятиріччя минулого століття ситуація змінюється. Британці все більше прагнуть просуватися по соціальній драбині. Існує чимало *social climbers, upwardly mobile people, sb who moves/goes up in the world.* Це відображає нові тенденції, потяг до об'єднання різних прошарків британського суспільства, до більшої рівності між соціальними класами в країні (*from rags to riches, great and small, high and low, town and gown*).

Найбільш помітною була втрата аристократією своїх позицій, що відображено в мові словосполученнями зі словом *aristocracy* (*new aristocracy, intellectual aristocracy*). З іншого боку, особи неаристократичного походження здобули славу завдяки своїм власним досягненням, стали відомими не лише в Британії, а й за її межами й наблизилися за своїм соціальним статусом у суспільстві до членів відомих аристократичних родин (*meritocracy, new establishment*). Постійно зростає кількість молодих професіоналів, з'являється досить багато успішних та відомих людей, які стають популярними (топ-моделі, зірки шоу-бізнесу). Виникають лексичні одиниці, які пов'язані з індивідуальними досягненнями людини, з її особистими зусиллями, що відображають послаблення патерналізму (*yuppie, glitterati, bright young things, nylon*). Однак, не дивлячись на появу в суспільстві досить великого прошарку молодих людей, що досягають успіхів самостійно, заможні батьки продовжують піклуватись про своїх дітей довгий час (*parentocracy*).

Таким чином, у семантичному полі *social status* чітко простежується входження – перший тип семантичного зв'язку, який включає в себе синонімічний зв'язок й означає, що дані лексичні одиниці входять у досліджуване семантичне поле на підставі того, що мають декілька сем близьких до ядра та інших елементів цієї групи [1].

Компонентний аналіз структури лексичного значення конституентів поля *social status* дозволяє зробити наступні висновки.

- Семантичне поле *social status* – це семантико-парадигматичне утворення, що має певну автономність і специфічні ознаки організації: ядро та периферію.
- Одиниці на периферії семантичного поля *social status* пов'язані складними системними семантичними відношеннями й знаходяться на різній ступені віддаленості від ядра: наближені до ядра лексичні одиниці: *position, standing, rank, level,;* лексичні одиниці більш віддалені від ядра: *class, background.*
- Усередині семантичного поля *social status* знаходиться мікрополе *social class*, якому притаманна відносна самостійність.

СПИСОК ВИКОРИСТОНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буданова Е. А. Метод анализа языковой картины мира на когнитивных основаниях / Е. А. Буданова. – Ярославль : ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. – 2007. – Ч. 2. – С. 56.

2. Городецька О. В. Національно-марковані концепти в британській мовній картині світу XX століття: автореф. дис. к. філол. н. – Київ, 2003. – 18 с.

3. Исаев Б. А. Социология. Краткий курс / Б. А. Исаев. – СПб, 2010.

4. Longman Dictionary of Contemporary English / [ed. by D. Summers]. – Harlow : Pearson Education Limited, 2003. – 1949 p.

5. Longman Language Activator : Second Edition. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2002. – 1587 p.

6. Oxford Dictionaries online / [електронний ресурс] – режим доступу: www. oxforddictionaries.com.

7. Oxford Collocations Dictionary for Students of English. – Oxford UniversityPress, 2004. – P. 235.

8. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

Статья посвящена исследованию номинаций на обозначение ***социального статуса*** *в контексте британской языковой картины мира. Рассматривают-*

*ся семантические отношения между лексическими единицами семантического поля **social status**, а также их комбинаторные и стилистические особенности. Разнообразность проявления феномена социальный статус в языке и речи свидетельствует о его многоаспектности.*

*The article is dedicated to the study of nominations determining **social status** in the context of the British language picture of the world. Semantic relations between lexical units of the semantic field **social status**, as well as their combinatorial and stylistic peculiarities are examined. The variety of representation of social status phenomenon in language and speech proves its multifarious nature.*

К. Челмакіна, студ.
Інститут філології КНУ імени Тараса Шевченка, м. Київ

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В СУЧАСНІЙ АВСТРІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на прикладі роману "Без неї. Подорожні записки" Марлени Штрерувіц)

У статті трактується поняття культурної ідентичності та самоідентифікації персонажів у сучасній австрійській прозі на матеріалі роману "Без неї. Подорожні замітки" Марлени Штрерувіц. Культурна ідентичність – це спадщина, яка передається наступним поколінням через ряд відповідних інструментів, ідентичність може бути як колективною, так і індивідуальною. В умовах глобалізації ці межі стираються. На матеріалі подорожі головної героїні роману до США особливу увагу присвячено культурній та особистісній ідентифікації через зовнішність, перекодування мов, хронотоп..

Сьогодні таке явище як глобалізація уніфікує етнічну, культурну та цивілізаційну багатоманітність, стиль поведінки, погляди, переконання і цінності, виключаючи багатоманітність та національну ідентичність. В усіх куточках планети люди мають можливість носити однаковий одяг, отримувати повідомлення з однакових засобів масової інформації (ЗМІ), читати ті самі книги, дивитися кінофільми, а значить, бачити все і відчувати оточуючу реальність в інформаційному просторі так, як її подають ЗМІ. Внаслідок цього руйнується національно-культурна ідентичність, деформується особистісна самоідентифікація і має місце антропологічна криза.

Дедалі ширший культурний взаємообмін, спрощеність доступу до зразків побутової культури різних країн, обумовлений глобалізаційними технологіями – все це створює лише ілюзію причетності людини до соціальних та культурних процесів. Сучасна людина не встигає слідкувати за стрімкими змінами довколишнього світу, а також зазнає масового щоденного впливу засобів масової інформації. Саме тому в сучасних умовах глобалізації можна говорити про існування масового суспільства і масової культури.

Одним із методологічних прийомів відокремлення індивідуального від загальнолюдського є застосування в культурологічному аналізі поняття "культурна ідентичність". У широкому значенні, ідентичність – це психологічне уявлення людини про своє "Я", що характеризується суб'єктивним відчуттям своєї індивідуальної само тотожності та цілісності; ототожнення людиною самої себе з тими чи іншими типологічними категоріями як соціальний статус, стать, вік, роль, зразки поведінки, нормою, групою, культурою тощо. А ідентифікація – це процес, що охоплює динамічні, процесуальні аспекти формування ідентичності.

Культурну ідентичність зазвичай розглядають як ототожнення людиною себе з певною культурною традицією, тобто як конструювання власного "Я" відповідно до певного соціокультурного зразка поведінки колективної ідентичності – традиційної усталеної форми життя людей в суспільстві.

Механізм культурної ідентифікації виступає необхідною умовою перейняття соціальної структури і засвоєння культурної традиції.

Проблема культурної ідентифікації має глибоке історичне коріння. Спираючись на досвід історії людства, можна виокремити два основні рівні цієї проблеми: ідентифікацію колективну (групову) та самоідентифікацію індивідуальну (особистісну). Остання має свою специфіку. Так, структура індивідуальної ідентичності залежить від епохи, культури, соціуму та особи.

Перші форми колективної ідентичності можна побачити ще у доісторичному суспільстві. Так, у період становлення людини і суспільства первіснообщинна група вже вирізняється певною єдністю, яка обумовлена необхідністю спільної діяльності як умови виживання групи. Доісторичне суспільство ще не знало

феномену "Я", будь-яке індивідуальне "Я" підпорядковувалося і розчинялося у колективному "Ми". Від добробуту колективу "Ми" залежало життя "Я". "Завдячуючи укоріненому в груповій моральній свідомості протистоянню "ми" – "вони", виникає і закріплюється подвійний стандарт моральної оцінки: "ми" – хороші, "вони – погані". Цей антагонізм зберігається при появі державних утворень, коли в "суспільстві консолідуються різні соціальні групи, кожна з яких набуває своєї "ми" – свідомості і протистоїть іншим," – робить висновок російський науковець В. Г. Іванов. [4, 58].

До певної міри зовнішній і внутрішній вектори самоідентифікації обумовлюють один одного. Ідентифікуючи себе зі спільнотою, особистість набуває певної системи норм, шаблонів поведінки, що виступатимуть для неї критеріями, зразкам оцінок.

Завдання, яке перед собою ставить особа в процесі самоідентифікації, – це, насамперед, віднайдення соціальної ніші для особистісного та індивідуального самовираження. Саме цей процес самоідентифікації, що розгортається у площині культури, багато в чому постає проблемою для сучасної європейської людини.

Слід зазначити, що епоха глобалізації – це, зокрема, й епоха національного відродження. Що стосується національної ідентичності, то глобалізація веде до розмивання опозиції між національним та інтернаціональним. За таких умов виникає необхідність звернутися до тих процесів, що відбуваються в середині національних держав. А відбувається в епоху глобалізації те, що національна держава часто вже не може бути ідентифікована за національною ознакою. Руйнується усталена опозиція "свій – чужий", "національне – ненаціональне". Те, що процес відбувається в межах держави, часто ще не означає, що цей процес має національний зміст, і навпаки, національне дедалі частіше проявляється за межами держави (за кордоном або у віртуальному просторі).

На думку Л. Нагорної, за основу розрізнення етнічної та національної ідентичності слід брати відмінності між етноцентричними і локоцентричними типами світосприйняття. Ідентифікація з етносом здійснюється на основі культури, в іденти-

фікації з нацією значно виразнішим є територіальний компонент. Підґрунтя нації – інституційне, політичне, територіальне. На відміну від етнічної, національна ідентичність знаходить свій головний прояв у горизонтальній ідентифікації членів певної спільноти як співгромадян. При цьому акцентуються загальнонаціональні цінності – загальнонаціональний інтерес, національна безпека тощо [8, 34].

Для розкриття концепту культурної ідентичності в сучасній австрійській літературі ми беремо за основу творчість письменниці та драматурга Марлени Штрерувіц. Для її творчості характерним є зображення життя жінки в широкому контексті суспільно-політичної тематики. Аналізований роман "Без неї. Подорожні замітки" вийшов друком 1999 року.

Головна героїня – австрійка Маргарита – намагається написати біографію Анни Малер, відомої австрійської скульпторки. Для цього вона вирушає у 10-ти денну подорож туди, де найбільш тривалий час проживала Малер – до штату Каліфорнія, США. Аби зрозуміти історію життя своєї співвітчизниці, Маргарита спілкується із найближчим оточенням Анни: учнями, колегам, сусідами і друзями.

Композиційно роман складається з історій про Анну Малер, розказаних різними людьми, та внутрішніх монологів Маргарити в перервах між зустрічами з представниками найближчого оточення Анни. Досліджуючи долю своєї співвітчизниці, головна героїня починає проводити паралелі зі своїм власним життям. Таким чином, ми бачимо переплетення різних ідентичностей. Однак, загалом в творі можемо спостерігати потрійне переплетення ідентичностей з елементами автобіографічного наративу, який зв'язує головну героїню з об'єктом її пошуків. Автобіографія тут є формою організації тексту, яка встановлює особливі стосунки між автором і головною героїнею. Номінативна метаморфоза передбачає заміну справжнього імені головної героїні, але при цьому збереження тотожності між художньою постаттю і реальною особою. Так, імена авторки та головної героїні починаються на однакові літери і звучать подібно – Марлене та, відповідно, Маргарита.

Аналіз зовнішнього вигляду є невід'ємною частиною ідентичності головного героя. Йдучи за Богословцевим Д. І., який підсумовує працю Ж. Лакана "Стадія дзеркала", людина осмислює і ідентифікує себе лише тоді, коли бачить своє відображення у дзеркалі. Загалом головна характеристика зовнішності – це її візуальність. Можливість споглядати власне тіло робить зовнішність необхідною умовою для того, аби відрізнити власне тіло від тіла Іншого. Тобто споглядальність зовнішності дозволяє говорити про людину як про неповторну конкретну цілісність, яку можна спостерігати у просторі та часі. Окрім споглядальності, слід також зазначити ще одну характерну рису тіла – це його змінність. Починаючи від народження, і завершуючи смертю, людське тіло зазнає багато метаморфоз. Зовнішній вигляд людини змінюється не лише з фізіологічної, а й естетичної точки зору. Дуже часто вищезазначені зміни пов'язують зі змінами соціального статусу. Так звані вікові кризи супроводжуються змінами в зовнішніх, соціальних, психологічних вимірах, що часто виражається в зміні самоідентифікації [1].

Головна героїня роману, щоранку оглядаючи себе в дзеркалі готельного номеру, бачить те, чого не відчуває фізично, – своє втомлене обличчя, змінене із плином часу тіло, та сльози туги за домівкою і коханим чоловіком Гельмутом, який мав подорожувати разом з нею, але в останню мить відмовився. Все це бачимо лише тоді, коли Маргарита бачить себе в дзеркалі, а її роздуми виражаються у формі внутрішніх монологів та заглиблення у спогади. "Я"-пригадувач і пригадане "я" стосуються передусім першої сходинки виникнення автобіографії – процесу пригадування, зазначає Т. Гаврилів [2, 7].

У пошуках правди про Анну Малер у діалогах з її найближчим оточенням, вона змінюється й сама. Насамперед ззовні. Ця динаміка чітко простежується в зміні одягу впродовж подорожі. Від звичайного светра з джинсами, в яких вона приїхала до Лос Анжелесу, вона переходить до "дорогого" вишуканого темно-синього ділового костюму, приміряє в такий спосіб на себе нову ідентичність. Одяг в даному випадку виступає частиною її самоідентифікації, адже навіть її первісна манера одягатися відріз-

няється від вільного стилю жителів приокеанської місцевості. Вона приїздить до США "іншою", і в динамічній зміні все рівно не стає частиною тамтешнього суспільства, а знову вирізняється, але вже в інший спосіб. Це свідчить про зміни в її внутрішньому світі.

Важливим інструментом самоідентифікації виступає також мова спілкування. Впродовж своєї подорожі до США австрійка Маргарита спілкується здебільшого англійською, інколи навіть з німецькомовними емігрантами. Називаючи при зустрічі з американцями своє ім'я, вона дедалі частіше звертається до, так би мовити, місцевої версії свого імені – Марґо, адже "місцевим важко вимовляти її справжнє ім'я". Таким чином, вона відмовляється від власної культурної константи. В інтерв'ю з нею як дослідницею американські співрозмовники спілкуються як англійською, так і німецькою, немовби промовляючи до глибини її душі, і таким чином дехто повертається до власної культурної ідентичності і відкриває Марґо невідомі історії своєї взаємодії з Анною Малер. Мова тут виступає як універсальний інструмент культурної пам'яті та передачі традицій від покоління до покоління. Отже, у своїх розповідях про Анну Малер співрозмовники вільно оперують хронотопом, переносячись у минуле на Старий континент на десятки років назад. Сама ж Маргарита не обирає мову спілкування, а лише підлаштовується під співрозмовників. Можна сказати, що вона приміряє на себе нову ідентичність з новою мовою та модифікованим ім'ям. До того ж, вона намагається пристосувати свої віденські звички до каліфорнійських умов. Дослідниця дивиться новини на місцевому телебаченню і зранку читає газету Los Angeles Times, харчується місцевими стравами та відвідує театральну виставу "Waiting for Godot" у місцевому театрі, яку вона полюбила, підробляючи у віденському театрі в себе на батьківщині.

Для подорожньої літератури простір має винятково важливе значення: значення простору зростає за рахунок зменшення значення дії. Тут має місце дихотомія виміру як часу, так і простору. Для повоєнного покоління австрійців Америка була місцем виг-

нання і переселення інтелектуалів з Австрії. Перед нами дві жінки – Анна, яка уособлює собою минуле і Америку австрійців, та Марґо, яка постає уособленням теперішнього і Австрії.

Наприкінці своєї поїздки, Маргарита робить висновок: не писатиме біографії Анни Малер, аргументуючи це тим, що не хоче суб'єктивно описувати долю співвітчизниці. Як зазначає Гаврилів Т., ідентичність пригаданого "я" в автобіографічній трилогії Е. Канетті вибудовується в драматичному процесі ототожнення себе з іншими (упізнання себе в іншому) й відмежування від іншого. Так і Маргарита, в подорожі життям іншої людини, спочатку простежує багато подібностей між своїм життям та життям об'єкту свого дослідження, а заглибившись в ідентичність іншої людини, вона динамічно відмежовує себе від усього американського, від хаотичного життя Анни, і в такий спосіб набуває власної ідентичності [2:7].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богословцев Д. И. Проблема национальной индетичности в контексте глобализации // Цивилизационная идентичность в эпоху глобализации: молодежная конференция. Фак. Философии и социал. наук Белорус. Гос ун-та; Обществ. Об-ние "Идалог Евразия" ; М-во информации Респ. Беларусь; Обществ.-полит. и науч.-попляр. Журнал "Беларус. Думка" / сост : И. М. Клецкова и др.; ред. Е. М. Галиновская и др. – Минск : Гос. Учереждение "Нац. Библиотека Беларуси", 2011 – 303 с.

2. Гаврилів Т. І. Феноменологія художньої ідентичності (нам матеріалі німецької та австрійської літератури): автореф. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 "Теорія літератури", 10.01.04 "Література зарубіжних краї"/ Гаврилів Тимофій Іванович; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2012 – 40 с.

3. Добродный Д. Г. Цивилизационная идентичность современного человека в контексте теории Э. Эриксона // Цивилизационная идентичность в эпоху глобализации : молодежная конференция. Фак. Философии и социал. наук Белорус. Гос ун-та ; Обществ. Об-ние "Идалог Евразия" ; М-во информации Респ. Беларусь ; Обществ.-полит. и науч.-попляр. Журнал "Беларус. Думка" / сост : И. М. Клецкова и др.; ред. Е. М. Галиновская и др. – Минск : Гос. Учереждение "Нац. Библиотека Беларуси", 2011 – 303 с.

4. Кумеда Т. А. Культурологія: конститутивні проблеми / Кумеда Т. А., Петрова Г. М., Шумейко О. В. – Київ : Атіка, 2009 – 356 с.

5. Легичили А. А. Национальная идентичность в эпоху глобализации. // Цивилизационная идентичность в эпоху глобализации: молодежная конфе-

ренция. Фак. Философии и социал. наук Белорус. Гос ун-та; Обществ. Об-ние "Идалог Евразия" ; М-во информации Респ. Беларусь ; Обществ.-полит. и науч.-попляр. Журнал "Беларус. Думка" / сост: И. М. Клецкова и др.; ред. Е. М. Галиновская и др. – Минск : Гос. Учереждение "Нац. Библиотека Беларуси", 2011 – 303 с.

6. Мазур С. О. Проблема унификации человека в контексте глобализции информационного пространства // Цивилизационная идентичность в эпоху глобализации: молодежная конференция. Фак. Философии и социал. наук Белорус. Гос ун-та; Обществ. Об-ние "Идалог Евразия" ; М-во информации Респ. Беларусь ; Обществ.-полит. и науч.-попляр. Журнал "Беларус. Думка" / сост: И. М. Клецкова и др.; ред. Е. М. Галиновская и др. – Минск : Гос. Учереждение "Нац. Библиотека Беларуси", 2011 – 303 с.

7. Мельник Д. М. Самоідентифікація як особистісний та філософський дискурс у прозі Інґеборґ Бахман: автореф. на здобуття наук. Ступеня канд. Філологічних наук: спец. 10.01.04 "література зарубіжних країн" / Мельник Діана Миколаївна ; Чорноморський державний університет ім. П. Могили – Миколаїв, 2012 – 18 с.

8. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. – Київ : ІПІЕНД, 2011 – 272 с.

9. Klaus Zeyringer. Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. – Innsbruck: Studien Verlag, 2008 – 570 S.

10. Marlene Streeruwitz. Nachwelt. – Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1999 – 400.

11. Wendelin Schmidt-Dengler. Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. – St. Pölten – Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2012.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье анализируеться понятие культурной идентичности и самоидентичности персонажей в современной австрийской литературе на материале романа "Без нее. Путевые заметки" Марлены Штрерувиц. Культурная идентичность есть наследие, которое передается следующим поколениям посредством ряда соответствующих инструментов, идентичность может быть как коллективной, так и индивидуальной. В условиях глобализации эти границы стираются. На основе путешествия главной героини романа в США, исследуем становление культурной и индивидуальной идентификации с помощью внешности, перекодирования языков, хронотопа.

The article analyzes the notion of cultural identity and self identification of the characters in the modern Austrian prose on the example of Marlene Streeruwitz's novel "Posterity". Cultural identity is a legacy passed over to the next generations with help of respective tools; identity can be both collective and individual. In the times of globalization this borders are being smeared. Thus, based on the main character's trip in the USA, we explore the formation of cultural and individual identification through appearance, language recoding, chronotope.

А. Шитий, магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У ТВОРАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті розглянуто поняття трансформації фразеологічних одиниць, виділено основні групи та різновиди трансформацій. Автор аналізує трансформовані фразеологізми, представлені у творах П. Загребельного "Брухт" та "Стовпо-творіння".

Однією з актуальних проблем сучасної української мови є аналіз використання фразеологічних одиниць у художніх текстах, де особливої уваги потребує дослідження індивідуально-авторської модифікації фразеологізмів. Означена проблема є багатоаспектною, адже стосується суміжних лінгвостилістичних питань, зокрема жанрових особливостей контексту та ідентифікації в ньому фразеологічного матеріалу.

У роботах багатьох лінгвістів-фразеологів XX ст., а саме: Л. Авксентьєва, О. Бабкіна, І. Білодіда, І. Гнатюк, В. Жукова, О. Куніна, О. Молоткова, Л. Ройзензона, Л. Скрипник, В. Ужченка, М. Шанського та ін. зазначається, що стабільність зовнішнього оформлення багатьох фразеологізмів не є абсолютною. Проблемам вивчення модифікованих стійких сполук у текстах художньої літератури присвячено праці сучасних вітчизняних лінгвістів, зокрема Т. Здіховської, Ю. Кохана, В. Папіш, Н. Скиби, А. Супрун та ін.

В актуалізації наявних фразеологічних одиниць (ФО) помітну роль відіграє трансформація. Враховуючи тенденції до оновлення семантики та структури ФО, "осучаснення" її звичного вигляду, автори (передусім художніх текстів, текстів ЗМІ) вдаються до багатьох прийомів фразеологічної трансформації. Наголосимо, що в сучасній науковій літературі для характеристики трансформації ФО використовуються різні терміни: фразеологічні видозміни, перетворення, модифікація, дефразеологізація.

У науковому обігу існує велика кількість визначень фразеологічної трансформації, запропоновані різними мовознавцями. Проте ми орієнтуємося передусім на визначення Т. Гусейнової, яка під трансформацією розуміє "будь-яке відхилення від загальноприйнятої норми, закріпленої у лінгвістичній літературі, а також імпровізовану зміну задля досягнення експресивно-стилістичної конотації" [2, 7].

Будь-яка фразеологічна трансформація відбувається з метою створення певного ефекту. Деформації семантики і структури ФО спрямовані на те, щоб "...оживити, посилити їхню виразність. Головною причиною будь-якої трансформації фразеологізмів є конкретизація їхнього значення, намагання пов'язати семантику, експресивне і стильове значення з конкретними, неповторними умовами контексту" [1, 12].

Вдається до таких засобів і П. Загребельний у своїй пізній творчості, представленій передусім творами "Брухт" та "Стовпотворіння". Більшість видів структурно-семантичних перетворень можуть не змінювати загального значення фразеологізму, але в деяких випадках у результаті трансформації ФО може набувати додаткових відтінків значення або повністю змінювати свої семантичні характеристики.

Для досягнення стилістичного ефекту П. Загребельний часто трансформує відомі, вже існуючі фразеологізми. Учені виділяють різні типи структурно-семантичних перетворень. У нашому дослідженні увага зосереджена передусім на трансформаціях ФО, найбільш часто використовуваних у художній літературі.

Основними способами таких трансформацій є [7]:

1) розширення усталеної структури: "Розширення фразеологічної одиниці – це структурно-семантичні оказіональні зміни фразеологічних одиниць, внаслідок яких не виникає нової фразеологічної одиниці, а лише конкретизується її образ. Зі стилістичного погляду – це один із тих індивідуально-авторських художніх засобів, які використовуються для підвищення експресивності та емоційності висловлювання" [7]: *...покивали на прощання його давні друзі-консультанти, а за кілька днів підсунули довірливому Давистовпу справжнісіньку оонівську*

свиню [5, 162] – пор. *підсунути / підкласти свиню* [6, 508]; *Це я вже сам винуват, бо наплодив генералів більше, як кролів у норах* [5, 133] – пор. *плодитися як кролі* [6, 313]; *А вони штрикають присидентові межі очі, що розплодив голігархів* [5, 119] – пор. *штрикати у вічі* [6, 474]; – *Отже ж гадюченя! Пригріли на своїй робітничо-селянській груді. Та зате ж яке метиковане.* [5, 148] – пор. *пригріти гадюку на грудях* [6, 559]; *Звір ще в лісі, а його шкуру вже ділять, та ще й норовлять, щоб на дурняк?* [5, 112] – пор. *ділити шкуру невбитого ведмедя*. [6, 203]; *Метикований, очі, щоправда, гайдамацькі, але розумні*, а *вже про язик то й казати нічого: бриє навіть те, що не росте* [5, 83] – пор. *бути гострим на язик* [6, 163]; *А на твою голову, катастрофічно розпечену, як четвертий блок Чорнобильської атомної, падає мурчання нікчемності, яку хтось возвів до… Куди?* [4, 6] – розширення фразеологізму *падати на чиюсь голову* [6, 480]; *Галя розстрілювала Совинського своїми великокаліберними очима.* [4, 118] – пор. *розстрілювати очима* у значенні "пильно роздивлятися".

2) еліпсис фразеологізму: "Еліпсовані фразеологічні одиниці слід розглядати як спеціальний стилістичний засіб, індивідуально-авторський прийом, зумовлений пошуками письменника потрібної стилістичної виразності й лаконізму, динамізму, посилення експресивності висловлювання. Крім того, завдяки еліпсису фразеологічної одиниці оповіді надається інтонація живої розмовної мови, створюється уявлення недосказаності, творчого пошуку, увиразнюється експресивна сема в стилістичному значенні фразеологічної одиниці" [7]: *Слово? Дак се ж хух – і нема! Як то сказано: слово – не горобець – вилетить, і нема*. [5, 142] – пор. *слово – не горобець, вилетить – не впіймаєш* [6, 665]; *Іди вже спати, перестрибни-гопченко*! [4, 186] – пор. українське прислів'я "*не кажи гоп, поки не перескочиш*" [6, 285]; *...замість вдячності за державне регламентування його міні-стовпотизації нашої славної столиці, став на шлях злочинного окозамилювання і примітивного казнокрадства.* [5, 68] – пор. відбулося стягнення

відомого фразеологізму "*замилювати очі*" та його структурне розширення [6, 248]; *Служба безпеки доповіла присиденту, що до блоку Стовпулії приєдналися всі так звані академії, яких не визнала Національна академія наук, а саме: Академія переливання з пустого в порожнє; Академія виїденого яйця; Академія Пилипа з конопель; Академія дурний та й не журиться; Академія дірки від бублика…* [5, 121] – пор. *не бути вартим виїденого яйця; вискочив як Пилип з конопель; дірки від бублика не вартий.*

3) контамінація фразеологізмів – "прийом, за допомогою якого нова фразеологічна одиниця виникає внаслідок взаємного накладання вже наявних фразем і взаємопроникнення їх словоформ" [7]: – *Та він же бухой! – прошепотів губернатор. – П'яний в димину і дребодан!* [5, 34] – пор. *п'яний в дим і п'яний в дребодан* [6, 199];

Авторська заміна або поєднання компонентів можливе тільки тому, що в свідомості читача вже "відбита" нормативна лексика. Проте заміна ця не довільна: в ній є і своя мовна логіка, і художня мета.

Мета цих замін у мовотворчості П. Загребельного підпорядкована створенню гумористичної ситуації, висміюванню певних вад, орієнтована на асоціативне сприйняття: *Щодо міністра закордонних справ у Батюні вже давно боліла не тільки голова, але й печінка і селезінка.* [5, 82] – пор. *боліла голова, сидіти в печінках, в'їстися в печінку* [6, 165, 644]; *Батюня мовчав. Сидів, похитувався, як билина в полі, і ні звуку, ні духу.* [5, 34]; *Стихія. Хаос. Батрахоміомахія, як казали древні греки, тобто жабомишодралівка, а по-нашому кажучи – ні се ні те, хлопці, роби грязь*! [5, 40].

4) неосемантизація ФО: *Це мені до шмиги, – сказав присидент.* [5, 47] – як правило, вживається у вигляді "*не до шмиги*" зі значенням "не до вподоби, не підходить". Лексема "шмига" як така самостійно не вживається, а в даному контексті означає "до одного місця, байдуже" [6, 779]; *Совинський на ту хвилю був уже в чималім "підпитії", однак ще не так пустився берега, щоб… не висловити своє обурення.* [4, 148] – за фразеологічним словником вираз *пускатися / пуститися берега*

має значення: 1. Занедбуючи себе, порушувати загальноприйнятні норми моралі, суспільної поведінки. 2. Втрачати спокій, холоднокровність, рівновагу від хвилювання, страху, сорому і т. ін. У цьому контексті фразеологічне сполучення швидше за все означає "не настільки напився" [6, 586]; *А коли я скажу, що теж належу до тих, хто розкраює державного пирога?* [4, 35] – пор. *кроїти пиріг* в значенні "розкрадати бюджет, державне майно" [6, 502]; *Однак ті поточені шашелем жили й благоденствували, а україно-родоський Колос звалився і лежав повержений, безсилий і жалюгідний, як усі вчорашня велетенська імперія…* [4, 136] – доповнення і перестановка елементів словосполучення *Колос Родоський*, що створює іронічний фон, набуваючи таким чином нового, зниженого значення, на відміну від прямого значення ФО.

5) контекстуальне "обігрування" фразеологізмів, внаслідок якого доводиться говорити про дефразеологізацію словосполучень; поєднання в одному виразі гри як прямого, так і переносного (фразеологічного) значення: *Вона стала обціловувати йому груди, і тільки тепер Совинський помітив, що волосся в неї обстрижене, мов у хлопчика. Жінку ніколи не охопиш одним поглядом, вона ніби велетенський материк, що обіцяє нові й нові відкриття.* [4, 34] – за словниковим значенням *"охопити поглядом"* – повністю побачити перед собою. Автор поєднує пряме значення дієслова "побачити" з більш глибокою семою "зрозуміти, осягнути" [6, 471]; *Євдокія самим очима заспокоїла його розклекотаність: не зважай, не переймайся занадто, не вистрибуй поперед батька, терпи, жди, сподівайся…* [4, 88] – пор. *"лізти поперед батька в пекло"* [6, 345]; *Так я ж за вівцями бігав, а не в кабінетах жопу парив.* [4, 44] – пор. *штани просиджувати* [6, 580].

6) лексична заміна (субституція) компонентів фразеологічних одиниць "зумовлена нарізнооформленістю та цілісністю образу фразеологізмів, має величезні виражальні можливості. Цей спосіб структурно-семантичної трансформації ФО полягає в цілеспрямованій заміні одного, кількох чи всіх її компонентів функціонально схожими елементами" [7].

Зауважимо, що заміна одних складників ФО на інші проходить на основі їх семантичної близькості або за принципом тематичної спільності між компонентами: *Дурня видно по ботинках.* [4, 195] – обігрування прислів'я *"видно птаха по польоту"*. [6, 582]; *То й що? Маємо те, що обіймаємо. Є кандидат, треба його зареєструвати.* [5, 11]; *Правду казав наш найперший присидент: маєш те, що розкрадаєш. Забув тільки пояснити, як же віддуватися за те, що розкрадаєш.* [5, 77]; *Країну ж осі оті видатні ділячі й бізнесмени розшарпали? Розвалили. Ще й похвалялися: маємо те, що розваляємо.* [5, 20] – пор. *маємо те, що маємо* – слова Леоніда Кравчука. У цих трьох випадках бачимо заміну одного компонента відомого афоризму нашого першого Президента. Разом із заміною одного компонента відбувається і зміна семантики ФО відповідно до контекстуального оточення: *Ти берись і за вчених, і за всіх остальних. Хто проти стовпів, той проти нас!* [5, 113] – пор. *хто не за нас, той проти нас.; А всіх (вона там об'єднала). Стовпорванців, Стовпохватьків, Стовпопхайлів, Тягнистовпів, Переплигнистовпів, Стовпогетькалів, ще там якась шушваль. Орел же ж не ганяється за мухами.* [5, 118] – пор. *орел не ловить мух.* (латинська сентенція); *Отсяя всяя влада, стовп її матері*! [5, 119] – пор. *трясця її матері.* [6, 725]; *І коли ти отак маніпулюєш, мов колгоспний чередник коровами і бугаями, юродними депутатами, а тут виникає проблема виборів нового присидента, то чом би тобі не поманіпулювати і всім виборчим процесом..* [5, 25] – пор. *народний депутат* в іронічній манері трансформується в "юродний" (божевільний); – *Ти мені не намотуй ниток на одну штуку, – сказав Батюня, – а давай свою програму, бо тепер у нашій незалежній державі без програми ні тпру ні ну!* [5, 86] – пор. *вішати локшину на вуха*; *Один великий поет сказав*: *дурень бачить зовсім не той стовп, який бачить розумний.* [5, 87] – йдеться про слова поета-філософа В. Блейка. Щоправда в нього не "стовп", а "дерево"; – *Слово? Дак се ж хух – і нема! Як то сказано: слово не горобець – вилетить, і нема.* [5, 142] – пор. *слово не горобець – ви-*

летить, не спіймаєш. [6, 665]; *Які дарувальники, такий і дарунок.* [4, 131] – творення ФО за аналогією до вже існуючої *"яка хата, такий тин, який батько, такий син".*

Окрім того, досить поширеним явищем у мовотворчості П. Загребельного є нагромадження фразеологізмів. У такий спосіб автор часто використовує синонімічний ряд задля надання ще більшої експресії висловленому: *Перечепилися на перестройці. Всюю державу процигани́ли, пустили її на "кибитки" та "хатинки".* [5, 65]; *До тої дірки наші ветерани не підпустять навіть чорта-диявола. Христа в другому пришестю на землю не підпустять!* [5, 165]; *Прямо пропонувати Батюні кандидатство Бовть остерігався, щоб не налякати чоловіка, кружляв довкола, як оса коло меду, говорив натяками, на здогад буряків, щоб була капуста, тоді нарешті взяв бика за роги і поставив перед Батюнею питання руба…* [5, 33–34]; *Батюня мовчав. Сидів, похитувався, як билина в полі, і ні звуку, ні духу.* [5, 34]; *Оцей сірий, недорікуватий, неохайний чоловічок з пом'ятою ширінкою сто год сидів би в кущах, коли б не державне око Бориса Бовтя, а тепер, бач, дере кирпу, задирає хвоста.* [5, 42]; *А тут ці податки видавлюй, як сироватку з сиру, а воно ні тече, ні капає.* [5, 69].

Незважаючи на видозміни мовної одиниці в тексті, вона, "в кінцевому рахунку, не може вийти за межі того, що потенційно закладено в її семантичній структурі, і яких би нарощувань додаткових смислів вона не зазнавала, останні завжди мотивовані або потенційними семантичними ознаками самої одиниці, або – оказіональними умовами її функціонування" [3, 26].

Узуальні фразеологізми, зазнаючи семантичних та структурних змін, набувають характеру відтворюваності, функціональної одноразовості, мотивованої контекстом [7, 7].

Таким чином, виділення способів та прийомів індивідуально-авторських перетворень ФО у художньому мовленні П. Загребельного, результатом яких є утворення оказіональних варіантів, свідчить про незмінність якісної основи фразеологічного значення, як у категоріальному, так і в денотативно-сигніфі-

кативному плані. Оказіональний варіант узуальної ФО відрізняється від власне узуальної ФО наявністю додаткових смислових відтінків, зміною певних граматичних форм.

На основі проаналізованих текстів нам вдалося встановити, що модифіковані фразеологізми виконують наступні функції у романній творчості П. Загребельного: вони створюють певний стилістичний колорит, додаткові семантичні відтінки, у цілому активізують сприйняття контексту твору автора. Також ми можемо зробити висновок, що найчастотнішим способом модифікації ФО у пізній романістиці П. Загребельного є розширення усталеної структури фразеологізму шляхом уведення нових компонентів до складу ФО, які конкретизують її образ. Означеній меті підпорядкований іще один досить поширений спосіб фразотворення в ідіостилі П. Загребельного – це контамінація та нагромадження ФО навіть у межах одного речення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вакуров В. Н. Основы стилистики фразеологических единиц (на материале советского фельетона) / В. Н. Вакуров. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 175 с.

2. Гусейнова Т. С. Трансформация фразеологических единиц как способ реализации газетной экспрессии : [текст]: дисс. ... канд. филол. наук / Т. С. Гусейнова. – Махачкала, 1997. – 200 с.

3. Дашевская В. Л. Роль фразеологических единиц в формировании информативной структуры текста / В. Л. Дашевская // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза. – Вып. 287. – М., 1987. – С. 25–32.

4. Загребельний П. А. Брухт : Роман / Павло Загребельний ; Художник-оформлювач І. В. Осипов. – Х. : Фоліо, 2003. – 253 с.

5. Загребельний П. А. Стовпо-творіння; Кавтаклізма / Павло Загребельний; Художник-оформлювач І. В. Осипов . – Х. : Фоліо, 2005. – 286 с.

6. Словник фразеологізмів української мови / Під ред. В. О. Винника – К. : Наукова думка, 2003. – 788 с.

7. Третьякова И. Ю. Типы и способы окказионального преобразования фразеологических единиц в поэтических текстах (на материале современной русской поэзии) : Автореф… канд. филол. наук / И. Ю. Третьякова – Орел, 1993. – 22 с.

Стаття надійшла до редакції 28.04.14

В статье рассмотрено понятие трансформации фразеологических единиц, выделены основные группы и разновидности трансформаций. Автор анализирует трансформированные фразеологизмы, представленные в произведениях П. Загребельного "Брухт" и "Столпо-творение".

The article deals with the concept of phraseological units' transformation, the main groups and varieties of idiom's transformation are mentioned. Transformed phraseological units in Pavlo Zagrebelnyj's novels "Brucht" and "Stovpo-tvorinnya" are analyzed.

Д. Ярецька, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТЕОНІМИ І ДЕМОНОНІМИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

У статті досліджено особливості диференціації теонімів та демононімів, створено власну класифікацію, у якій враховано дискусійні моменти попередніх. Продемонстровано зв'язок між етимологічним тлом лексем та розумінням їх народом. За допомогою реконструкцій доведено багатомовне походження теонімів та демононімів.

Актуальність роботи пояснюється малодослідженістю обраних онімних груп та відсутністю їх визначеного місця в онімному просторі.

Метою дослідження є створення оптимальної класифікації теонімів та демононімів, встановлення їхнього походження.

Об'єктами дослідження є теоніми та демононіми української мови.

Предметом дослідження є реконструкції теонімів та демононімів.

Наукова новизна роботи полягає у вивченні шляху трансформації звичайного слова в одиницю онімної групи та авторській систематизації варіантів розміщення обраних онімів в онімному просторі.

Аналіз попередніх публікацій і досліджень. З приводу місця в ономастиконі теонімів та демононімів існують різні думки. Наприклад, Андрій Зубко у статті "Українська ономастика – здобутки та проблеми" пише, що демононіми входять у власні імена персонажів легенд і міфів, що об'єднують терміном "міфоніми", а імена божеств становлять окрему групу – "теоніми" [1, 261].

Ірина Хлистун у науковій праці "Власна назва в українській поезії II пол. XX ст. (семантико-функціональний аспект)" висловлює думку, що міфоніми – власні назви вигаданих об'єктів різних сфер онімного простору в міфах і казках – включають міфоантропоніми, міфотопоніми, міфозооніми, міфоперсоніми і теоніми, а також демононіми [2, 3–4].

Галина Тимошик вважає, що давньоукраїнські теоніми у своєму первісному звучанні та інтерпретації в системі нового віровчення були десакралізовані і потрапили до розряду демононімів. Цю думку вона висловлює у статті "Давньоукраїнські теоніми у лінгводидактичному аспекті" [3, 93].

Ми класифікуємо теоніми та демононіми як окремі від міфонімів групи онімів. Дійти до цієї думки допомогла концепція Олександри Суперанської, яка розглядає міфоніми як "своєрідний сектор ономастичного простору, створений на зразок його реальної частини. До нього належать найменування людей, тварин, рослин, народів, географічних і космографічних об'єктів, різноманітних предметів, яких ніколи не існувало. Особливе місце в ньому займає теонімія (імена богів), найбільш яскраво представлена в політеїстичних релігіях демононімія (найменування духів, вищих и нижчих, добрих і злих)" [4, 180].

Оскільки міфоніми об'єднують неіснуючі власні назви, доцільніше було би виокремити теоніми як особливу групу ономастикону. За принципом аналогії виокремлюються і демононіми, що також стосуються духовної сфери життя людства. У свою чергу, теоніми поділяються на монотеїстичні (християнські) і політеїстичні (язичницькі), що містять перелік добрих та злих богів теосвіту. Демононіми репрезентують проміжний стан – напівбогів, злих духів. Вони, як і теоніми, можуть бути язичницькими і християнськими. Ці класифікації демонструють табл. 1.1, табл. 1.2.

Вважаємо за доречне об'єднати власні назви релігійної теми в окремий розділ онімів, що буде стояти поряд з антропонімами, топонімами, зоонімами тощо – розділ під назвою "релігоніми". Релігоніми вміщували б теоніми, демононіми, протилежні демононімам ангелоніми та інші групи.

Таблиця 1.1

Теоніми

Теоніми		
монотеїстичні		політеїстичні
Бог, Христос, Святий Дух		Сварог,Велес, Перун, Ярило, Дажбог, Мара, Купайло,Стрибог, Макоша та ін.

Таблиця 1.2

Демономіми

Демононіми		
монотеїстичні		політеїстичні
Вельзевул, Аваддон, Бельфегор, Сатана (Диявол, Люцифер) та ін.		Навія, Очниця, Лідниця, Гризачка, Трясовиця, Вій, Недоля, Пекун та ін.

У дослідженнях слов'янський теонімікон диференціюють на: а) власне теоніми – назви божеств, що сформували основу давньослов'янського пантеону, напр.: Велес, Перун та ін.; б) квазітеоніми – слова, що не є теонімами, але сприймаються як такі, напр.: Діва, Сварожич та ін.; в) псевдотеоніми – назви божеств, що не існують реально, напр.: Услад. Кожна з цих груп потребує комплексного дослідження, яке б змогло ідентифікувати чи бодай окреслити широкий пласт мовної інформації, пов'язано із давніми теономенами [3, 93].

Християнські теоніми відрізняються глобальністю та універсальністю і полегшують сприйняття людьми завдяки міцно закріпленій символіці, яку несе сам теонім. За концепцією Олександри Суперанської, теонімам притаманне явище поліонімії. Фундамент поліонімії – це синонімія, що ґрунтується на тотожності об'єктів, а не на зв'язку з самим поняттям. Принцип метафоричного перенесення збільшує кількість теонімів (напр., цар – той, хто керує, править народом, головна інстанція; Цар – одне з імен Господа) [4, 180].

Дискусійним є визначення місця у класифікації тео- та демононімів для представників язичницького пантеону, таких як Мара та Чорнобог. Вони виступають носіями дуальних ознак: є богами – тому належать до розряду теонімів; уособлюють зле начало – тому належать до демононімів. Щоб уникнути створення третього типу сакральних онімів, можна відносити злих богів до обох категорій, залежно від критеріїв диференціації власних назв.

Розкриває суть теонімів та демононімів їхня етимологія та розуміння народом.

Язичницькі теоніми, які завжди сприймаються як автентичні, можуть походити з інших мов чи бути з ними спорідненими. Наприклад, автентичний теонім *Велес (Волос) – р. Вóлос, Вéлес* 'язичницький бог худоби, опікун усього тваринного світу'. Власна назва *Велес/Волос* – слов'янський термін, що утворений від псл. *volděti 'володіти'. Відповідно, *Велес* – бог худоби, промисловості та усього матеріального і духовного благополуччя.

Теонім *Сварог* одночасно має праслов'янську та запозичену (давньоіндійську, давньоанглійську) версії походження. Частіше пов'язується з псл. *svara 'свара, незгода, війна', також з дінд. svárgah 'небо', дангл. sweorc 'туман, хмара', з дінд s(ú)var 'сонце'. *Сварог* (яз. т.) – бог Неба, батько Сонця й Вогню, опікун ковальства і ковалів.

Початковий корінь теоніма *Яри́ло -*jarъ-* споріднений з багатьма мовами – укр. ярий, від псл.* jarъ (jь) 'весняний', похідне від *jarъ 'весна', – споріднене з гот.jēr, дісл. ār, двн. iār, дангл. gēar 'рік, весна', гр.ὥρα 'пора року, особливо весна', ав.yārə 'рік', лат.hōrnus 'цьогорічний'. Як відомо, *Ярило* (яз.т.) 'бог любові й пристрасті, сили та хоробрості, весняної плодючості, взагалі весни', що чудово відображає сама лексема.

Досить цікава історія теоніма *Бог*, адже більшість науковців наголошує на слов'янському походженні – у др. богъ, стсл. богъ;- псл. *bogъ, але побутує думка, що теонім пов'язаний з дінд. bhágaḥ 'наділяючий, пан, владика', можливе пряме запозичення з іранських мов. А от його синонім *Господь* псл. *gospodь, давнє слово із не повністю з'ясованою етимологією. Споріднене

із лат. hospes 'гостинний друг, господар'. Можливе походження від іє. *ghosti-pot-s, де *ghostis 'гість',- ti- – втрачається *pot(i)s 'пан, володар'. Тут *'пан, господар'* функціонує як 'творець усього, що існує'.

Теонім *Ісу́с Христо́с* має незаперечне походження. *Ісус* походить з івр. יֵשׁוּעָה 'спасіння'. Саме тому зустрічається варіант *Йешуа*. *Христос* – з гр. Χριστός 'помазаник'. Є перекладом з івр. מָשִׁיחַ 'месія'. Завдяки мовній генетиці зрозуміло, що назва є тотожною сутності *Ісуса Христа* – Бога в образі Божого Сина на Землі, який прийшов спокутувати людські гріхи, рятувати смертних своєю кров'ю та дарувати прощення.

Щодо демононімів, вони також можуть бути автентичними, запозиченими чи мати фундамент, паралельно розвинутий у різних мовах.

Наприклад, *Вій* 'міфічна істота з повіками до землі'. Походження – укр. вія 'волосинка на повіці ока', стсл. вѣя 'вія' (XVII століття) – видозмінена давніша форма *вѣжа 'повіка', що споріднена із стсл. вѣжда, яка зводиться до псл. *vědja 'повіка', що пов'язується з viděti 'бачити'. Видозміна сформована під впливом дієслова *віяти*.

О́чни́ця – від псл. *oko; – споріднене з лат. akìs, прус. ackis, дінд. ákṣī, ав. aši 'очі', лат. oculus, гр. ὄκκος 'око', далі з гр. ὄδδομαι 'бачити'. *Очниця* (яз.д) – демонічна потвора, одна з доньок Мари. Осліплювала людей, несучи хворобу очей.

Трясови́ця – походить із др. трясти, стсл. трѧсти; – псл.* tręsti; – результат контамінації іє. tremo-, з гр. τρέμο 'тремчу', лат. tremo та іє. *tresō, що походить від іє. *ter-/tr- 'тремтіти'. *Трясовиця* (яз. д.) – демонічна істота, донька Мари. Несла людям сильну гарячку і смерть.

Черевуха – походить з укр. черево 'живіт, утроба', др. черево 'живіт, шкіра з живота', стсл. чрѣво 'живіт'; -псл. *červo; – має зв'язок із прус. kērmens, дісл. hǫrund 'м'ясо, тіло', двн. hërdo 'шкура, шкіра'. *Черевуха* – демонічна потвора, донька Мари. Насилала на народ хвороби органів травлення.

Як запозичені демононіми ми розглянемо власні назви *Вельзевул, Сатана (Диявол, Люцифер)*.

Вельзеву́л – стсл. вельзѣволъ з івр. בעל זבוב 'повелитель мух', 'володар літаючих речей'. Один із варіантів походження з івр. זֻבֶל 'нечистоти, гній', тобто той, хто постав із скверни. Можливий зв'язок із семітськими мовами від 'хазяїн дому'. Вважається, що *Вельзевул* – це перекручене гр. διάβολος, що доводить якщо не тотожність, то спорідненість *Вельзевула* із *Дияволом*. *Вельзевул* (хр. д.) – повелитель демонів, замісник Сатани. *Вельзевула* часто плутають із самим *Люцифером*, настільки могутньою є його сила. Кажуть, що прізвисько "повелитель мух" він отримав після того, як наслав чуму на Ханаан.

Сатана́ (Диявол, Люциферо́) – стсл. сотона, запозичено в давньоруську з грецької; гр. σατανᾶς, що походить з гебр. śāṭan 'протидіючий'. *Диявол* – псл. *dijavolъ, запозичено в давньоруську з грецької; гр. διάβολος 'диявол, наклепник', що має зв'язок з гр. διαβάλλω 'перекидаю'. *Люцифер* – 'диявол, злий дух', складне утворення з лат. основи іменника lūx 'світло', спорідненого з псл. *luče, укр. [луч] і дієслова fero 'несу', спорідненого з псл. *berǫ, укр. беру́. *Сатана* (хр. д.) – один із янголів, створених Богом. Він залишив праведний шлях, захотівши влади, і заснував з іншими янголами-противниками своє місце царствування – пекло.

Отже, полілінгвальна база релігійних онімів, їх трансформаційні процеси, багатоваріантність та побутування в народі – вагомі причини для виділення в окремі групи, які репрезентує власна класифікація.

Дослідження реконструкцій теонімів і демононімів доводить їх походження не лише з грецької і латини, а й з давньоіндійської, готської, давньоанглійської, авестійської мов, також спорідненість з івритом та гебрайською мовою, з якої, власне, іврит і відроджувався.

Культура нашого народу українізувала будь-які елементи іншомовної належності, трансформувавши їхню фонетичну сутність і значення. Факт багатошарового генезису дає безліч напрямків вивчення обраного типу онімів і відкриває новий простір для тлумачення слів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зубко А. Українська ономастика: здобутки та проблеми // Спеціальні історичні дисципліни : питання теорії та методики. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2007. – С. 261.

2. Хлистун І. Власна назва в українськиій поезії ІІ пол. ХХ ст. (семантико-функціональний аспект) : дис….канд. філолог. наук: 10.02.01 / Ірина Валентинівна Хлистун. – Київ, 2006. – С. 3–4.

3. Тимошик Г. Давньоукраїнські теоніми у лінгводидактичному аспекті / Г. Тимошик // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. – 2010. – № 5. – С. 93.

4. Суперанская А. Общая теория имени собственного / А. Суперанская. – Москва : Наука, 1973. – С. 180.

5. Етимологічний словник української мови / Головн. Ред. Мельничук О. В. – К.: "Наукова думка", 1982–2012.

6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

Стаття надійшла до редакції 14.04.14

В статье исследованы особенности дифференциации теонимов и демононимов, создана собственная классификация, в которой учтены дискуссионные моменты предыдущих. Продемонстрирована связь между этимологическим фоном лексем и пониманием их народом. С помощью реконструкций доказано многоязычное происхождение теонимов и демононимов.

The article highlights the separation's features of theonyms and names of demons. Author's classification of theonyms and names of demons which includes previous problems was presented. Relations between the etymological fond of lexemes and nation's understanding of them were demonstrated. With the help of reconstructions it was proved the multilingual origin of theonyms and names of demons.

ЗМІСТ

О. Артемчук. Сучасні технології навчання іноземних мов і культур 3

Ю. Білоус. Лексико-семантичні особливості мови теленовин..... 12

О. Будурова. Компресія і декомпресія в перекладі Олеся Манька твору "Хроніки Нарнії" К. С. Льюїса..... 18

Р. Буренін. Лексичні особливості перекладу україномовних публіцистичних текстів німецькою мовою (на матеріалі журналу "GIZ")..... 26

М. Василів. Методика використання двомовних електронних словників у процесі вивчення іноземної мови..... 35

Д. Вернигора. Мовленнєвий етикет в італійському та українському стилях ділового спілкування 44

К. Галамага. Основні тенденції розвитку лексики чеської мови у першому десятилітті XXI століття..... 50

М. Герчак, М. Дорофеєва. Інтертекстуальність та прецедентні феномени у романі "Venus im pelz" Леопольда фон Захер-Мазоха та їх відтворення в українському перекладі 57

О. Гімбель. Мовна гра в телевізійній рекламі..... 67

І. Демянчук. Гендерний аспект інтернет-комунікації..... 74

О. Дехтярук. Відтворення метафор Василя Симоненка в перекладах англійською мовою..... 80

С. Джурило. Особливості перекладу компліментів у рамках кінодискурсу..... 86

Р. Довганчина, Ю. Дяченко. Вплив соціокультурних чинників на відтворення індивідуалізації художнього мовлення в перекладах роману Дж. Д. Селінджера "The Catcher in the Kye"..... 96

В. Дудін. Класифікація фразеологізмів арабської мови 106

Т. Ейнберг, К. Мурашевич. Особливості розвитку
та становлення драматичних жанрів за часів династії Мін 113

А. Євдокимова. Літературно-ігрові стратегії
у практиці українського бароко 122

Ю. Жибер. Специфіка образотворення Ісуса Христа
в українській метафізичній поезії XVII ст. 129

О. Зінченко. "Хамсе" у літературах близького
та середнього сходу 136

Д. Ізвєкова. Политическая жизнь современной Украины
в зеркале метафоры 145

К. Іващенко. Парадокси і суперечності образу Клеопатри
у трагедії Шекспіра "Антоній та Клеопатра" 157

Т. Киреева. "Да не увесть шуица, что творит десница":
о противопоставлении левая – правая рука
в составе русских соматических единиц 163

У. Киричук. Духовні цінності в романі Ч. Айтматова "Плаха" 168

Є. Кіблик. Наративні стратегії в романі Джона Фаулза
"Подруга французького лейтенанта" 175

К. Клочко. Фразеологічні звороти у творах Джанні Родарі
та їх переклад українською мовою 182

О. Ковальчук. Трікстерні персонажі
у системі грецької міфології 190

Н. Ковтонюк. Полісемантичний концепт "слова"
в прозі Е. Андієвської 203

Р. Ковтонюк. Номінації в косметиці 213

І. Коломисюк. Соціальні діалектизми в журнальних заголовках 219

Г. Кондратюк. Тематичні особливості юаньської драми 227

В. Коржик, Д. Касяненко. Особливості перекладацької
діяльності в Європейському суді 236

О. Косач. Комунікативна ситуація "освідчення в коханні"
в англомовному середовищі: соціолінгвістичні характеристики 243

К. Кузнецова. Китайські культурні ремінісценції у сучасній американській прозі (на матеріалі роману Емі Тан "Клуб радості і щастя") 253

А. Лаврик. Особливості відтворення французького неозначеного артиклю в українському перекладі..... 261

Н. Любчук, Е. Лисюченко. Термінологічні проблеми перекладу міждержавних угод (на матеріалі німецько-українських міждержавних угод)..... 268

Е. Лупол. Образные стереотипы сказочных героев и их объективация в детской речи..... 277

Я. Ляшко. Індивідуальний стиль як проблема перекладу (на матеріалі перекладів поезії Р.-М. Рільке українською мовою) 282

К. Маліновська. Лінгвостилістичні особливості жанру блогу в інтернет-комунікації..... 294

В. Масановець. Відтворення особливостей оповіді у поемі Дж. Байрона "Дон Жуан" в українських перекладах 300

В. Москвін. Лексичні засоби відтворення містики в оригіналі роману Дена Брауна "Янголи і демони" і в його іспанському та українському 308

М. Музика. Стилістичне використання суржику в текстах пісень сучасних українських гуртів..... 320

О. Нижник. Функціонування та типи градації в романі Івана Багряного "Маруся Богуславка"..... 329

О. Олександрова. Інтерпретація ідейної спрямованості творчості Т. Г. Шевченка крізь призму світосприйняття Джона Віра..... 334

А. Онопрієнко. Відтворення особливостей авторського стилю у художньому перекладі (на прикладі перекладів українською та російською мовами вірша Еріха Кестнера "Ти знаєш край, де вицвіти гармат?..") 341

О. Опанасюк. Синонімія в бароковому літописі С. Величка..... 350

С. Павленко. Антропонімічна символіка повісті Гната Михайличенка "Блакитний роман" 360

Ж. Памбухчиян. Переклад ідіоматичних висловлювань у публіцистичних текстах (на матеріалі статей англомовних періодичних видань) 366

С. Панова. Відтворення синтактико-стилістичних особливостей художнього тексту (на матеріалі українського перекладу роману Дена Брауна "Втрачений символ") 376

С. Перепльотчикова, Г. Бут. Особливості формування комп'ютерної терміносистеми у новогрецькій мові 385

В. Пилипенко. Особливості відтворення італійських рекламних слоганів українською мовою 391

О. Прокопченко. Трансформація персонажа в кіноромані Алена Робгрійє "Минулого року в Марієнбаді" 399

Я. Ременюк. Відтворення особливостей поезії Аллена Гінзберґа в українських перекладах 405

К. Ретинська. Особливості відтворення італійських фразеологізмів та виразів з релігійним компонентом українською мовою 412

О. Самарська. Відтворення власних назв у перекладі анімаційних фільмів (на матеріалі перекладу американських мультфільмів українською та німецькою мовами) 420

Ю. Самусенко. Стан субтитрування в Україні: особливості роботи субтитрувальника-перекладача 427

Б. Сахно. Незакінчені речення в ідіостилі Архипа Тесленка як спосіб вираження експресії 434

І. Сидоренко. Вплив особистості перекладача на результат художнього перекладу (на матеріалі перекладу оповідання Фр. Кафки "Der Landarzt") 441

С. Стискун. Сучасне бачення традицій і новаторства в драматичних переробках та інсценівках М. Старицького на твори М. Гоголя 452

В. Тіщенко. Специфіка перекладу англомовних реалій в романі Дена Брауна "Втрачений символ" 463

А. Тяжкороб. Особливості перекладу англомовного телевізійного медіа-дискурсу на матеріалі інтернет-новин 472

В. Фещук. "Велесова книга" як синтез творчості предків і сучасників 484

А. Філенко. Специфіка жанру антиутопії у романі Лао Ше "Записки котячого міста" 491

Ю. Фурман. Модерністські імплікації в "Сучасній комедії" Джона Голсуорсі 501

Т. Цилюрик. Конституенти семантичного поля *Social Status* в сучасній англійській мові 508

К. Челмакіна. Культурна ідентичність в сучасній австрійській літературі (на прикладі роману "Без неї. Подорожні записки" Марлени Штрерувіц) 516

А. Шитий. Особливості лінгвостилістичних трансформацій фразеологічних одиниць у творах П. Загребельного 524

Д. Ярецька. Теоніми і демононіми в українській мові 532

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНА НАУКА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Збірник наукових праць

Друкується за авторською редакцією

Формат 60x84 1/16. Ум. друк. арк. 31,6. Наклад 100. Зам. № 214-7238.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. Іф11.
Підписано до друку 02.03.15

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет",
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
http: vpc.univ.kiev.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02