

Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

# ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

**Випуск 104**

*Серія «Філологічні науки»*  
*№ 19*

Ніжин  
2021

УДК 80:008  
ББК 81+83  
Л64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя  
(НДУ ім. М. Гоголя)  
Протокол № 5 від 02.12.2021 р.

Рішенням Всеукраїнської атестаційної колегії та наказом МОН України від 21 грудня 2015 р. № 1328 збірник перереєстрований і включений до переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата філологічних наук

**ISSN 2520-6966**

**ISSN Online 2618-0022**

**Збірник засновано у 1990 р. проф. Г. В. Самойленком**

Збірник з 2013 року виходить двома серіями:  
«Історичні науки», «Філологічні науки»

Редакційна колегія:

відп. редактор і упорядник – д. філол. н., проф. Г. В. Самойленко;

члени редакційної колегії серії «Філологічні науки»:

д., проф., акад. АН ВШ України, член-кор. ВУАН у Нью-Йорку Доріана Блохин (Німеччина); д. філол. н., проф. Н. І. Бойко; д. філол. н. А. І. Бондаренко; д. філол. н., проф. В. І. Коваль (Білорусь); д. філол. н., проф. Й. Пастерська (Польща); д. філол. н., проф. О. Г. Ковальчук; д. філол. н., проф. П. В. Михед; д. філол. н., проф. А. К. Мойсієнко; д. філол. н., проф. С. І. Потапенко; д. філол. н., проф. В. П. Хархун

**Література** та культура Полісся. Вип. 104. Серія «Філологічні Л64 науки». № 19 / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2021. 188 с.

**УДК 80:008**  
**ББК 81+83**

© Г. В. Самойленко, упорядкування, 2021  
© НДУ ім. М. Гоголя, 2021

Nizhyn Mykola Gogol State University

# LITERATURE AND CULTURE OF POLISSYA

COLLECTION OF RESEARCH PAPERS

**Volume 104**

*Series «Philology Research»  
№ 19*

Nizhyn  
2021

UDC 80:008  
LBC 81+83  
L64

Collection of research papers is approved by  
Scientific Board of Nizhyn Mykola Gogol State University  
(NDU named after M. Gogol)  
Record № 5 of 02 December, 2021

According to Resolution of Ukrainian Higher Attestation Board and order of Ministry of Education of Ukraine of 21 December 2015 N 1328 this collection of research papers is re-registered and listed among the scientific periodicals appropriate for publishing the results of theses by applicants for Degrees of Candidate and Doctor of Sciences in Philology

**ISSN 2520-6966**

**ISSN Online 2618-0022**

**This periodical was founded in 1990 by Prof. H. V. Samoylenko**

Since 2013 the periodical has been published in two series:  
«History Research», «Philology Research»

Editorial Board:

Editor-in-Chief – Doctor of Sciences (Philology), Prof. H. V. Samoylenko;

members of the editorial board of the «Philology Research» series:

Prof., Academician of the Ukrainian Academy of Higher School, Corresponding Member of All-Ukrainian Academy of Sciences in New York Doriana Blokhin (Germany); Doctor of Sciences (Philology), Prof. N. I. Boyko; Doctor of Sciences (Philology), A. I. Bondarenko; Doctor of Sciences (Philology), Prof. V. I. Koval (Belarus); Doctor of Sciences (Philology), Prof. J. Pasters'ka (Poland); Doctor of Sciences (Philology), Prof. O. H. Koval'chuk; Doctor of Sciences (Philology), Prof. P. V. Mikhed; Doctor of Sciences (Philology), Prof. A. Ya. Moysiyyenko; Doctor of Sciences (Philology), Prof. S. I. Potapenko; Doctor of Sciences (Philology), Prof. V. P. Kharkhun

**Literature** and Culture of Polissya. Vol. 104. Series «Philology L64 Research». № 19 / editor-in-chief H. V. Samoylenko. Nizhyn: NDU named after M. Gogol, 2021. 188 p.

**UDC 80:008**  
**LBC 81+83**

© H. V. Samoylenko, arrangement, 2021  
© NDU named after M. Gogol, 2021

---

---

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

---

---

УДК 821.161.2.09 Домонтович  
DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-5-13

### Капленко О. М.

доцент кафедри української літератури,  
методики її навчання та журналістики  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

### Інтерпретаційна парадигма творчості В. Домонтовича

*У статті відображено етапність формування інтерпретаційної парадигми художньої творчості Віктора Домонтовича, людини виняткових здібностей і талантів, яскравої, інтелектуальної постаті в українському науковому й літературному світі. Станом на сьогодні, звичайно ж, маємо вже більш-менш усталену академічну версію прочитання художньої творчості цього митця, адже В. Домонтович нарешті вивчається у профільних класах старшої школи. Проте шлях до справжнього Домонтовича ще триває. Парадигма авторських концепцій бачення художніх доміант творчості письменника охоплює кілька позицій. У статті пропонувано актуалізувати погляди насамперед Ю. Шереха-Шевельова, який відносить Домонтовича до неокласиків. Зазвичай до неокласиків зараховують групу поетів – Максима Рильського, Миколу Зерова, Павла Филиповича, Освальда Бургардта (пізніше Юрія Клена) і Михайла Драй-Хмару. Проте дослідник реставрує процесуальність формування цієї групи і чітко вписує Домонтовича у цю хронологію, зазначаючи, що В. Домонтович стоїть ближче до початку групи ніж М. Рильський і М. Драй-Хмара. М. Шкандрій кодифікує В. Домонтовича як авангардиста насамперед через прагнення до зміни та деканонізації класики й визнаних авторитетів, формальні експерименти. Натомість С. Павличко відзначає певну спорідненість ідей В. Домонтовича з ідеями екзистенціалізму, адже на перше місце у творчості письменника виходить конфлікт раціонального та ірраціонального начал у нашій свідомості. Дослідниця Ю. Загоруйко акцентує увагу на психологізації романів В. Домонтовича та впливах фрейдизму. Найбільш розлогими сучасними дослідженнями творчості В. Домонтовича стали монографії В. Агеєвої та М. Грняк, де дослідниці розглядають художній доробок письменника в контексті становлення й розвитку модернізму, зокрема інтелектуальної прози.*

**Ключові слова:** В. Домонтович, інтерпретаційна парадигма, неокласики, інтелектуальна проза.

---

Літературознавець, етнограф, фольклорист, мовознавець, філософ, історик, археолог і водночас оригінальний прозаїк – усе це належить до характеристик людини виняткових здібностей і талантів – Віктора Домонтовича (як письменника) – Віктора Петрова (як науковця) – Віктора Бера (як дослідника) – яскравої, інтелектуальної постаті в українському науковому й літературному світі. В. Домонтович ще й досі залишається загадкою, ребусом, «своєрідним Сфінксом чи навіть Мефістофелем» [5, с. 10] української культури. Його твори ще не прочитані в повному обсязі, і їх суть недостатньо осягнута. Такі твори Віктора Домонтовича, як «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» є важливими складовими процесу доби «українського відродження».

Творчість Домонтовича у сучасному літературознавстві розглядається під призвою кількох концепцій. Одні дослідники розглядають його як неокласика, інші – як письменника-авангардиста, ще одні відносять його до когорти екзистенціалістів, і нарешті – як прихильника психологічної прози. Спробуємо оприятити логіку цих аргументів, адже сукупно всі ці погляди наближають нас до справжнього В. Домонтовича.

Ю. Шерех-Шевельов кодифікує Домонтовича як неокласика. Зазвичай до неокласиків зараховують групу поетів – Максима Рильського, Миколу Зерова, Павла Филиповича, Освальда Бургардта (пізніше Юрія Клена) і Михайла Драй-Хмару. Рядки із сонета Михайла Драй-Хмари «Лебеді» (1928 р.) стали ніби маніфестом неокласиків:

*О, гроно п'ятірне нездоланих співців,  
Крізь бурю і сніг гримить твоїй переможний спів.*

Віктор Домонтович у своїй «Болотяній Лукрозі», спогадах про Київ на межі другого і третього десятиріч минулого сторіччя пише про початки «неокласичної» групи: «Ще в Києві почалась співпраця й приятелювання Зерова й Филиповича. Року 1923 я, волею долі, опинився в Барішівці. З поворотом до Києва року 1923 і з переїздом восени того ж року Рильського з Романівки зав'язалася наша дружба з ним. Децю пізніше приїхав з Кам'янця Михайло Драй-Хмара. З цим коло було завершено» [3]. Отже, хронологія формування групи, як говорить Шевельов: «Зеров – Филипович – Клен – Домонтович – Рильський – Драй-Хмара» [6, с. 8]. Тож сума не п'ять, а шість. І В. Домонтович стоїть ближче до початку групи ніж М. Рильський і М. Драй-Хмара. «П'ять у сонеті Драй-Хмари окреслює кількість поетів, а не склад групи. Гроно було шестірне» [6, с. 9].

У примітці до «Розмов Екегартових з Карлом Гоцці» Домонтович подає, що це оповідання було написано для вміщення в збірнику прози неокласиків, проєктованому Павлом Филиповичем десь 1925–1926 рр. «Це була ще одна заявка на приналежність до київської групи. Поза творчістю Домонтовича неокласичної прози не існує. Клен ішов до прози від поезії, Домонтович був прозаїк *pur sand*» [6, с. 9].

Як зазначає Юрій Шевельов, у «Болотянній Лукрозі» Домонтович підкреслює, що Гроно неокласиків «ніколи не було організацією і членів гуртка об'єднувала тільки дружба» [6, с. 18]. До того ж не було у творах гронівців і стилістичної єдності. Між виміряною пластичністю М. Зерова і «розбуялим імажизмом» [6, с. 19] М. Драй-Хмари віддаль непереступна, експресіоністичні нахили О. Бургардта-Клена ставлять його осторонь від П. Филиповича або М. Рильського.

Неокласиків об'єднувало те, що вони були вдома у світовій культурі і що вони не вірили в осяйне майбутнє. Вони любили свою «темну батьківщину», любили ірраціонально, але це була любов абстрактна, чужа сьогоднішній людині. «Вони були наскрізь урбаністичні, але їхній *urbus* їх не приймав, бо він був російський; вони писали мовою села, якого вони не могли прийняти» [6, с. 20].

«Гронівці» ніколи не вдавалися до патріотичних закликів, до чогось на зразок «яка краса відродження країни» [6, с. 20], вони «ніколи не кликали маси» [6, с. 20], вони «тих мас ані трохи не знали й не хотіли знати», вони часто були ближчі до російської культури, ніж до традиційної української, але вони вперто, безнадійно, героїчно трималися української літератури, і вони «були патріотичні не в декламації поетичної творчості, а в своїй інтелектуальній поведінці» [6, с. 21].

Характеристика грона була б неповна, якби ми не згадали ще однієї спільної риси його членів. Вони схильні до іронії, скептицизму, своєрідного фаталізму, почуття відносності явищ життя і, зрештою, просто песимізму. Вони знають надто багато, щоб вірити, і, хоч людські почуття їм аж ніяк не чужі, вони, переживаючи те чи те почуття, водночас спостерігають і аналізують його. Тут повторюється в іншій формі парадокс національної вірності. Вони є «оптимістичними у своїх вчинках» [6, с. 28], тобто у своїх творах, але й песимістичними в своїх програмах, поглядах, світовідчутті. Їхній творчий акт передусім не просто натхнення, а свідомо праця, «уперте вигладжування й вирівнювання, коротше – творче ремесло» [6, с. 35].

За всіма цими критеріями В. Домонтович з повним правом і цілковито й беззастережно належав до грона неокласиків.

На думку М. Шкандрія, «Домонтовича можна віднести до письменників авангардистів» [7, с. 52]. Письменники авангарду бачили себе предтечами й передвісниками нової революційної культури, активно залученими до руйнування старої та плекання нової. Це були спроби писати всупереч усталеним звичаям, аж до загибелі всіх антитрадиційних напрямків і вимушеного конформізму 30-х років. Найвидатніші революційні письменники «кидались у вир експерименту» [7, с. 52]. Три взаємопов'язані проблеми хвилювали представників авангарду в тих суперечках, які виникали всередині напрямку: можливий і бажаний ступінь формального експериментаторства в літературі, політичний радикалізм та національна складова культури.

Якщо розглядати три згадані вище поділи як автономні, але щільно взаємопов'язані течії, то авангард може бути потрактований як прагнення до зміни та деканонізації класики й визнаних авторитетів. Проте авангардисти були не зовсім вільними у своїй творчості, вони змушені були так чи інакше йти на компроміс із загальноприйнятими штампами. Відтак своєї популярності авангард досягнув не лише через «наскоки на традиційні погляди» [7, с. 54], а й через формальний експеримент – такий, як змішування й упровадження нових жанрів (наприклад, сценарію), що був частиною змагання за новизну.

«У повість «Дівчина з ведмедиком», – як вважає М. Шкандрій, – навмисне був включений уривок з Макиавеллі, якому критика не надала важливого значення, щоб утвердити ірраціональну природу людини і неможливість встановлення царства розуму» [7, с. 54]. Обговорюючи терор у Макиавеллі, Домонтович пише у повісті: «... не завжди любов буває м'яка і лагідна: іноді вона буває жорстока й сувора. І часто у вчинкові на перший погляд дикому і потворному, проявляється високий порив душі, відданої коханням» [4]. Це, як зауважив дослідник, «ключ до головної ідеї книжки: не контрольованість поведінки людини і суперечність між наміром і дією» [7, с. 55].

У цьому творі, надрукованому у 1928 р., письменник передбачив терор 30-х років, запроваджений під гаслом майбутнього щастя всього людства. Він також захищав естетичний підхід у часи, коли це вважалося легковажністю або шкідництвом: у творі є зашифрований коментар до вигнання митців з ідеальної держави Платона (під яким розуміємо Сталінську державу).

Також, оскільки це помітив і Шевельов, у повісті поданий іронізований збірний образ героя виробничого роману типу «Цементу» Федора Гладкова. Образ поета-авангардиста також є пародійним



монтажем рис кількох сучасників Домонтовича, і серед них – Велимира Хлебникова, Тодося Осьмачки та Михайля Семенка.

С. Павличко [5] зазначає певну спорідненість ідей В. Домонтовича з ідеями екзистенціалізму. Екзистенціалізм – течія у філософії, а згодом і в літературі, що особливого розвитку набула в 30–50-роках ХХ ст. Її засновником вважається данський філософ С. К'єркегор (1813–1855). В її основі лежить питання про суб'єктивність, тобто про місце індивіда в якості одиночного суб'єкта. Головна тема екзистенціалізму – не глобальні філософські проблеми, відірвані від життя абстракції, а людина та її існування. Екзистенційність – це частка «я» (суб'єкта) у світі (об'єкті), їхні взаємини і співвідношення. Тому екзистенціалізм – це, перш за все, суб'єктивна філософія. Мислителям цього напрямку існування уявляється як постійне страждання, низка екзистенційних станів – нудьга (А. Камю), нудоти (Ж.-П. Сартр), страху (С. К'єркегор, К. Ясперс), тривоги (М. Гайдеггер). Власне, у цей перелік дослідниці небезпідставно вписує і стан непевності як основне екзистенційне переживання героїв Домонтовича. Особливе значення екзистенціалісти надають пафосу смерті, «zum-tod-sei» – «буттю-зради-смерті» (у термінах Мартіна Гайдеггера). Світ абсурдний і людина в ньому зайва, «закинута в нього», «стороння». Звідси випливають ідеї бунту, спротиву безглузду і жорстокості буття, що особливо посилилось після Другої світової війни, оскільки більшість екзистенціалістів були французами і брали участь у Русі Опору. Звідси також походять ідеї відповідальності людини за своє існування і за свою епоху. Також одне з чільних місць у системі уявлень екзистенціалізму посідає специфічний екзистенціальний гуманізм, «чесний і трагічний аналіз людських почуттів» [5, с. 215].

Все це значною мірою притаманне творам В. Домонтовича. Вже центральна його проблема – «конфлікт раціонального та ірраціонального начал у нашій свідомості – є проблемою нашого існування, відтак – екзистенціальною проблемою. Його герої переживають цілий спектр екзистенціальних станів, серед яких тривога, нудьга, непевність, навіть невроз» [5, с. 215]. Персонажі В. Домонтовича закинуті в безглуздий раціоналізований світ, якого вони не розуміють і не хочуть розуміти, вони розгублені і страждають, бояться його і не знають, що з ним робити (як Комаха) або тікають від нього – як Варецький. Зрештою, вже те, що «вони є героями-конструкціями, носіями ідей, вказує на екзистенціалізм в прозі В. Домонтовича» [5, с. 216], адже це теж є однією з ознак даної течії в літературі. «Для них щастя, – пише С. Павличко, – є не

можливістю, як і кохання, шлюб, батьківство, насолода від праці... це глобальна філософська неможливість, що дозволяє зарахувати Домонтовича до європейських письменників-екзистенціалістів. Як екзистенціаліст Домонтович міркує про сутність людини, поставленої поза історією і суспільним буттям, про множинність її ідентичності, проплинність часу та релятивність істини, про абсурдність життя та нездійсненність свободи» [5, с. 216]. Герої В. Домонтовича є частиною його самого, голосами його свідомості втіленими в літературні персонажі, адже, за словами самого письменника, «пишучи про інших, ми завжди пишемо тільки про самих себе». А. Бергсон, засновник інтуїтивізму, вважав, що пізнати світ можна, лише пізнавши себе; необхідно йти від самопізнання до світопізнання. Доречно також буде згадати і про «літературу абсурду» (Беккет, Йонеско, Адамов, Пінтер та ін.), яка близько стоїть до екзистенціалізму і «елементи якої простежуються у творчості Домонтовича; як приклад можна навести блискучу вставну новелу з «Доктора Серафікуса», в якій Комаха, вирушивши до Кам'янця, потрапляє до Могилева, де цілий день розшукує неіснуючу вулицю і врешті повертається до Києва» [5, с. 216]. Крім того, С. Павличко проводить аналогії між романами «Доктор Серафікус» і «Нудота» Ж.-П. Сартра, зокрема, зазначає «деяку схожість між героїнями Вер та Анні і їх стосунками відповідно з Комахою й Антуаном Рокантемом, головними героями романів» [5, с. 217].

Дослідниця Ю. Загоруйко [4] акцентує увагу на психологізації романів В. Домонтовича. Так, майже всі нечисленні дослідники творчості В. Домонтовича погоджуються з тим, що однією з визначальних прикмет його прози є її проблематика, а саме «зображення й аналіз стосунків і конфлікту раціональних, себто розумових, логічних, усвідомлюваних, та ірраціональних (інстинктивних, алогічних, підсвідомих, навіть абсурдних) факторів людської свідомості» [4, с. 12].

Роман «Дівчина з ведмедиком» чітко показує різницю між двома групами персонажів: «раціоналістами» та «ірраціоналістами», велетенську прірву між ними і нездатність порозумітися, що завдає усім тільки страждань. Для раціоналіста Варецького найсильнішим є прагнення до ірраціонального, уособленням якого є Зина, яку він кохає, власне, «саме за таку її алогічність, екстравагантність, непередбачуваність» [4, с. 12].

У творах В. Домонтовича помічається вплив фрейдизму. Оскільки всі його романи є любовними чи стилізованими під такі, то природною видається їх відкритість до сексуальності, а отже, і до психоаналізу: «... тінь забороненого, але докладно прочитаного

Фройда, падає на окремі ситуації цих романів» [4, с. 13]. «Бажання, сховані й притлумлені вдень, прокидаються вночі, – пише автор в «Докторі Серафікусі». – У нічних снах вони набувають реальності, й людина пізнає на решті те, що поза цим, може, назавжди лишилися б для неї не відомим і неувяленим. Коли б люди не бачили снів, може вони ніколи не довідались би про те, що існує. Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань» [3]. І далі: «Сон розбуркав те, що досі було притлумлене, сховане в глибинах його істоти! Сон підказав бажання, перетворивши його уже на задалегідь завершене переживання» [3].

Цей та інші епізоди творів виконані у дусі фрейдівського «Тлумачення сновидінь». Сни повторюються. Вони лейтмотивні, й мотиви снів заступають зміни й подробиці любовних пригод». У романі «Дівчина з ведмедиком» автор застосовує термін «сублімація», але в переносному значенні й з іронічним відтінком. Пасаж про культуру в розділі 5 «Доктора Серафікуса» перегукується з працею Фройда «Незадоволення культурою». Нагадаємо, що в цій праці розвивається думка про культуру, як про явище, що виникло як засіб придушення тваринних інстинктів людини і, частково, як наслідок цього придушення. Взагалі, конфлікт між культурним, цивілізацією як такою і тваринним, низьким є нічим іншим, як варіацією конфлікту між раціональним та ірраціональним; його розробленість у працях Фройда зайвий раз доводить актуальність цієї теми та рівень викликаного нею інтересу. Слова Фройда «. в житті сьогоднішньої культурної людини не залишилося місця для простого і природного кохання двох людей» можуть вичерпно пояснити загальний пафос прози В. Домонтовича.

Найбільш розлогими сучасними дослідженнями творчості В. Домонтовича стали монографії *В. Агеєвої* [1] та *М. Гірняк* [2]. Так, В. Агеєва розглядає творчість В. Домонтовича у широкому контексті становлення й розвитку модернізму. Авторка вводить розмаїтий біографічний матеріал, окреслює інтелектуальне середовище неокласиків, послуговується психоаналітичними методологіями. У підсумку така синтетична розвідка покликана звести до спільного знаменника заявлені вище вектори прочитання творчості митця. Разом з тим базова метафора, винесена у назву книги – парадокс – влучно оприявнює певні труднощі у спробі комплементарного поєднання часто суперечливих тенденцій. Монографія М. Гірняк ніби «виростає» із розділу книги В. Агеєвої «Роздвоєна особистість», теоретично інкорпорує у силове поле інтелектуальної прози, аспекти формування авторської свідомості, текстуальної

стратегії, жанрово-стильової специфіки, образної системи художніх творів митця.

Відтак всі заявлені інтерпретаційні локуси сукупно допомагають відкрити «завісу» справжнього В. Домонтовича. Але глибше пізнати митця і знайти свого Домонтовича допоможе лише власна рецепція.

### Література

1. Агеева В. Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича: монографія. Київ: Факт, 2006. 432 с.

2. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів: Літопис, 2008. 286 с.

3. Домонтович В. Повні тексти творів. Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=287> (дата звернення: 25.02.2021).

4. Загоруйко Ю. Митець незвичайної долі (Віктор Петров-Домонтович). *Слово і час*. 1992. № 7. С. 10–16.

5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ: Либідь, 1997. 447 с.

6. Шевельов Ю. Шостий у ґроні: В. Домонтович в історії української прози. *Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології*: у 2-х т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 2. С. 98–135.

7. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х років. *Слово і час*. 1993. № 8. С. 52–59.

### References

1. Aheieva, V. (2006). *Poetyka paradoksa. Intelektualna proza Viktora Petrova-Domontovycha* [The paradox poetics. Victor Petrov-Domontovych's intellectual prose]. Kyiv: Fakt, 432 s. [in Ukrainian].

2. Himiak, M. (2008). *Taiemnytsia rozdvoienoho oblychchia. Avtorska svidomist v intelektualnii prozi Viktora Petrova-Domontovycha* [The secret of a forked face. Author's consciousness in the intellectual prose of Viktor Petrov-Domontovych]. Lviv: Litopys, 2008. 286 s.

3. Domontovych, V. *Povni teksty tvoriv* [The full texts]. Biblioteka ukrainiskoi literary: veb-sait. URL: // <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=287> (data zvernennia: 25.02.2021) [in Ukrainian].

4. Zahoruiko, Yu. (1992). *Mytets nezvychnoi doli (Viktor Petrov-Domontovych)* [The artist of unusual fate (Victor Petrov-Domontovych)]. *Slovo i chas*. №7. S.10–16 [in Ukrainian].

5. Pavlychko, S. (1997). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi* [The discourse of modernism in the Ukrainian literature]. Kyiv: Lybid. 447 s. [in Ukrainian].

6. Shevelov, Yu. (1998). *Shostyi u groni: V. Domontovych v istorii ukrainskoi prozy* [The sixth in the cluster: V. Domontovych in the history of

Ukrainian prose]. Porohy i zaporizhzhia: Literatura. Mystetstvo. Ideolohii: u 2-kh t. Kharkiv: Folio. Tom 2. S. 98–135 [in Ukrainian].

7. Shkandrii, M. (1993). *Ukrainskyi prozovyi avanhard 20-ky rokiv* [The Ukrainian prose avant-garde of the 1920s]. Slovo i chas. №8. S. 52–59 [in Ukrainian].

---

### **Kaplenko O. M.**

Associate Professor of Ukrainian Literature, Methods of Teaching and Journalism Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

#### **The interpretation paradigm of V. Domontovych's creativity**

*The stages of formation of the interpretation paradigm of Victor Domontovych's artistic creativity, the person of particular abilities and talents, a bright intellectual figure in the Ukrainian science and literary world is represented in the article. Nowadays, of course, we have already an established academic version of this artist's creativity reading, after all V. Domontovych is finally being studied in the profile classes of the high school. However the way to real Domontovych is still going on.*

*The author's concepts paradigm of artistic dominants vision of writer's creativity covers several positions. First of all the article proposes to update Yu. Shereh-Shevelov's views, who refers Domontovych to neoclassicists. The researcher restores the process of this group formation and clearly fits Domontovych into this chronology, noting that V. Domontovych stays closer to the beginning to the group than for example M. Rylskiy and M. Drai-Khmara. M. Shkandriy codifies V. Domontovych as a avantgardist first of all because of the desire for changes and decanonization of classics and recognized authorities, formal experiments. Instead S. Pavlychko notes a certain affinity of V. Domontovych's ideas and ideas of existentialism because the conflict of rational and irrational beginning in our consciousness takes the first place in the writer's works. The researcher Yu. Zagoruiko focuses on the psychologization of novels and freudianism influences. V. Ageeva's monograph and M. Hirnyak's monograph, where the researcher examines the writer's artistic legacy in the context of formation and development of modernism, in particular intellectual prose, become the most thorough modern studys of V. Domontovych creativity.*

**Key words:** *V. Domontovych, the interpretation paradigm, neoclassicists, the intellectual prose.*

УДК 821.161.2:78

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-14-20

### **Лисенко Л. В.**

кандидат культурології, доцент кафедри мов  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
<https://orcid.org/0000-0002-9700-2576>

## **Музично-поетичний діалог Миколи Лисенка та Лесі Українки**

*У статті проілюстровано, яким чином розгортається музично-поетичний діалог двох знакових особистостей у музичному і поетичному мистецькому вимірі України, а саме основоположника української класичної музики, композитора, піаніста, диригента і громадського діяча Миколи Лисенка та видатної письменниці, сценаристки, перекладачки, громадської діячки Лесі Українки. Також проаналізовано, які спільні риси мають музика і поезія, а саме: звук, ритм, динаміка, мелодика, вони покликані впливати на емоції та нашоувхувати на думку. Вірш – це теж музика, тільки виражена словом, і для нього потрібен такий самий музичний слух, відчуття гармонії, ритму, розміру, розглянуто процес створення музичних творів на базі поетичного тексту. Особливу увагу в статті приділено міжособистісним стосункам двох українських класиків та простежено їхній вплив на їхній творчий доробок. Показано як співпраця у рамках літературного гуртка української молоді «Плеяда», який збирався в оселі М. Лисенка, й переклад поезії Г. Гейне Лесею Українкою та самим композитором обернулися створенням збірки солоспівів, що і сьогодні є в навчальних програмах вокальних відділень як середніх, так і вищих музичних шкіл. З'ясовано, що офіційним початком творчої співпраці можна вважати початок 1888 року, коли на замовлення М. Лисенка досить юна Лєся Українка написала текст для мішаного хору під назвою «Жалібний марш» в 27 роковини смерті Тараса Шевченка. Показано, що однією із найважливіших місій у співпраці Миколи Лисенка та Лесі Українки є не лише створення нових арій, але й збереження народних пісень. З голосу Лесі Українки та її зошитів композитор відтворив щонайменше три десятки автентичних народних творів. Надзвичайно цікавим є той факт, що сама поетеса була гарною піаністкою, ученицею першої дружини М. Лисенка Ольги О'Коннор.*

**Ключові слова:** Микола Лисенко, Лєся Українка, солоспіви, поезія, Плеяда.

**Постановка проблеми.** На межі ювілейних років видатної поетеси, перекладачки і громадського діяча Лесі Українки (150 р.) та основоположника української класичної музики й академічної музичної освіти М. Лисенка (180 р.) дослідження не лише їхньої мистецької

спадщини, але й творчої взаємодії є надзвичайно важливим. Так само, як поетичне слово, входячи у простір музичної гармонії, набуває іншого значення, два класики, перебуваючи у мистецькому діалозі, є провідниками до духовно-культурної скарбниці України творчої.

**Актуальність теми дослідження.** У часи відродження національної свідомості та актуалізації дослідницької уваги до мистецьких витоків нашої культури важливість вивчення перших взірців української класичної вокальної школи і її репертуару важко переоцінити. Оскільки солоспіві М. В. Лисенка на слова Лесі Українки входять до «золотої колекції» української музичної бібліотеки, їхнє дослідження набуває неабиякої актуальності.

**Мета публікації** – простежити, як зароджувалася і розвивалася мистецька взаємодія двох класиків, освітити характер їхніх творчих і особистісних стосунків.

**Методологічна база статті.** Для досягнення мети були використані дослідницькі методи: історико-біографічний – для вивчення життєвого і творчого шляху Миколи Лисенка, Лесі Українки та їхнього мистецького оточення. Застосовано також методи джерелознавчого аналізу, систематизації та узагальнення, що сприяло опрацюванню історико-фактологічної бази.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Творчою діяльністю М. В. Лисенка ґрунтовно займалася багаторічна завідувачка музею Миколи Лисенка мистецтвознавиця Р. М. Скорульська. Вона є авторкою понад 60 публікацій в українських та зарубіжних наукових виданнях та періодиці, а також монографій, що присвячені творчому доробку і життю М. В. Лисенка [5; 6]. Піаніст та науковець, лауреат Державної премії України з композиції ім. М. Лисенка (2001) О. В. Козаренко віддавна і по нині активно займається дослідженням і виконанням творів М. В. Лисенка. Львівська дослідниця музичної спадщини М. В. Лисенка Л. В. Яросевич присвятила багато своїх праць біографії та творчості композитора [7; 8; 9].

**Виклад основного матеріалу.** Музика та Поезія немов дві сестри, що народилися під сузір'ям Близнюків. Ця метафора настільки вдала, що давно відірвалася від свого автора і набула статусу народної мудрості. І хоча достеменно не відомо, чи «народження» цих мистецтв було одночасним, обидвом характерне постійне тяжіння одне до одного. Очевидно, лише ці мистецтва виростили з одного зерна, вийшли з одного лона народної музично-поетичної культури.

«Що таке музика? Її місце між думкою і явищем; як передсвітанкова вісниця, вона знаходиться між духом і матерією; споріднена обом, вона і відмінна від них! Музика – це дух, що потребує розміре-

ного часу, і музика – це матерія, але матерія, яка обходиться без простору» – писав Генріх Гейне [1, с. 134]. Поезія та музика мають багато спільних рис: звук, ритм, динаміка, мелодика, вони покликані впливати на емоції та настановувати на думку. Вірш – це теж музика, тільки виражена словом, і для нього потрібен такий самий музичний слух, відчуття гармонії, ритму, розміру. «Вокальні жанри є єдиним напрямком музичного мистецтва, де художнє слово і музичний звук відтворюються одночасно і паралельно одне до одного. Літературно-поетичний текст, обраний у якості підстрочника, має власні музичні характеристики, що виражають неповторний та унікальний художній образ. Музика, написана композитором, представляє по відношенню до словесного тексту інтонаційний інваріант. Таким чином можна сказати, що поет і композитор вступають у своєрідний діалог. Інтонація, як мовлення так і музична в цьому випадку стає не лише засобом спілкування, але й певним об'єктивним критерієм для співставлення та порівняння художніх ідей» [2, с. 7].

Такий діалог поетки Лесі Українки та композитора Миколи Лисенка відбувся у другій половині XIX сторіччя. В результаті народився дивовижний за своєю красою дует римованого слова та академічної музики, в якому звукове інтонування не лише ілюструвало кожну емоцію, кожне переживання віршів, а й намагалося засобами мелосу та гармонії в поєднанні з точно вираженими формою та агогікою зробити зрозумілими підтекст та головну ідею, що закарбовані поеткою у римованих рядках. Цей діалог відбувався не лише у царині поетично-музичного співавторства, але він був невід'ємною частиною життя двох великих родів: Лисенків та Косачів, адже вони жили у сусідніх будинках зі спільним подвір'ям та були близькими родичами. Заспівом творчої співпраці двох видатних українських митців можна вважати початок 1888 року, коли на прохання Миколи Лисенка 17-річна Леся Українка написала слова до мішаного хору «Жалібний марш (до 27-х роковин смерті Тараса Шевченка)». Літературний текст цього твору був обумовлений музичним першоджерелом: «Микола Віталійович особисто подав поетесі чіткі ритмічні параметри» – пише науковець і багаторічна завідувачка музею Миколи Лисенка Р. М. Скорульська [5, с. 12]. Дослідниця зазначала, що небайдужість Лесі до родинних справ Лисенків засвідчують спогади середньої доньки Миколи Віталійовича – Галини: «Деся наприкінці 90-х років, коли Косачі, здається, уже перебралися на вулицю Саксаганського, у нас сиділа Леся і розмовляла з мамою (О. Липською. – Р. С.). Леся уважно слухала, а моя мама якось збуджено усе говорила і говорила, і в її голосі відчувалася скарга на



свою долю, на долю жінки, що зрілася власного імені і незалежності, зігнорувала свій талант і стала додатком свого чоловіка, загубленою тінню. Далі вже відверто говорила про себе, про те, що її ображає, що їй болісно, коли чує або згадує, як про неї запитують: «Хто вона – ота пані? – Та се жінка Лисенка.». Виходила Леся від нас зосереджена, замислена» [5, с. 12].

Відтак вірш «Забута тінь», що вийшов з-під пера Лесі Українки, залишився єдиною присвятою Ользі Липській. Музикознавці у розпачі: тоді як жінці, що подарувала йому семеро дітей, Лисенко не присвятив жодного твору, їй Ользі О'Коннор він присвячує одинадцять, один серед яких – дует з циклу на вірші Гейне «Коли розлучаються двоє». Взагалі саме кохання до першої дружини можна вважати головною рушійною силою у створенні лисенківських солов'яків. Але другим поштовхом до написання циклу передувало створення відповідного фундаменту, яким стало мистецьке угруповання «Плеяда». Так само, як і французька «Плеяда» епохи Відродження, воно ставило на меті плекання своєї власної – тобто української мови, в тому числі й через якісні переклади на неї шедеврів західноєвропейських авторів. Багато в чому це було обумовлено суворою забороною друкувати тексти, напряду пов'язані з українською культурою та історією. Натомість іноземна література в українському перекладі під таку заборону не потрапляла, тому наприкінці 80-х – початку 90-х років XIX століття перекладацька діяльність лишалася чи не єдиною можливістю національного лінгвокультурного розвитку, і цим учасники «Плеяди» вдало скористалися. Тож закономірно, що ця спілка поетів і перекладачів народилася за безпосередньої участі Лисенка та прямо в його оселі. А найактивнішими діячами «Плеяди» стали видатна українська поетеса Леся Українка та поет-перекладач Максим Славинський. Саме їм належить честь одного з найбільших творчих звершень української «Плеяди» чудовий переклад «Пісні пісень» Генріха Гейне, надрукований у Львові у 1892-му. І вже наступного року, у 1893-му, з-під пера Миколи Лисенка з'являється його музична реакція на поетичний текст: низка романсів, які відразу вражають глибиною та щирістю найближче оточення. Зокрема Леся Українка в липні пише своїй матері: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне і я прийшла од них в нестям, бо вони справді дуже гарні. Він зложив музику на три пісні: «Коли настав чудовий май», «Чого так поблідли ті рожі ясні» і «З мого тяжкого суму». «Не жаль мені» ще буде писати.» [3, с. 157].

Для створення солоспівів «Коли настав чудовий май...» та «Чого так поблідли ті рожі ясні...» Микола Лисенко обрав саме Лесин переклад віршів Генріха Гейне. Символічно те, що під емоційним впливом від своїх перекладів поезії Генріха Гейне у 1893 р. Леся Українка видала книжку власних віршів «На крилах пісень». Ще одним творчим діалогом у співпраці Миколи Лисенка та Лесі Українки, пише Р. М. Скорульська [5, с. 12], стала турбота про збереження народних пісенних скарбів. Слідом за Миколою Віталійовичем і своєю матір'ю Леся з юності почала збирати українські пісні, дитячі та обрядові ігри. Відомо, що безпосередньо від неї композитор записав щонайменше три десятки обрядових та ігрових пісень. До фольклористичної причетності Лесі Українки М. Лисенко ставився з неабияким захопленням, яке він висловив у своєму листі до Бориса Грінченка від 25 квітня 1897 року: «Я гадаю, що саме на потребі стоїть видання спеціально дитського співочого збірничка. Я вже від давна гадаю скласти такий збірничок. Але то за кількіством, то за тим, що не знаєш дійсне, з чого брати, не здійснив своєї думки. Я мислю, що з народньої словесності до цієї збірки придобні стали б хіба де-які обрядові пісні: веснянки, весняні танки, игри, деякі колядки, щедрівки. Є, здається, цикл хоч и невеличкий дитячих пісень, але в мене їх є хіба дві. Не траплялося чути й записати. Позаяк цей матерьял є дуже не великий, то я б гадав, що було б не вражаючим, якби наші тямкі й дотепні письменці, от як п[ан]на Леся Косач, Ви, Коцюбинський да ще може де-хто дали до цього збірничка свої невеличкі твори з дитячого змісту й світогляду, які б можна було покласти на спів чи то сольовий, а чи гуртовий, а чи то двоєспів (дует)» [5, с. 12].

Остання зустріч двох майстрів української культури відбулася, між в травні 1911 року, напередодні від'їзду Лесі Українки до Кутаїсі. Втім, новина про раптову смерть Миколи Лисенка застала поетесу вже в Одесі перед її подорожжю до Єгипту. Леся писала до подруги Людмили Старицької-Черняхівської: «... З Миколою Віталійовичем зв'язані в мене спогади найдорожчих молодих літ, в його хаті стільки незабутнього пережито! Старицький, Лисенко – сі ймення для інших належать тільки для літератури і хисту, а для мене вони вічно викликатимуть живі образи, як імення близьких і рідних людей, що, властиво, ніколи не вмирають, поки живе наша свідомість. Не знаю, чи буде хто з молодшого покоління згадувати коли про мене з таким почуттям, як я тепер згадую про Миколу Віталійовича і Михайла Петровича (я все їх бачу тепер поруч!). Але я б хотіла на те заслужити. Не трапилось мені провести вкупі з громадою до вічного

дому Ваших рідних, і тим, певне, я не раз бачу їх живими, як завжди бачу свого татка і Мишу, і ніяк не хоче душа моя вірити в те, чого і перо уперто не хоче написати, ніколи... Але ж я плачу тепер, значить, вірю?...» [4, с. 424–425].

### Література

1. Gustav Karpeles. Heinrich Heine und seine Zeitgenossen. Severus Verlag, 2014. 352 с.
2. Каркина С. В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении: учебное пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей музыки. Казань К(П)ФУ, 2011. 52 с.
3. Леся Українка. Зібрання творів: 12 т. Київ: Наукова думка, 1978. Т. 10. С. 157–158.
4. Леся Українка. Зібрання творів: 12 т. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 12. С. 424–425.
5. Скорульська Р. М. Лисенко і Леся Українка. Київ: *Музика*, 2013. № 4. С. 12.
6. Скорульська Р. М., Чуева М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ: Музична Україна, 2015. Т. I (1842–1092). 744 с.
7. Яросевич Л. В. Микола Лисенко і Галичина. Львів: Музика Галичини *Musica Galiciana*, 1999.
8. Яросевич Л. В. Музика у творчості Лесі Українки. Львів: Наукові записки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, 1957.
9. Яросевич Л. В. Микола Лисенко і Михайло Старицький. Київ: Українське музикознавство. 1992. Вип. 27.

### References

1. Gustav Karpeles, (2014). Heinrich Heine und seine Zeitgenossen. Severus Verlag [in German].
2. Karkyna, S. V. (2011) *Ynterpretatsyya lyteraturno-poétycheskoho teksta v muzykal'nom proyzedenny: uchebnoe posobyе dlya studentov srednykh y vysshyykh uchebnykh zavedeny muzykal'no-pedahohycheskykh spetsyal'nostey, prepodavateley muzyky*. [Interpretation of literary and poetic text in a musical work: a textbook for students of secondary and higher educational institutions of music and pedagogical specialties, music teachers]. Kazan' K(P)FU, [in Russian].
3. Lesya Ukrayinka, (1978). *Zibrannya tvoriv* [Collection of works] (Vols. 1–12; Vol 10). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
4. Lesya Ukrayinka, (1979). *Zibrannya tvoriv* [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka, (Vols. 1–12; Vol 12). [in Ukrainian].
5. Skorul's'ka, R. M. (2013). *Lysenko i Lesya Ukrayinka* [Lysenko and Lesya Ukrainka]. Kyiv: *Muzyka – Music*, 4. 12 [in Ukrainian].
6. Skorul's'ka, R. M. (2015). Лисенко і Леся Українка *Chuyeva M. Mykola Lysenko Dni i roky* [Chueva M. Mykola Lysenko. Days and years]. Vol. I (1842–1092). Kyiv: «Музична Україна». 744 s. [in Ukrainian].

7. Yarosevych, L. V. (1999). *Mykola Lysenko I Halychyna* [Mykola Lysenko I Galicia]. L'viv: Muzyka Halychyny Musica Galiciana [in Ukrainian].

8. Yarosevych L. V. (1957). *Muzyka u tvorchosti Lesi Ukrayinky* [Music in the works of Lesya Ukrainka. L'viv: Naukovi zapysky L'vivskoyi derzhavnoyi konservatoriyi im. M. Lysenka.

9. Yarosevych, L. V. (1992). *Mykola Lysenko i Mykhaylo Staryts'kyy* [Mykola Lysenko and Mykhailo Starytsky]. Kyiv: Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vol. 27. [in Ukrainian].

---

### **Lysenko L. V.**

PhD, Candidate of Cultural Studies,  
Associate Professor of Language Department  
National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky

### **Musical and poetic dialogue of Mykola Lysenko and Lesia Ukrainka.**

*The article illustrates how unfolded the musical-poetic dialogue of two iconic personalities in the musical and poetic artistic dimension of Ukraine, namely the founder of Ukrainian classical music, composer, pianist, conductor and public figure Mykola Lysenko and prominent writer, screenwriter, translator, public figure Lesya Ukrainian women. It also analyzes the common features of music and poetry, namely: sound, rhythm, dynamics, melody, they are designed to influence emotions and thought. Poem is also music, only expressed in words, and it requires the same musical hearing, a sense of harmony, rhythm, size, considered the process of creating musical works based on poetic text. The article pays special attention to the interpersonal relations of the two Ukrainian classics and traces their influence on their creative work. It is shown how the cooperation within the literary circle of Ukrainian youth «Pleiades», which gathered in the house of M. Lysenko, and the translation of poetry by Heine Lesya Ukrainka and the composer turned into a collection of solo songs, which are still in the curricula of vocal departments and higher music schools. It was found that the official beginning of creative cooperation can be considered the beginning of 1888, when at the request of M. Lysenko quite young Lesya Ukrainka wrote a text for a mixed choir called «Mourning March» on the 27th anniversary of Taras Shevchenko's death. It is shown that one of the most important missions in the cooperation of Mykola Lysenko and Lesia Ukrainka is not only the creation of new arias, but also the preservation of folk songs. The composer recreated at least three dozen authentic folk works from the voice of Lesya Ukrainka and her notebooks. Extremely interesting is the fact that the poetess herself was a good pianist, a student of M. Lysenko's first wife Olga O'Connor.*

**Key words:** Mykola Lysenko, Lesya Ukrainka, solo songs, aria, poetry, Pleiades.

УДК 821.161.2'06.09(092)

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-21-38

**Бобрик Д. М.**

магістр кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

**Корекція традиційних гендерних ролей: моделі  
«маскулінне-фемінне» в малій прозі В. Винниченка**

*Стаття присвячена дослідженню проблеми трансформації гендерних ролей у малій прозі В. Винниченка. Такий підхід дає змогу абстрагуватися від нав'язаних патріархальним суспільством гендерних стереотипів. Він спрямований на визначення особливостей фемінно-маскулінного сприйняття життєвих явищ автором та їхнє відтворення в літературному тексті. Водночас це одна з характерних особливостей модерністичного мислення письменника. Під час аналізу твору крізь призму гендерного підходу беремо до уваги такі кодифікати, як гендерні ролі та гендерні стереотипи, маскулінність-фемінність, тілесність, гендерна проблематика. Взаємини між статями, проблема моралі, шлюбу, народження дітей, проблема гендерної дискримінації – все це є об'єктом зацікавлення В. Винниченка. У малій прозі він зображує процес відродження волі пригнобленої жінки. Цю проблему виявлено в усіх текстах, які є об'єктом нашого дослідження. У статті виокремлено такі жіночі типи у творах малої прози Винниченка: тип амбівалентної жінки, жінки-наставниці, вільної жінки, жінки-хижачки, жінки-подарунка.*

*В аналізованих творах виявлено такі гендерні проблеми: проблема фізичного насильства над жінкою (повість «Краса і сила»), проблема психологічного насильства над чоловіком (оповідання «Заручини»), проблема жінки-революціонерки, яка не може виразити свої почуття, не може виявити своє жіноче начало (оповідання «Роботи»), проблема сімейної реалізації чоловіка (оповідання «Заручини»), проблема материнства й батьківства (оповідання «Таємна пригода»), проблема неповної сім'ї (оповідання «Таємна пригода»), проблема гендерної стереотипізації (оповідання «Контрасти»), проблема перетворення жінки на товар для споживання чоловіком (оповідання «Олаф Стефензон»), проблема гендерної дискримінації.*

*Проаналізувавши твори В. Винниченка, ми можемо стверджувати, що для письменника гендерна проблематика була актуальною. У текстах письменника присутня репрезентація феміністського, тобто протест проти домінуючих, патріархальних культурних цінностей. Цей бунт виражає «нова» жінка, образ якої так вдало моделює В. Винниченко.*

**Ключові слова:** В. Винниченко, мала проза, гендерні ролі, гендерні стереотипи, маскулінність-фемінність, тілесність, гендерна проблематика.

---

Проблеми гендерної нерівності та гендерних стереотипів є ключовими серед інших проблем, які виникають у стосунках між статтями. Другорядна роль жінки може призвести до розвитку почуття меншовартості, або ж викликати бунт приниженої жінки. В. Винниченко у своїх творах актуалізує проблему пробудження особистості жінки в умовах андроцентризму (підневільного, рабського стану жіночої статі). Це відродження жінки відбувається не ізольовано, на жінку впливає суспільство, чоловіче оточення, в свою чергу поведінка жінки впливає на сімейні стосунки.

«В оповіданнях початку століття спостерігаємо створення нового типу жінки як літературного героя, без характерних для попередньої літератури атрибутів: приниження, соціальної другорядності, моральної деградації» [8, с. 7].

У творох Винниченка жінка «натура вольова, незалежна екстравагантна у вчинках, нерідко зосереджена на якійсь важливій для неї ідеї. Вона – з інтелігентського кола, але готова задля вищої цілі порвати з питомим середовищем...» [9].

Простежимо, як відбувається процес народження нової жінки в повісті «Краса і сила». У творі в опозиції знаходяться категорії краси та сили, однак категорія краси представлена не жіночим началом, а чоловічим, що дисонує із пережитковими патріархальними стереотипами. В. Винниченко зображує жінку, яка наділила себе правом вибору. Вона виявляє свою волю, свої бажання, якщо Мотря не хоче виходити заміж за Андрія – то вона акцент цього робить акцент на зовнішності жінки, вона не героїня сентиментальної повісті, і не просто гарненька лялька, це характерний персонаж, саме на ньому концентрує увагу В. Винниченко. Образ Мотрі **амбівалентний**: з одного боку, в її поведінці простежується маскуліність, з іншого – патріархальна покірність. Це сильна, вольова жінка, яка маніпулює чоловіками. Вона насміхається з Ілька, але в той же час схиляється перед його красою. Вона сміється з того, що Андрій її б'є, адже це Мотря керує ним, це вона своєю поведінкою змушує його ревнувати. Водночас вона сповідує принцип: «Б'є – значить любить», що робить її патріархальною жінкою. Мотря виявляє слабкість, їй стає шкода себе й Андрія, вона просить його, щоб не кидав її: «... у Мотрі наче мороз пройшов по тілу, а серце здавилось страшним до муки жалем до Андрія, до себе, до своєї щоки, що й досі ще палала, до побитих рук, ніг, до всього свого понівеченого життя... Андрій похолов, завмер. Сі очі, що налилися слізьми, сі горді губи, що скривились по-дитячому, се уривчасте хлипання, се тремтіння тіла, се тяжке ридання ...він ніколи не бачив і не думав

побачить сих сліз, сих скривлених губ, – се все було так несподівано, так дивно, так невимовно-чудно.» [4, с. 15].

Мотря **маскулінна** поряд з Ільком, коли на горизонті з'являється Андрій, вона стає **покірною** та **слабкою** жінкою. Вона схиляється перед чоловічою силою: не обирає Ілька, бо він слабкий, інертний: «Ти, бач, такий: як зо мною говориш, – ти мене слухаєш; з ким другим – того слухає. Як то кажуть: «Куди вітер віє, туди я хилюся» [4, с. 33]. Мотрі притаманна **жертвність**, вона нехтує своїм комфортом заради Андрія та їхнього сина і виїжджає на поселення з ув'язненим чоловіком.

Винниченко піднімає **проблему насильства над жінкою**. У соціально-історичному аспекті насильство розглядають як соціальну проблему, яка виникла через домінуючу позицію чоловіка в суспільних відносинах і є важливим чинником дискримінації жінки. При цьому практично немає механізму для її викорінення. Безкарність насилля в сім'ї стає моделлю гендерної політики, яку засвоюють діти як норму і відтворюють з покоління в покоління. Значною мірою така поведінка є наслідком традиційного виховання, при якому агресивну поведінку чоловіків розглядають як єдиний спосіб вирішення існуючих проблем. «Цей підхід сформували та поділяють представники феміністичного руху» [5, с. 5].

Насильницькі дії Андрія можна розглядати як систему поведінки, мета якої – досягнення влади й контролю в сімейних стосунках. Андрій за рахунок приниження жінки намагається продемонструвати своє верховенство над нею, таким чином потішити своє самолюбство, самоутвердитись. Останнє особливо актуальне для цього чоловіка, який належить до **маргінального середовища (злодій)**, звик досягати своєї мети незаконними, аморальними методами. Виявом безпорадності Андрія є епізод із голубом, він знущується над пташкою, бо розуміє, що навіть пташка має більше, ніж він, має свободу: «Політаєш у мене» – вигукує Андрій, який, не маючи нічого, навіть свободу втратив.

У творі **«Контрасти»** перед нами постає образ **амбівалентної** жінки, контрастність проявляється в її характері: вона є ніжною, залежною від думки суспільства, а в той же час маскулінною, сильною, норовливою.

Фемінною Гликерію робить її емоційність. Через постійні зміни настрою її можна назвати циклотиміком, героїня схильна до істеричності, однак вона намагається себе контролювати. «Їй хочеться, як, бувало, робила малою, з лютим вереском упасти на землю й люто битись об неї головою; хочеться несамовито схопитись і з

ненавистю уп'ястись нігтями в це ніжне, брехливе лице з глибокими очима... Але вона тільки раптом сідає рівніше, міцно впивається руками в сукню, так що аж пучкам боляче, і починає важко дихати» [3, с. 225–226].

У тексті актуалізовано **проблему возвеличення чоловіка над жінкою**, чоловіки, без вагомих на те підстав, вважають себе більш моральними, більш корисними і взагалі кращими за жінок. Саме тому Іван, зіставляючи огидне та гарне, на інтуїтивному рівні в якості негативного об'єкта для порівняння обирає жінку, і змальовує її як потворну, непристойну істоту, бездуховну. При цьому чоловік, змальовуючи жінку, робить акцент на тілесності, зображуючи юнака, що концентрує увагу на безгріховності, на суспільній корисності, це своєрідний борець за правду. «Так знаєте, тема така – огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою, з таким, знаєте, розпусним виглядом в обличчі, з страшенним цинізмом душі й тіла. А поруч молодий, гарний юнак з полум'ям сили й такого, знаєте, захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинний, чистий, палкий! І одне поруч з другим» [3, с. 224].

**Актуалізовано проблему стереотипізації:** «традиційні категорії, за якими сегрегують жінок і чоловіків – це зовнішня краса і фізична сила. Від чоловіків суспільство очікує виконання важкої фізичної праці, від жінок, відповідно, очікується бути красивою і сексуальною» [7, с. 14]. Такі суспільні уявлення пригнічують Гликерію, провокують виникнення в неї почуття власної неповноцінності та меншовартості. «О, який сором! Він навіть не хоче дивитись на неї, а вона уявляла, що у його справді є якесь чуття до неї. До неї, до цього гострого, пацючого лица з рідкими зубами й рябуватими щоками, з цією мізерною, жовтуватою косичкою. О, прокляття! Вона, дурепа, могла думати, що її мільйони, мужичі, батьківські мільйони, які ще, здається, пахтять вівцями й потом наймитів, ці мільйони не мають ніякого значіння для його» [3, с. 227]. Саме такі думки зближують Гликерію з патріархальною жінкою, яка вважає, що чоловік кращий, вона не гідна його, і це дуже велике щастя, якщо він зверне увагу.

Але раптом в ображеній Гликерії прокидається нова жінка, вона вередлива, її не хвилює реакція суспільства, зокрема чоловіка. Гликерія хоче виставити на глум Івана, щоб помститися за неувагу до неї, вона псує пікнік і їде додому. Ось приклад ситуації, в якій борються дві жінки: залежна, патріархальна та нова: «Вона сідає на свою маленьку, на двох зроблену, бричку, бере в руки віжки і з замиранням серця прислухається, чи не чути Іванових ступнів. Вона загадує: коли він сяде на своє місце поруч з нею, значить, не все ще



порвано, коли ж піде на другий екіпаж, значить... Ну і начхать... хай іде, все одно! Хай іде!» [3, с. 228].

Її переслідує параноїдальна думка про те, що всі навколо жахаються її потворності, насміхаються над нею: «... і їй хочеться, щоб він заговорив, бо тоді мусить менше дивитись на її надто негарне у профіль лице, і хочеться, щоб він не говорив, бо прийдеться одповідати, а вона чує, що наговорить, за що буде потім каятись» [3, с. 229].

Гликерія може заявити про свої претензії Івана, свої переживання хоче замаскувати за фальшивим сміхом: «Ха-ха-ха!». – одвертаючись, сміється вона робленим сміхом. – «Вередуванням»!. А ви, а ви... – раптом гнівно й з щирим вибухом злості повертається вона. Ви не образили мене? Га? Я тричі кличу вас, а вам навіть важко було повернути до мене свою... – їй хочеться сказати «благородну», але вона здержується... – свою горду голову!» [3, с. 229].

Сила Гликерії проявляється під час зустрічі із злидненими заробітчанами, Іван в цій ситуації більше звертає увагу на естетичний бік цієї ситуації: «От це контраст! – говорить Іван, поширеними й смутними очима показуючи на одну й другу групу. – Це справжній контраст» [3, с. 233]. Іван тільки побивається із скрутного становища заробітчан, Гликерія ж пропонує хоч і мізерну, але реальну допомогу, вона принаймні намагається щось зробити. Спостерігаючи за реакцією Івана та Гликерії, можна зробити висновок, що чоловік більше схильний до рефлексії свої почуттів, тоді як жінка прагне до дії: «Іван витирає хусткою лоба й, одвертаючись, говорить до Гликерії: «Не могу... Не могу дивитись!. Я впаду. Така картина... такий жах...», «Що ж робити, Ваню, що ж робити?!» – скрикує вона розбитим, сиплим голосом і з мукою хутко, нервово дивиться то на валку, то на його [3, с. 236].

«Виявилось, що за «сірою» зовнішністю Глікерії приховувалася сильна, енергійна особистість, тоді як «артистична, ніжна натура» красивого парубка виявилася зовнішньою надбудовою німецького фундаменту» [10, с. 215].

Буря пробуджує в Гликерії фемінну жінку, а Іванові – маскулітного чоловіка.

«Ліко! Я живу!» – важко дихає Іван. «Ах, як я зараз живу!. Могуче, дуже... Тепер би я навесь світ пішов сам-один!. Битись, боротись, мучитись... Ліко!». На що Гликерія відповідає: «А я ні... – прихиляється вона рукою до його плеча». «От так сиділа б, слухала бурю і... може б, плакала. Щасливо тільки плакала!. Хай собі там буря, а у мене так тихо, так мирно... Справжній контраст!. І з то-

бою...» [3, с. 242]. Гликерія починає виправдовуватися, просити пробачення, принижує себе, поводить як патріархальна жінка: «Я дурна, сказана... .. Прости, Ваню... Я більше не буду... така...» [3, с. 243].

Іван відчуває силу та щирість Гликерії, це йому імponує: «За те, що ти... жива, що ти не вимуштрована істота, а людина... За силу твою, за все!. Правда, дика трохи, але, знаєш, я тобі скажу...» [3, с. 243].

Норов Гликерії дає про себе знати під час другої зустрічі із заробітчанами, її злить власна безпорадність, вона не може зарадити біді цих людей, тому в пориві емоцій гонить коней з усієї сили.

«Чи від прудкої їзди, чи від цих людей, чи від чого другого – Гликерії починає рости в грудях щось дике, гостре, сказане. Вона раптом по-кучерськи підводиться, змахує рукою, дико скрикує, й коні, як вихор, підхоплюють бричку, витягають спини й сказане несуться вперед» [3, с. 245].

Людмила із оповідання «Роботи!» **це тип жінки-наставниці**, це провідниця, яка вказує шлях розгубленому і зневіреному Максиму. Людмила – модерна жінка, на противагу пасивності патріархальної жінки, яка була знеособленим додатком до чоловіка, і просто пливла за течією життя, висуває свою активність. Вона вимагає поваги до себе, гендерної рівності:

«Я перш усього не «добродійка», а «товаришка». Останній раз говорю, що я для вас не «добродійка», а «товаришка Людмила», як ви для мене «товариш Максим» [1, с. 77].

Прагненням до рівності також є жест рукостискання: «Мимохіть протягнувши йому свою, доволі велику, зтягнену в чорну рукавичку руку, Максим поспішно й нервово-незграбно потряс її й навіть шаркнув одною ногою по підлозі, все так же широко й винувато усміхаючись» [1, с. 77].

Людмила бореться з синдромом неповноцінності та меншовартості української мови, який укорінився в душах українців. Максим переглядає своє ставлення до рідної мови під впливом Людмили: «Я потім через вас і вивчив нашу мову. Спершу я сміявся навіть, що по-українськи, по-хохлацьки. А потім, як ви стали говорити з нами й вияснили все. А особливо, що ви такі серйозні й такі... інтелігентка. говорите по-нашому, по-мужицькому» [1, с. 83].

«Якби я не вмів говорити по-українськи, вони б і не прийняли б мене. Вони й так, знаєте, косо дивились, що я був одягнений в «панське». Хм. я в «панське»!. Уже заклав цілий гурток. Обіцяють збиратись й читати. А прокламації, знаєте, так подобались, що аж

плакали мно́гі. їй-богу. і я, знаєте, так я́кось. Теж трохи не заплакав.» [1, с. 104].

Саме вона врятувала Максима від необдуманих учинків, які могли призвести до фатальних наслідків. Ця жінка скеровує дії чоловіка у правильне русло, урівноважує його імпульсивність своєю розсудливістю. Коли Максим збирається йти стріляти, так, на його думку, він зможе виявити активну боротьбу, Людмила намагається урівноважити його: «Хто вам говорить, що треба йти стріляти? Учїться, учїть других, побільшуйте сили. Хїба ж то боротьба?. Хїба. Ах, ну, що вам говорити, коли ви такий!. Не можна ж так, голубчику, не можна, товаришу. Ви знервувались. Ви.» [1, с. 81].

Людмила застерігає Максима, коли той під впливом емоцій збирається їхати в Петербург: «Товаришу Максиме! Що ви думаєте собі?» – тихо почала Людмила. «Що ви гадаєте? Це ж дурниця!. Це ж. божевілля. За двадцять рублів. Гм. Та. тут!. Ну, що вам казати?! Та тут треба сотні, по двадцять рублів, щоб зробити те, що ви хочете, а ви. Дайте йому двадцять рублів, і він поїде в Петербург!» [1, с. 97].

Людмила зберігає «світлий» розум у будь-якій ситуації, ось, наприклад, як вона реагує, на думку Максима, про суїцид: «І вам не сором це казати?. І ви смієте називати себе соціялістом, і ви. Йдїть. кидайтесь!» – спалахнувши, встала вона й навіть показала рукою на двері [1, с. 98].

Зрештою, Людмила допомагає знайти покликання зневіреному, розгубленому, імпульсивному Максимові, який втратив сенс життя, ненавидить все і всіх.

«Я тепер тільки там буду. Там на вік мені буде роботи. Ви мені давайте літературу, а я буду возить. Вони вже й адрес мені надавали. В чотирьох селах уже єсть наші люди.» [1, с. 105].

Він відмовився від нерозсудливих, спонтанних вчинків, які планував:

«Ет!. Там краще!. Що Петербург!. Тільки більше треба літератури. Що ж тут? Зразу розібрали. Я не хотів давати всього, так аж просили. кормили мене, знаєте, і одержу дали. «Ми, – кажуть, – і грошей дамо, тільки давайте нам таких книжок»» [1, с. 105].

Людмила загадкова людина, яка, на перший погляд, може здатися консерваторкою: «... в хату вступила якась висока, струнка, повна жіноча постать, вся в чорному й у чорному широкому капелюсі на голові. Поважно озирнувшись і вдивившись в Максима, вона вмить зупинилась і стала пильно дивитись на його» [1, с. 96]. Але, як виявиться згодом, ця жінка має активну громадянську позицію,

займається просвітницькою діяльністю, організовує демонстрації. В. Винниченко акцентує увагу на її очах, вони відображають:

- **її характер:** «...ніби не зрозумів він (Максим) і ще ширше усміхнувся, силкуючись не зустрічатись з її серйозним, строгим поглядом великих сірих очей» [1, с. 77];

- **її переживання:** «Тоді великі сірі очі її мов ще побільшувались і мов обливали все трохи смугляве, **гарне лице** її строгим і навіть суворим світом» [6, с. 86];

- **її почуття:** «Та ну? – засміялась ласкаво Людмила й промінястими, тихими очима мов голубила його» [1, с. 104].

З образом Людмили пов'язана сутність феномену **фейсизму**. Він полягає в тому, що в зображенні чоловіків підкреслено насамперед обличчя, а в жінок – їхнє тіло (оскільки перших показують переважно від пояса і вище, а жінки – на повний зріст). Як слушно зауважує О. Кісь, «голова та обличчя є осередком духовного життя, саме тут локалізуються інтелект, особистість, ідентичність і характер» [6].

В. Винниченко своїм твором **реабілітує жінку**. Людмила руйнує міф, згідно з яким жінку розглядали виключно як виховательку та домогосподарку. Людмила не підлаштовується під традиційні моделі поведінки жінок та чоловіків, на зразок того, що жінка не повинна займатися громадською діяльністю, її сфера занять – виховання дітей, побут, догодження чоловіку. Громадська діяльність, філософствування, суспільне життя – це все чоловіча справа. Людмилу не дуже цікавлять всі ці застарілі канони, це самобуття особистість, яка має свої пріоритети, плани на життя, вона не підлаштовується під стереотипи. Яскравим виявом цього є її поведінка під час демонстрації: «... вона раптом сказано кинулась на його, вихватила палицю і я якійсь несвідомій нестямі стала бити його по голові, по плечах, по руках і, навіть разів зо два ударила якогось студента, що кинувся за нею» [1, с. 91].

Людмила відчуває потяг до Максима: «І, дивлячись на його, на цей тонкий ніс, на впалі щоки, на безпокійні вузькі очі його, на губи з цим болісним виразом, на всю постать його невеличку, нервову, — їй невимовне хотілось тихо, ніжно провести долонею по щоці (неодмінно по щоці), приголубити його, сказати щось радісне, тепле й зігнати це тяжке й тужливе з уст і очей» [1, с. 81]. Однак жінка не виявляє свої почуття, тому що, як правило, кохання робить людину вразливою, залежною. Ми можемо простежити це на прикладі Людмили, як вона реагує на зневіру, сум, розчарування Максима: «І вже великі сірі очі її не дивились строго; гарне, трохи сухе обличчя

її мов укрилось чимсь сумним, і вся постать виявляла якість безсилля, непевність і одчай» [1, с. 81]. Вона сильна, мудра жінка-революціонерка не може собі дозволити проявів слабкості. До того ж Максим її учень, тому вона має зберігати певну субординацію.

Під впливом любові Людмила стає більш поступливою, з легкістю пробає його: «І він винувато глянув на неї, мов прохаючи вибачення. А вона м'яко дивилась на його і почувала, як бажання притулити цю любу голову до грудей і приголубити її, розцілувати її росло все більше й більше у грудях» [1, с. 83].

Людмила веде боротьбу із своєю природою, вважає сентиментальність дурницею: «І вона знов подивилась на його, і знов такою близькою й дорогою була для неї ця постать, що вона вмить стрепенулась, якось здивовано, злісно зітхнула й голосно вимовила: «**Фу, які глупості!**» [1, с. 84]. Вона з **материнською** турботою переймається за його долю: «Ви як хлопчик, Максиме, – тихо усміхнулась вона болісною усмішкою. «Донесу», «у тюрму». Для чого?» [1, с. 81].

Коли Людмила виявляє своє занепокоєння, вона робить акцент на користь Максима як громадського активіста, але насправді її він дорогий не тільки через це, вона боїться сказати чогось зайвого, щоб не відкрити свої почуття свідченням цього є паузи в її мовленні: «Глядіть же, товаришу. Пам'ятайте, що мені дуже боляче буде, коли ви задурно попадетесь. Дуже боляче. Бо ви дуже хороший і корисний. Ви, може, корисніший, ніж кілька інтелігентів разом» [1, с. 87].

Свої почуття до Максима Людмила демонструє в декількох епізодах, які мають інтимний характер:

1) Подання руки, це вже не те рукостискання, яке ми спостерігали на початку твору, у цьому випадку цей жест має семантику зближення: «Попрощались, і Людмила з Максимом вийшли. «Ну, всього доброго», – зупиняючись біля воріт, прошепотіла вона й протягнула йому руку. Максим подав свою й хотів вже одняти, але Людмила задержала її...» [1, с. 101]. Жінці важко прощатись, але разом з тим вона відчуває певну полегкість, ніби відпускає свої почуття: «Людмила ще трохи мовчки подивилась на його і, наче скидаючи з себе щось, зітхнула й рішуче промовила: «Ну, йдіть!» [1, с. 102].

1) Епізод тактильного контакту: «Ах, ви ж хороший – не витримала вона й ласкаво повела рукою по щоці йому. Максимові стало якось тепло-тепло від цього й невимовне радісно» [1, с. 104].

Максим ставиться до Людмили з настороженістю, не довіряє їй через те, що вона інтелігентка, тобто через опозицію неосвічений чоловік – інтелігентна жінка. Він боїться її як свою вчительку: «А ви

дуже боїтесь мене?» – додала вона. «А боюсь!» – щиро глянув він їй в вічі. «Ви такі серйозні собі, такі, знаєте, строгі. А я з вами так говорив» [1, с. 83].

Максим не сприймає її як жінку. Можливо, це пов'язано з тим, що він не готовий до стосунків з жінкою нового типу, яка не збирається бути додатком до чоловіка, не збирається бути меншовагартісною, для того щоб потішити самолюбство чоловіка. Таку жінку чоловіки можуть сприймати як конкурентку, як загрозу, яка може призвести до втрати їхньої влади.

Контрастним до попередніх є образ **жінки-хижачки** із твору «Заручини». Це жінка, яка веде паразитичний спосіб життя, вона ніби живиться енергією Миколи, отримує задоволення від його страждань. У тексті висвітлено два кардинально протилежні погляди на жінку. Микола Семенюк: «Ти не бачив її? От побачиш! Не буду хвалити, але, знаєш, краса якась надзвичайна. Очі, знаєш, такі чорні, великі, блискучі страшенно... І біла коса! Зовсім біла... Не то, щоб руса, а прямо-таки біла, як чистий льон... І чорні брови... Це дуже рідко трапляється... І потім ніжний, невинний рум'янець, як у чистої дитини, прямо святий... Надзвичайна краса!. І от, це чисте, хороше, добре створіння **буде моїм другом** на ціле життя! Ти подумай тільки!» [3, с. 180]. Героїня зображена з чоловічої перспективи з акцентуванням сентименталізму та ідеалізму. Це ідеалізований об'єкт любові й обожнення. Антагоністом виступає Іван Ганенко: «Жінка – друг... Дурниця... вигадана слинявими хлопчиками! Жінка, черевик, горілка, пара, громовина, лампа, стіл – усе однаковий крам на потребу чоловікові» [3; с. 182]. Це погляд на жінку, як на власність, товар. Традиційний образ жінки-друга, вироблений народницькою естетикою, трансформується завдяки впливу ринкової ідеології.

У останній фразі яскраво виражена **дискримінація**. Ставиться до жінки як до товару – це означає нівелювати її людські якості.

Яскраво прослідковується ця проблема в оповіданні «Олаф Стефензон».

Вже з назви нам стає зрозуміло, що в центрі уваги буде чоловік. Простежимо, як за таких умов Винниченко зобразить жінку, якою буде її роль. У цьому оповіданні письменник моделює тип жінки-винагорода, тим самим порушує проблему перетворення жінки в товар. Батько головної героїні експлуатує доньку заради того, щоб досягнути слави, втілюючи свої мистецькі ідеї в життя. «Він призначив серед своїх учнів конкурс і дає половину грошей тому, хто заслужить першу премію. Але й цього ще не досить. Крім десяти тисяч марок, він мав ще єдину улюблену красуню дочку, от цю саму Емму. І цю

дочку він дає тому, хто наблизиться в потрібній мірі до його ідей» [3; с. 625]. При цьому він нібито наділяє правом вибору доньку, але вона живе батьковим життям, його ідеями, принципами, вона просто не може йому суперечити, знаходитись повністю під його владою, вона готова стати рабинею, заради мистецтва: «Згода дочки? Звичайно, не без її згоди. Вона **понад все ставить батькове мистецтво і за його розвій може дати себе всю** на що хочете. Умова така: вона обіцяє десять літ ні разу не зрадити чоловікові, дбати про його, служити йому, **як рабиня. Чи чоловік кохатиме її, чи ні – це ролі не грає великої**: десять літ вона **служитиме**, а тоді чи лишиться з чоловіком, чи піде від його. Їй можна вірити» [3, с. 625]. Стосунки перетворюються в бартерну угоду: чоловік втілює ідею батька, а останній у свою чергу віддає дочку у використання. За таких умов нівелюються високі почуття, знецінюється мораль, головним стає сліпе служіння примарній ідеї.

Але проблема в тому, що Емма робить вибір ще до оголошення результатів конкурсу, вона обирає Олафа Стефенсона. Але через свою впертість не може відмовитись від умови конкурсу: «Коли Емма щось обіцяє або за щось береться, то вона всі зуби поламає, а догризеться до свого» [3, с. 625]. Тому дівчина починає вдаватись до не пристойних, незаконних методів, щоб врятувати Олафа, який просто не переживе поразку: «Він – людина страшенно самолюбива. Ви це помітили, правда? Коли він тепер програє конкурс, він неодмінно зробить з собою якусь дурницю. Я вже знаю» [3, с. 642]. Тому Еммі потрібно дізнатися якість картини Олафа, тут вона вдається до різних хитрощів та маніпуляцій: грає на мандоліні, щоб приспати уважність чоловіка, і все ж подивитись на картину, коли це не вдається вона намагається випитати в оповідача потрібну інформацію. Зрештою, щоб урятувати Олафа, вона знищує його полотно, і навіть іде на злочин – підпалює робітню Дієго Паблеса.

Розв'язка для Емми трагічна, її задум не вдається, бо Олаф рятує картину Дієго, він не хоче бути чесним та благородним. Через задум невизнаного генія Вальдберга постраждала його донька, яка все ж не хотіла сліпо коритися долі.

В оповіданні «Заручини» В. Винниченко актуалізує **проблему сімейної реалізації. Вона пов'язана з образом чоловіка**. Микола плекає надію створити власну сім'ю, він потребує родинного затишку.

«У других є родичі – батько, мати, сестри, брати... Другі мають щось десь, що і прийме їх, куди вони можуть прихилитися при лихій

годині, де вони будуть почувати себе дома... Дома! Ти розумієш це слово?» [3, с. 178].

Микола страждає від нестерпної самотності:

«Ти знаєш, я іноді лежу на ліжку й дивлюсь на таргана. І заздрю йому! Тарганові заздрю! Я знаю і бачу, що він лізе додому, туди кудись, у куток, за гвіздок, де у його, може, близькі всі, де його люблять, де живуть його життям, а він їхнім» [3, с. 178].

Миколу не можна назвати маскулітним. У його портреті є яскраво виражена фемінність. Навіть, коли він дратувався, його ніжність, м'якість та щирість нагадували про себе: «Ніжність ця визирала і з червоних пухких губ його, і з великих синіх очей; голубила все трохи довге, молоде, ще хлоп'яче лице з тонким носом і рум'янцем, – **як у дівчини**, – повивала всю постать його, струнку й тонку» [3, с. 176].

В образі Миколи акумулюються родинні цінності, цей чоловік хоче бути потрібним, коханим. Він потребує підтримки та уваги, але всі мрії руйнує байдужість, жорстокість людини, яку він хотів бачити своєю дружиною. Галя просто потішається над ним, виставляє його на глум. Можна сказати, що вона чинить над Миколою психологічне насильство. Головна героїня маніпулює Миколою, дає йому марні сподівання на взаємність, вона грає на його почуттях, користується його вразливістю. В образі Галі простежується **демонічність**: «Вона навіть страшна була. Щелепи випнулись якось уперед, зуби зціпились, в лиці було щось звіряче, дике. «Ты мой, мой! Слышишь ты, проклятий!» – прошипіла і, схопивши його за голову, нахилила, впилася зубами в щоку й одкинулася назад. Микола аж підскочив» [3, с. 196].

Надії Миколи на щасливе родинне життя руйнуються, він відчувається «розбитим» і нікому не потрібним: «Як же тепер?. Що ж?. Як же жити?. Що ж далі? – підвів він раптом голову і з мукою подивився на ліхтар, – Як же жити?. Жити як? Знов у номерок?. Навіки вже?. І таргани, і...Навіки?..» [3, с. 220].

Для оповідання «Таємна пригода» характерна радикальність. В. Винниченко демонструє **тип вільної жінки**, свідомість якої не заангажована моральними нормами, умовностями, стереотипами. Жінка заявляє про своє бажання, **чоловік** для неї – **засіб** досягнення мети: «Ви – просто. ну, вроді штучного апарата були, без якого не можна обійтись» [11, с. 287].

Автор зображує **цінничу жінку**, вона має нігілістичне ставлення до загальноприйнятих норм моралі, живе, керуючись своїми принципами, потребами, уявленнями про правильне – неправильне.



Жінка заявляє про своє бажання: «Ну, сказати, що **я хочу** собі мати дитину без всяких там ваших шлюбів...» [11, с. 287].

На фоні сильної жінки Винниченко створює контрастний образ чоловіка-інтроверта, в характері якого простежується певна дитинність.

«Цілий день він сидів у кімнаті, схилившись над книжками й потираючи своїм звичаєм лоба, а ввечері недбало обтирав рукавом завжди чогось забруднений капелюх, натягав його на голову і, незграбно пересуваючи ноги, виходив на вулицю» [11, с. 274].

«Потім, заклавши руки за спину, йшов далі і теж добродушно посміхався всьому, що бачив. На поліцаїв дивився **з дитячою настороженістю**, заклопотано застібав піджака і поспішав поминути їх» [11, с. 274].

Винниченко не робить акцент на оприявленні тілесності, це може бути пов'язано з тим, що в патріархальній культурі жіноче тіло розглядається як об'єкт задоволення чоловічих сексуальних бажань, тому тіло стає основним механізмом жіночого поневолення. Наша героїня прагне незалежності, вона не хоче, щоб хтось придушував її еґо. Її самоідентифікація відбувається не опосередковано через чоловіка, вона робить вибір керуючись своїми принципами та бажаннями, вона не позбавлена екзистенційної повноти.

В описі зовнішності жінки немає ніякого натяку на тілесність: «Лиця її добре роздивитись не можна було, тільки видно було великі очі...» [11, с. 274]. «Одягнена була в темне, в простому чорному капелюшку і завжди з зонтиком в руках, яким вона неухважно постукувала по тумбочці» [11, с. 274].

На неї можна дивитись тільки тоді, коли вона дозволить, коли вона цього забажає. Її тіло це не його власність.

«Ранок теж не дав йому нічого нового: вона навіть не дозволила розгледіти себе, як слід. Швидко й одвернувшись од його одяглась, наказавши йому не вставати й не дивитись на неї, начепила капелюх...» [11, с. 278].

«Я. Ви дозволите повернутись до вас? Так якось балакати, не знаю. – Вона не зразу одповіла, – вагалась чи що. – Ну, можете повернутись. – нарешті дозволила» [11, с. 279].

Її ідентифікація, зброя – погляд, це погляд покупця, який вибирає товар: пронизуючий («з ніг до голови»), уважний, прискіпливий, сильний, це погляд підкурювачки («Але проходячи повз жінчину, він мимоволі робився страшенно серйозним, настороженим і в ногах почував вагу й непевність» [11, с. 275]).

Важливим штрихом в образотворенні виступає посмішка. Вона супроводжує весь час жінку, це посмішка цілеспрямованої людини, яка рухається до своєї мети. «Сідайте! – знов чудно про себе посміхнулась жінчина, поправляючи зачіску, не дивлячись у дзеркало. ...» [11, с. 276]. «Очі блищали, блідуваті щоки горіли рум'янцем, губи морщились радісною посмішкою» [11, с. 286]. Жінка обдурює Довгаль, а він навіть не підозрює цього, її це тішить. «Хто його зна, може б, ви почали мені мораль ще читати. Так я вас взяла та й обдурила. Правда, молодчина? Ха-ха-ха! Ну, ви не сердьтесь. І те, що я з вами поводилась трошки. ну, не так привітно, так то все – дурниця. Чуєте?» [11, с. 287].

Привертає увагу те, що **Винниченко не дає своїй героїні імені**, вона так і залишається інкогніто. Причин для цього могло бути декілька:

- автор хотів зробити акцент на статі жінки, цим самим привернути увагу до гендерної проблематики;
- ім'я це умовність, воно не несе ніякої інформації про особисті якості людини;
- відсутність особистої інформації робить жінку більш вільною, вона не думає про осуд з боку суспільства.

В образі героїні ми спостерігаємо маскулітність. Всі дії в тексті були ініційовані жінкою, вона скеровує їхні стосунки:

«Драстуйте. Хочете погулять зо мною? Довгаль розтеряно й поспішно підняв капелюха й забурмотів щось» [11, с. 275].

«А знаєте що? Дощ іде. Може б, ми десь заховались? Га? – Довгаль озирнувся й побачив, що справді йде дощ» [11, с. 275].

«Сідайте! — знов чудно про себе посміхнулась жінчина, поправляючи зачіску, не дивлячись у дзеркало» [11, с. 276].

«Через два дні хочете прийти сюди?» [11, с. 278].

Головна героїня прибічниця принципу вільного кохання, вона ставить над собою експеримент: хоче народити дитину, але при цьому вона хоче уникнути ризику перетворитися в підневільний об'єкт. На початку твору ми спостерігаємо, що в таких умовах героїня почувається не зовсім комфортно, в її діях простежується певна **нервовість**, вона зважається на такий відчайдушний крок, але в той же час зберігає певну **сором'язливість**: «Трошки почервоніла сама і, видно, хвилювалась» [11, с. 277]; «Обом було, очевидячки, дуже ніяково» [11, с. 277]. Жінку злить її **сентиментальність**, хвилинна слабкість, складається враження ніби вона бореться із самою собою: «Ви. ви любите осінь? – раптом хрипло сказала вона і прокашлялась... «Да. Люблю. Осінь. се дуже гарно... Фу, які ми!» –

Потім зразу рішуче повернулася до його, сіла знов і холодно, навіть з гордою злістю промовила: «Ви – здорові?» [11, с. 277].

Жінка головна в цих стосунках, вона передбачлива, хоче уникнути будь-якої зустрічі з Довгалем у майбутньому, не розглядає можливості створення сім'ї, тому наказує:

«... ви сьогодні нікуди за мною не підете і не вийдете з номера раніше, як через півгодини після мене.» [11, с. 286].

Причиною такої поведінки є страх жінки стати жертвою шлюбу, який може знищити її волю, перетворити її в знеособлений додаток до чоловіка.

«Ну, сказати, що я хочу собі мати дитину без всяких там ваших шлюбів, батьків, кайданів і такого іншого? Хто його зна, може б, ви почали мені мораль ще читати.» [11, с. 287].

Реакція чоловіка на таку сміливу поведінку жінки:

1) Розуміє, що це не якась непристойна жінка, його насторожує посмішка:

«... ся жєнщина зовсім не робила вражіння повії або похотливої істоти. Очевидячки, була людина інтелігентна: політика, філософія й таке інше. Говорила просто, трошки, може, з ніяковістю, але почувалось, що в сьому всьому не бачить нічого поганого. От тільки ся чудна посмішка» [11, с. 276].

2) Йому страшно:

«Ставало навіть моторошно. Вона немов наймала його кудись» [11, с. 278].

3) Але він підкоряється:

«Довгаль покійно й навіть з невеличким страхом хутко роздягся й ліг, – йому разів два промиготіла думка, що вона – божевільна» [11, с. 277].

Сміливу, відчайдушну жінку чоловік сприймає як психічно хвору людину, хоча як би вони помінялись місцями, то така ініціатива адекватно б сприймалась, адже в патріархальному суспільстві жінка – це товар, це іграшка в руках ляльководи. Існують подвійні стандарти для оцінки поведінки чоловіків та жінок.

4) Довгалю некомфортно, його воля придушена:

«Він думав, що після сього, розуміється, треба мовчки підійти до вішалки, взяти свого капелюха і, ні слова не сказавши, вийти. Але почував, що не підійде до вішалки, не візьме капелюха і не вийде» [11, с. 282].

Кожна людина вільна у своєму виборі: якщо жінка не хоче виходити заміж, то ніхто не може змусити її зробити це. Однак в аналізованому тексті вільне кохання має наслідки: жінка відповідає

не тільки за себе, а ще й за долю своєї майбутньої дитини, яку вона позбавляє можливості мати батька. Виникає проблема неповної сім'ї. Дитина в такій родині буде відчувати брак уваги, можуть виникнути проблеми із соціалізацією. Поведінка хлопчика, який росте без батьківської турботи, може набути фемінного характеру; до того ж у дитини може виникнути негативізм у ставленні до чоловічої статі; також дитина може перейняти таку модель сім'ї для створення такої ж неповної родини.

Але жінка йде на такий крок не без підстав, вона не хоче уникнути ризику перетворитися на інертну істоту, яка не має власної волі. «Ну, сказати, що я хочу собі мати дитину без всяких там ваших шлюбів, батьків, кайданів і такого іншого?» [11, с. 287]. Таким чином актуалізовано проблему другорядної ролі жінки в сім'ї. Склався гендерний стереотип, згідно з яким жінка порівняно з чоловіком є меншовартісною, не самодостатньою істотою, тому у сімейних стосунках вона має бути прислужницею. Тобто сімейні стосунки, як правило, будуються на відносинах рабовласника та рабині.

У своєму етико-філософському трактаті «Конкордизм – система будування щастя» Винниченко зазначає: «Кохайся, з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тією людиною, яку ти всією душею і всім тілом твоїм хотів би (хотіла б) мати за матір (чи батька) дітей твоїх» [2, с. 181]. Відносини між статями, проблема моралі, шлюбу, народження дітей, проблема гендерної дискримінації – все це є об'єктом зацікавлення письменника.

### Література

1. Винниченко В. Вибрані твори / передм. А. Гуляка. Київ: Сакцент Плюс, 2005. 256 с.
2. Винниченко Володимир. Конкордизм. Система будування щастя. Київ: Український письменник, 2011. С. 342.
3. Винниченко Володимир. Краса і сила / упоряд., авт. приміт. П. Федченко, авт. передм. І. Дзевєрін. Київ: Дніпро, 1989. 752 с.
4. Винниченко В. К. Твори: в 2 т. Київ: Дніпро, 2000. Т. 1. 584 с.
5. Заєць С. С. Соціальна проблема насильства над жінкою. *Соціальна підтримка сім'ї та дитини у соціокультурному просторі громади: матеріли всеукр. наук.-практ. конференції з міжнар. участю (11–12 листопада 2015 м. Суми) / ред. кол.: Г. М. Бєвз та інші. Суми: Сум ДПУ імені А. С. Макаренка, 2015. 45–49 с.*
6. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2003. № 27. <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm>
7. Ковалик М. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902–1923 рр.: автореф. ... дис. канд. філол.

наук: 10.01.01: Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2007. 20 с.

8. Мацевко Л. Жінка поза тісними межами. Винниченкове потрактування проблеми емансипації жінки (оповідання початку ХХ століття). *Українська мова та література*. 2000. Ч. 14 (174). С. 7–8.

9. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: дис. на здобуття наук. ступ. док. філол.: 10.01.01 – «Українська література». / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка, 1998. URL: <http://www.library.kr.ua/books/panchenko/p13.shtml>

10. Рощенко А. С. Поетика контрастів у ранньому оповіданні В. Винниченка «Контрасти». *Літературознавчі студії: збірник наукових праць* / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, ін-т філол. Київ, 2012. Вип. 32. С. 209–218.

11. Український декамерон. / упоряд. Р. В. Піхманець; післямова Іван Овксентійович Денисюк. Київ: Довіра, 1993. Кн. 1. Дияволиця: новели, повість С. 273–288.

## References

1. Vynnychenko V. (2005). *Vybrani tvory* [Selected Stories]. K.: Saksent Plius [in Ukrainian].

2. Vynnychenko V. (2011). *Konkordyzm. Systema buduvannia shchastia* [Concordism. The system of happiness building]. K.: Ukrainskyi pysmennyk [in Ukrainian].

3. Vynnychenko V. (1989). *Krasa i syla* [Beauty and power]. K.: Dnipro [in Ukrainian].

4. Vynnychenko V. (2000). *Tvory v dvoh tomah* [Works in two volumes]. K.: Dnipro [in Ukrainian].

5. Zaiets S. (2015). *Sotsialna problema nasylstva nad zhinkoiu* [Social problem of violence against a woman]. *Sotsialna pidtrymka simi ta dytyny u sotsiokulturnomu prostori hromady: materily vseukr. nauk.-prakt. konferentsii z mizhnar. uchastiu (11–12 lystopada 2015 m. Sumy)*, 5 [in Ukrainian].

6. Kis O. (2003). *Modeli konstruiuvannia hendernoï identychnosti zhinky v suchasniï Ukraini* [Constructing a woman's gender identity models in modern Ukraine]. *Nezalezhnyi kulurolohichni chasopys «I»*, 27. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> [in Ukrainian].

7. Kovalyk M. (2007). *Typolohiia zhinochykh kharakteriv u prozi ta dramaturhii Volodymyra Vynnychenka 1902–1923 rr.* [Female characters' typology in the prose and drama of Volodymyr Vynnychenko of 1902–1923]: avtoref. dys. kand. filol. nauk: 10.01.01. Kirovohrad [in Ukrainian].

8. Matsevko L. (2000). *Zhinka poza tisnymi mezhamy. Vynnychenkove potraktuvannia problemy emansypatsii zhinky (opovidannia pochatku XX stolittia)* [Woman outside the confines. Vynnychenko's interpretation of the problem of women's emancipation (a story of the early XXth century)]. *Ukrainska mova ta literatura*, 14 (174), 7–8 [in Ukrainian].

9. Panchenko V. (1998). *Tvorchist Volodymyra Vynnychenka 1902–1920 rr. u henetychnykh i typolohichnykh zviazkakh z yevropeiskymy literaturamy* [The

writings of Volodymyr Vynnychenko in 1902–1920 in genetic and typological connections with European literature]: avtoref. dys. . dokt. philol. nauk, spets. 10.01.01 – ukrainska literatura. URL: <http://www.library.kr.ua/books/panchenko/p13.html> [in Ukrainian].

10. Roshchenko A. (2012). *Poetyka kontrastiv u rannomu opovidanni V. Vynnychenka «Kontrasty»* [Poetics of contrasts in V. Vynnychenko's story «Contrasts»]. *Literaturoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats*, 32, 209–218.

11. *Ukrainskyi dekameron. Kn.1. Dyjavyolysia: novely, povist* (1993). [Ukrainian decameron. Book 1. The Devil: short stories]. Uporiad. R. Pikhmanets; pisliamova I. Denysiuk. Kyiv: Dovira, 273–288. [in Ukrainian].

---

### **Bobryk D. M.**

Master degree student of Ukrainian Literature, Methods of Teaching and Journalism Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

### **Traditional Gender Roles Correction: Masculine and Feminine Models in V. Vynnychenko's Short Stories**

*This article deals with the problem of gender roles transformation in V. Vynnychenko's short stories. The study made it possible to abstract from gender stereotypes imposed by patriarchal society. The author determines the features of feminine-masculine life perception by V. Vynnychenko and their artistic representation in his works. At the same time, feminine-masculine life perception is considered one of the writer's modernistic thinking characteristics. Gender roles and gender stereotypes, masculinity and femininity, corporeality, and gender issues are the main codifiers of the gender approach applying.*

*The issues of intergender relationships, morality, marriage, birth and gender discrimination are represented in V. Vynnychenko's works. In short stories, he depicts the process of reviving the oppressed woman's will. The research helps to determine several female typological images, including the types of an ambivalent woman, a mentor woman, a free woman, a predator woman, and a gift woman.*

*The following gender issues are identified in V. Vynnychenko's short stories: physical violence against women («Beauty and Power»), psychological violence against men («Engagement»), the problem of a revolutionary woman who can not express their feelings or femininity («Work!»), the problem of a man's family realization («Engagement»), the problem of motherhood and fatherhood («Secret Adventure»), the problem of a single-parent family («Secret Adventure»), the problem of gender stereotyping («Contrasts»), the problem of turning a woman into a commodity for male consumption («Olaf Stephenson»), the problem of gender discrimination.*

*To conclude, the analysis confirms the idea of V. Vynnychenko's interest in gender issues. The feminist phenomenon, i.e. a protest against the dominant, patriarchal cultural values, is represented in the artistic image of a «new» woman.*

**Key words:** V. Vynnychenko, short stories, gender roles, gender stereotypes, masculinity and femininity, corporeality, gender issues.

УДК 821.161.1'04.09

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-39-44

**Звиняцьковський В. Я.**

доктор філологічних наук, професор Маріупольського державного університету

**«Твій талан – вогнем палити душу»  
(до історії «Бахчисарайського фонтану»)**

*Пропонована стаття розглядає проблему об'єктивного сприйняття пушкінських образів гречанок, пов'язаних з історією поеми «Бахчисарайський фонтан».*

*Поему написано 1823 р. у Кишиневі. Від історії про те, як одна з кишиневських (або більш ранніх) коханок поета, якась К., розповіла йому сюжет майбутньої поеми, беруть свій початок різноманітні версії «таємничого кохання Пушкіна». Дві з них стосуються гречанок (одна з них – напівгречанка). Це Каліпсо Поліхроні та Софія Кисельова (Потоцька). І хоч припущення про те, що вони в різні часи були коханками Пушкіна, можна вважати доведеними, однак для прояснення питання про те, хто з них міг би бути тією К., яка надала поету відповідну інформацію, слід розглянути як з позиції того, якої, власне, «інформації» потребував автор «Бахчисарайського фонтану», так і з позиції грецької імагології у романтичному художньому уявленні.*

*Ключові слова: Каліпсо Поліхроні, Софія Кисельова (Потоцька), грецька імагологія, романтичне художнє уявлення.*

Путь к созданию «Бахчисарайского фонтана» был непрост и во многих отношениях остаётся для нас загадочным. Нарочито противоречивы даже собственные отзывы Пушкина о его кратком пребывании в Бахчисарае и об источниках сюжета его поэмы.

Так, в «Отрывке из письма к Д» (впервые опубликован в «Северных цветах на 1826 год», а затем в третьем прижизненном издании «Бахчисарайского фонтана») читаем: «В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слышал о странном памятнике влюблённого хана. К. поэтически описывала мне его, называя la fontaine des larmes. Вошед во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошёл дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевет, и на полуевропейские переделки некоторых комнат. NN почти насильно повёл меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище, но не тем ...

В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила. Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит М<уравьев-Апостол И. М.>, я об нём не вспомнил, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался. Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано всё, что подвластно ему?»

Здесь многое зависит от расшифровки криптонимов. Если NN в данном случае расшифровывается просто и даже буквально (это Николай Николаевич Раевский-младший), то К. равно может оказаться и Киселёвой-Потоцкой, и Katherine Раевской, и даже Калипсо Полихрони: ведь «прежде слышал» и «К. поэтически описывала мне его» находятся в разных предложениях и могут быть отнесены к разным временам.

Криптоним давно и прочно разделил пушкинистов на лагеря сторонников той или иной версии так называемой утаённой любви Пушкина. Интересно, однако, что в черновике письма Пушкин сперва пытался сделать К. гендерно нейтральным («поэтическое воображение К\*\*\* назвало», «воображение К\*\*\* поэтически называло его»), а затем превратил в мужчину: «К\*\*\* поэтически описал мне его и называл» и далее по тексту. По имеющимся черновикам неясно, когда и при каких обстоятельствах К\*\*\* стал женщиной [4, с. 100].

Итак, согласно **первой версии** «потаённой любви» [2], дочь польского магната Станислава Щенского Потоцкого и знаменитой **гречанки**-авантюристки Софии Глявоне (которой Украина обязана существованием в Умани парка Софиевка), жена графа П. Д. Киселёва, близко (?) знакомая сначала с Вяземским, а потом с Пушкиным в 1818–1820 гг. в Петербурге (заметим, что ей было в ту пору 17–19 лет), провела какую-то часть своего детства в Симеизе и Массандре и там (?) услышала знаменитую легенду, да ещё и связала её с родом своего отца (согласно этой версии, одну из пленниц хана звали Марией, и была она из рода Потоцких – последнее, вообще говоря, маловероятно). Названная в честь своей знаменитой матери-гречанки и не уступая ей в темпераменте, София Потоцкая была настолько заинтересована в «продвижении» крымских легенд, что Пушкин 4 ноября 1823 г., посылая рукопись «Бахчисарайского фонтана» из Одессы Вяземскому в Петербург для публикации, вынужден был просить: «... припиши к «Бахчисарая» предисловие или послесловие, если не ради меня, то ради твоей похотливой Минервы, Софии Киселёвой». Однако интерес



«похотливой Минервы» к двусмысленному содержанию поэмы мог быть и не связан с тем, что якобы именно она подсказала Пушкину её сюжет.

Более убедительной представляется **вторая версия** как возникновения замысла, так и «утаённой любви», связанная с сёстрами Раевскими [3]. Если всё же допустить, что К., пытавшаяся спасти романтику путешествия от впечатления ржавой трубы и в своём воображении легко увидевшая на её месте «фонтан слёз», – всё же Katherine Раевская, то недаром и многие пушкинисты именно к сёстрам Раевским относят четверостишие в эпилоге поэмы: «Младые девы в той стране Преданье старины узнали И мрачный памятник оне Фонтаном слёз именовали». «Недостаток плана не моя вина, – пояснял Пушкин издателю поэмы Вяземскому. – Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины». Что же именно «перекладывал» поэт? Гипотетический рассказ Софьи Потоцкой о её детских крымских впечатлениях? Или вдохновлялся фантазиями «младых дев»?

Здесь на сцену выступает генерал Орлов, который 15 мая 1821 г. в Киеве женился на Екатерине Раевской, а 25 августа того же года в Одессе был свидетелем на свадьбе своего друга генерала Киселёва и Софьи Потоцкой. Между двумя этими событиями (и как раз ко времени начала работы Пушкина над «Бахчисарайским фонтаном») в Кишинёве у Орловых вновь, как прежде в Крыму и в Каменке, собралась вся семья Раевских. Пушкин, часто бывавший у Орловых, видимо просил Екатерину во всех подробностях рассказывать ему легенду о «фонтане слёз», которой она так была увлечена, и именно этот «рассказ молодой женщины» положил в основание сюжета поэмы. Вспомним, что русские литераторы пушкинского поколения одной из важных своих задач считали привлечение внимания к своему творчеству именно читательниц, которые пока ещё «по-русски плохо знали, журналов наших не читали». Вот почему соединение в одну поэму неких отрывков, «бессвязных» с традиционной литературной точки зрения, «суеверно» воспроизведено автором в соответствии с «женской логикой» повествовательницы, а, следовательно, и читательниц.

Откуда же могла узнать «преданье старины» сама Екатерина? Слово «преданье» заставляет предположить устный рассказ. А недостаток в гидах, готовых сопровождать путешественников по тем историческим местам, которые им непременно нужно было посетить в Крыму, и тогда уже не было. При этом сами гиды, как и исполняемый ими «крымскотатарский фольклор», пребывали под сильным влия-

нием байронических и прочих восточных поэм западных романтиков. «...Однажды перед свирепым ханом наземь бросили грязный мешок. Его развязали, и из него выкатилась девочка, прекрасная, как цветок розы...» – леденящее начало легенды об изверге-хане и замученной им бедной Диляре заставляло умолкнуть и прислушаться каждого» (газ. «Авдет» (Симферополь), 2015, 4 августа). Именно о Диляре – грузинке или черкешенке, домоправительнице хана, близком прототипе пушкинской Заремы. Именно Диляре посвящён знаменитый мавзолей (дюрбе), построенный по велению хана Кырым Герая (Гирея). И именно о нём Пушкин, по собственному признанию, даже «не вспомнил, когда писал свою поэму» – хотя именно у этого мавзолея первоначально и был поставлен Фонтан слёз.

Видимо, вместе с Екатериной Раевской легендой Бахчисарая увлеклись и другие «младые девы» – её младшие сёстры. Во всех прижизненных изданиях поэмы были пропущены десять стихов («Все думы сердца к ней летят...» – «... Своё безумство разглашать?»), которые Пушкин называл «любовным бредом». Вместе с упоминанием «младых дев» эти стихи крепко связывают создание «Бахчисарайского фонтана» с так называемой «кутаённой любовью» поэта, а эту любовь – с именем Марии Раевской.

В письме Пушкина к брату из Одессы от 25 августа 1823 г. читаем: «Здесь Туманский. Он добрый малой, да иногда врёт – напр., он пишет в П. Б. письмо, где говорит, между прочим, обо мне: Пушкин открыл мне немедленно своё сердце и *porte-feuille* – любовь и пр. – фраза, достойная В. Козлова; дело в том, что я прочёл ему отрывки из Бахчисарайского фонтана (новой моей поэмы), сказав, что я не желал бы её напечатать, потому что многие места относятся к одной женщине, в которую я был очень долго и очень глупо влюблён, и что роль Петрарки мне не по нутру. Туманский принял это за сердечную доверенность и посвящает меня в Шаликовы – помогите!»

Кстати, это замечание о том, что в поэме «многие места относятся к одной женщине», в которую поэт «был очень долго и очень глупо влюблён», мешает нам поддаться соблазнительной **третьей версии**, т. е. подставить в криптоним К. в «Отрывке из письма к Д» имя кишинёвского персонажа донжуанского списка Пушкина – **гречанки** Калипсо Полихрони. Впрочем, теоретически это возможно, если «образ милый», столь навязчиво сопровождающий лирического героя поэмы в садах Бахчисарая, отделить от образа «молодой женщины», умеющей красиво рассказывать романтические сказки о нравах гаремов восточных владык.

Вспомним, что Калипсо, никогда не бывавшая в Бахчисарае, зато явилась в Кишинёв напрямком из Стамбула и её «консультациями» (или всё же фантазиями?) по «гаремным» вопросам несомненно в той или иной мере пользовался автор «Бахчисарайского фонтана», независимо от того, сама ли Калипсо или другая молодая женщина нафантазировала соответствующий сюжет «крымско-татарского фольклора».

Как бы то ни было, Пушкину была «не по нутру» роль Петрарки, а Калипсо мало подходила на роль Лауры. Гречанка отнюдь не платонически вдохновляла поэта, и посвящённое ей стихотворение, которое так и называется – «Гречанке», вообще-то основано на любимом рассказе самой Калипсо о её интимной связи с лордом Байроном, восторженно принятом Пушкиным за чистую монету:

Ты рождена воспламенять

Воображение поэтов... –

так он начинает адресованный ей мадригал. И есть ещё один мадригал, гипотетически посвящённый Калипсо, «Иностранке», причём в кишинёвских рукописях поэта черновая редакция имеет другое название («Гречанке?») и значительно отличается текстом, да в сущности и темой. Так, третья, заключительная, четверостишие в черновой редакции звучало так:

Я помнить буду, друг любимый,

В уединённой тьме ночей

Твой поцелуй неутомимый

И жар томительных очей.

Если в такой редакции стихотворение действительно должно было бы адресоваться гречанке, то у лирического адресата имелся бы совершенно ясный прототип – всё та же Калипсо Полихрони. Но проблема в том, что во втором стихотворении речь идёт о расставании, а с Калипсо Пушкин был до самого отъезда из Кишинёва неразлучен (что отнюдь ни ему, ни ей не мешало заводить и другие связи) и даже наезжал к ней потом из Одессы и показывал её своим друзьям.

По воспоминанию одного из них, Ф. Ф. Вигеля, Калипсо, плохо владея русским, знала зато многие другие языки: «Исключая турецкого и природного греческого, хорошо знала она ещё языки арабский, молдавский, итальянский и французский. Лет пятнадцати будто бы впервые познала она страсть в объятьях лорда Байрона, путешествовавшего тогда по Греции» [1, с. 152].

На момент знакомства с Пушкиным Калипсо было 17 лет. Из мемуара Вигеля явствуют «языки страстей», на которых она изъяснялась со своими великими возлюбленными: с Байроном по-итальянски, с

Пушкиным по-французски. Однако же в мадригале «Иностранке» (особенно в редакции, переписанной Пушкиным из тетради № 834 в тетрадь № 833 под заглавием «В альбом иностранке», – с новым финалом, тематически привязанным к первой строке) речь уже идёт именно о такой любви, которая вся совершается на языке непонятном, «невнятном» возлюбленной: она верит «сердцу» лирического героя, «его страстей не понимая». Приходится предполагать, что по возвращении на север кишинёвский черновик послужил к созданию яркого «синтетического» текста: перед нами как бы обобщённый образ всех южных возлюбленных поэта.

### Литература

1. Вигель Ф. Ф. Записки. Москва, 1892.
2. Гроссман Л. П. У истоков «Бахчисарайского фонтана». *Пушкин: Исследования и материалы*. Москва; Ленинград, 1960. Т. 3. С. 49–100.
3. Иезуитова Р. В. «Утаённая любовь» Пушкина. *Легенды и мифы о Пушкине*. Санкт-Петербург, 1995.
4. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Москва; Ленинград, 1940. Т. 8. Ч. 2.

### References

1. Vigel, F. F., (1892). *Zapiski* [The Notes]. Moscow: [in Russian].
2. Grossman, L. P., (1960). *U istokov «Bakhchisarayskogo Fontana»* [To the history of «The Fountain of Bakhchisaray» Pushkin: Issledovania i materialy. Vol. 3. S. 49–100 [in Russian].
3. Iyezuitova, R. V., (1995). «*Utayonnaya lyubov*» *Pushkina*. [Pushkin's hidden love] *Legendy i mify o Pushkine*. Sanct-Petersbourg [in Russian].
4. Pushkin, A. S., (1940). *Polnoye sobraniye sochinyeniy* [Complete Works]. V. 8, part 2. Leningrad. [in Russian].

### Zvinyatskovsky V.

Doctor of Philology, Professor of Mariupol State University

#### «You were born to be a fire».

#### (To the history of «The Fountain of Bakhchisaray»)

*The proposed article reveals the problem of objective perception of Pushkin's feminine Greek personalities, connected with the history of «The Fountain of Bakhchisaray».*

*The poem was written in Kishinev in 1823. Pushkin's mystification concerning an origine of exotic plot of the poem and a personality of some unknown K., «a story teller» (some of poet's lovers), is the beginning of a lot of versions of «a poet's hidden love».*

*Two of them deal with feminine Greek (or half-Greek) personalities – Sophia Kiselyova (Potocka) and Kalipso Polichroni. Their love stories with Pushkin are fundamentally proved. But a clarification of the matter gives us a comparison of their possible input as Pushkin's informators from the point of view of specific of the possible information and of the Greek imagology in Romantic artistic imagination as well.*

**Key words:** *Sophia Kiselyova (Potocka), Kalipso Polichroni, Greek imagology, Romantic artistic imagination.*

УДК 821.161.1'04.09

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-45-53

**Самойленко Г. В.**

доктор філологічних наук, професор, завідувач  
кафедри слов'янської філології, компаративістики та перекладу  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

## Гоголівський колорит в сюжетній основі повісті «Сорочинський ярмарок»

*У статті вперше в систематизованому вигляді розкрито в повісті М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» використання кольору в тісному взаємозв'язку з його смисловим навантаженням ще з часів прийняття християнства на Русі і закріплення його в народній творчості та художній літературі. Автор статті на конкретних прикладах мовних структур, у яких використані різні назви кольорів показує, як Гоголь користується цими кольорами за певної поведінки персонажів «Сорочинського ярмарку», і змінює семантику кольорових відтінків, а то і замінює іншим кольором. Гоголь використовує не лише багатогранну гамму різних кольорів, але й їх відтінків, що дає можливість яскравіше намалювати портрети героїв, їх одяг, але й обставини, в яких проходить дійство.*

**Ключові слова:** М. Гоголь, «Сорочинський ярмарок», різнобарв'я кольорів, лексика, семантика, мова.

---

**Постановка проблеми.** У житті кожного народу колір відіграв певне смислове навантаження. Ще в XI–XII ст. у Київській Русі він символізував собою певний бік земного і небесного життя: зелений, жовтий – Небесне Царство; білий – Преображення Господнє; синій, голубий – перетворення земного в небесне; зелений – це усе земне; пурпурний – символ царської влади тощо. Крім цього, майже кожний колір мав свої особливі відтінки. Мозаїка, яка використовувалася в храмах, відзначалася саме цим багатством. Її дослідники зазначають 130 відтінків: 25 зеленого, 23 коричневого, 19 синього і золотого. Але з кожним новим історичним часом сенс кольорової інформації міг змінюватися, модифікуватися, обростати новими значеннями, втрачати первинні [1].

Про місце кольору в житті людини писали вчені різних наук: психології, філософії, мистецтвознавства, мовознавства тощо. Зверталися до цієї проблеми і літературознавці, бо кожний художник слова в зображенні своїх героїв, оточуючого їх світу використовував різні фарби, які допомагали йому якомога краще представити

читачеві як своїх персонажів, так і все те, що їх оточувало. Це робив і Микола Гоголь у своїх творах, на що звертали увагу деякі дослідники, зокрема Андрій Бєлий, Володимир Набоков, Юрій Манн [1а], а також Н. Орлова, О. Банзерук та деякі інші. Цей аспект творчості письменника найменше вивчений. А повість «Сорочинський ярмарок» зовсім не включався в контекст проблемного дослідження.

**Формування мети дослідження.** Мета нашого дослідження в тому, щоб на основі конкретних мовних одиниць, пов'язаних з кольором у повісті «Сорочинський ярмарок», показати різноманіття кольорової гами у творі, яку використовує М. Гоголь, і виявити, яке навантаження несе на собі той чи інший колір, визначивши при цьому семантику кольорових компонентів.

**Виклад основного матеріалу.** Повість М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» займає особливе місце в творчості письменника. Вона відкриває його знаменитий збірник «Вечори на хуторі біля Диканьки», вводить нас у світ українського життя. С. Т. Аксаков назвав першу частину «Вечорів» і повість зокрема – «свежестью, ароматом юности» [2]. Це дійсно так, бо світ, описаний у повісті, юний Гоголь добре знав. Навчаючись у Гімназії вищих наук кн. Безбородька у Ніжині (1821–1828 рр.), він часто відвідував ярмарки, яких у місті було три на рік – Троїцька, Покровська, Всеїдна, а також щотижневі базари, які створювали в ньому особливу атмосферу.

Ніжин на той час був помітним торговим центром у регіоні. Гоголь любив бувати на ярмарках, відчувати подих її, зустрічатися з яскравими її учасниками. І можна лише шкодувати, що не збереглася його сатира «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», у якій Всеїдній ярмарці був присвячений цілий розділ.

Ніжинські ярмарки проходили на трьох великих площах. Базарний майдан знаходився біля річки Остер, неподалік від Замкової Богоявленської церкви з лавками, де кожний день проходила торгівля «І чого там тільки не було? – записав у своєму щоденнику один із подорожуючих. – Дрова, колеса, солома, сіно, сало, дьоготь, масло, бублики, млинці, всі істівні припаси in crudo і все, що тільки можливе» [3]. Саме тут Гоголь прислухався до перегукувань, перекупок, спостережливих селян, які приїхали на базар продати пшеницю чи теля, боячись, щоб не ошукали цигани чи інші ярмаркові ділки. Він часто заслуховувався сварками, які спостерігалися між перекупками та іншими учасниками ярмаркового дійства, мелодійними піснями кобзарів та лірників, записував до своєї «Книги всякої всячини, или Подручной энциклопедии» все те, що його цікавило і що пізніше він використовував у своєму знаменитому творі [4].

На ярмарку були і ніжинські проквашені огірочки, мариновані вишні, сливи, гриби, знамениті ніжинські наливки і горілки, проникнуті своєрідним смаком і ароматом, які притягували до себе любителів витончених напоїв. До ларьків ярмаркової площі примикали тютюнові лавки, які торгували знаменитим ніжинським папушним табаком з великим жовтим листям. Чого тільки не було на ніжинських ярмарках.

Все це знайшло своє втілення у «Сорочинському ярмарку», який представлений читачам як велике веселе життєрадісне дійство, у якому беруть участь багаточисельні, яскраво описані Гоголем, персонажі. При цьому письменник більше звертає увагу на предметний світ, не описуючи його детально. Цим він дає відчуття динаміку сільської ярмарки, коли «весь народ сростається в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам кричит, гогочет, гремит. Шум, брань, мычание, бляение, рев – все сливается в один пестрый говор. Волы, мешки, сено, цыгане, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами...» [5]. І тут не потрібні якісь кольорові уточнення. І без них все читачеві ясно.

Інша справа – опис природи, портретні зображення персонажів тощо. І тут Гоголь звертається до використання кольорових характеристик, які надають описові своєрідну художньо-виразну замальовку.

Повість «Сорочинський ярмарок» не багата на кольоративи. На основі суцільної вибірки статистичним методом у її тексті було вибрано 67 слововикористань. Найбільше зустрічаємо червоний колір – 19 разів, із них половина пов'язана з «червоною свиткою», зелений – 8 разів, білий – 7, в основному у поєднанні з «білою свиткою», чорний – 3, двічі голубий, срібний, темно-коричневий, сірий, рожевий, синій тощо. Знаходимо і похідні від певних кольорів: чистий, темний, сивий, карий, вогнений, світлий, темно світлий, чорнобривий, сермяжний та інші.

Переважає більшість кольорових компонентів використовувалася у повісті «Сорочинський ярмарок» при описові природи, портретних характеристиках персонажів та описові їх одягу. Крім цього, деякі з них впливають на композиційну основу твору та його емоційну ситуацію, якою проникнутий гоголівський твір.

Природа у повісті прекрасна. Особливо зачаровує нас вступна частина твору, де описується один із літніх днів: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмери-

мый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нем ни облака. В поле ни речи. Все как будто умерло» [5, с. 14]. І далі М. Гоголь розширює цей опис, наповнюючи його кольоровими епітетами «серебряные песни жаворонка», «темная, как ночь, тень», «серые стога сена», «золотые снопы хлеба». Всі ці кольорові відтінки предметів та явищ відповідають їх природній характеристиці.

Описуючи річку Псьол, ту прохолоду, яка іде від її водяного потоку, письменник доповнює деякими кольоровими деталями, це і «темно и светло-зеленые листья» осокорів, і «зеленые кудри» дерев, і «серебряная грудь... реки-красавицы». Вони роблять текст ліричним, наповнюють природу людськими почуттями. І як завершуючий акорд звучать слова автора: «... небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» [5, с. 16]. Інколи Гоголь замінює колір на предмети, які його носять: «Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами», «при сильном ветре прыщет золото» [5, с. 14]. Це все зустрічаємо в описі природи.

Декілька цікавих кольорових епітетів Гоголь використовує при портретній характеристиці персонажів. Описуючи дочку Солопія Черевика Параску, він подає типовий для народно-поетичних творів опис: «На возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над огненными карыми глазами, с беспечно улыбавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, богатою короною покоились на ее очаровательной головке» [5, с. 15].

Чорні брови, карі очі, рожеві губки, червоні та сині стрічки – все це часто зустрічаємо в українських піснях.

Поступово ця портретна характеристика збагачується: «Подперши локтем хорошенький подбородок свой, задумалась Параска, одна, сидя в хате. Много грез обвивалось около русой головы. Иногда вдруг легкая усмешка трогала ее алые губки и какое-то радостное чувство подымало темные ее брови, а иногда снова облако задумчивости опускало их на карые светлые очи» [5, с. 36].

Тут слід зазначити мовні особливості: означення, яке носить на собі ознаки кольору, стоїть переважною більшістю перед означуваним словом. Це створює певну мелодійність тексту.



Інколи спостерігається неодноразове повторення кольору і його похідних.

Інший підхід обирає Гоголь для портретної характеристики ще одного основного героя повісті – Грицька Голопупенка. Письменник звертає при його характеристиці на одну деталь: серед парубків виділявся один «одетый пощеголеватее прочих, в белой свитке и в серой шапке решетилловских смушек, подпершись в бока, молодецки поглядывая на проезжающих» [5, с. 17]. Відмітивши деталі одягу – білу свитку і сіру шапку, Гоголь подальшу характеристику юнака передає через світосприйняття Парасі: «Красавица не могла не заметить его загоревшего, но исполненного приятности лица и огненных очей» [5, с. 17]. І далі: «... парубок в белой свитке с яркими очами стоял перед нею» [5, с. 19]. В подальшому Гоголь у спогадах Парасі про зустріч з парубком доповнює портретну характеристику Грицька словами героїні: «Какой же он хороший! Как чудно горят его черные очи!» [с. 36].

Таким чином, в характеристиці Грицька автор використовує чотири кольори: білий, сірий, яскравий, огнений, чорний. Кожен із них має своє смислове наповнення. Білий колір підкреслює чистоту почуттів героя, його благородні світлі вчинки (він готовий продати воли по дешевій ціні цигану за те, що він допоможе висватати Парасю).

Сірий колір знаходиться між білим і чорним. Сіра шапка покриває голову, важливий елемент портрету, і далі іде характеристика очей: «яркие, огненные» и «черные». У даному випадку перше означення є похідним від червоного – символу крові й вогню, це гарячий колір, чорний – символ темряви, зла, смерті, всяких злих сил, процесів. Саме ці кольори змушують задуматися, що являє собою Грицько Голопупенко. В українській демонології, як вказує М. Драгоманов, це ім'я Грицько, Григорій служило для одного із означень чорта [6]. На це звернули увагу і упорядники Приміток до повісті «Сорочинская ярмарка» [7]. Якщо прийняти гіпотезу, що Грицько – це той, хто водиться з нечистою силою, а може і сам є нечиста сила («огненные», «черные» очі), та й ім'я його батька Охрім в українській демонології означало знахар, упир, вампір та й подальші факти несурозності його поведінки теж підштовхують до цього: тільки нечистий міг закидати грязюкою і обляяти незнайому йому уже у віці жінку, яка сиділа на возі поруч з дівчиною, яка так сподобалася юнакові. І лише нечистий міг її сприймати як свиню. А, як відомо, в повісті нечиста сила асоціюється зі свинею.

В українському фольклорі свиню називають Хіврею, Хавронією, а це ім'я носить і героїня повісті. Грицько називає її дияволом, і Гоголь завершує цю характеристику портретною кольоровою деталлю: «... красные щеки ее превратились в огненные». Якщо звернути на її одяг – нарядну шерстяну зелену кофту з нашитими червоними хвостиками, багату плахту, «пестревшую, как шахматная доска» та червоне повне обличчя, то можна погодитися з автором, що це все створювало «неприятное, столь дикое» враження. В цих кольорах змішувалося те, що не поєднувалося у своїй гармонії кольорах відтінків. Коли Хівря сердилася, то її червоні щоки ставали вогненні, а з її уст «треск отборных слов посыпался дождем на голову разгульного парубка» [5, с. 17]. І найменування «столетняя ведьма» сприймається як реальний факт, бо і подальша її поведінка тільки підтверджує це.

Крім цього випадку, слід звернути увагу і ще на один факт поведінки Грицька, на його зговір з циганом (а в народі говорять, що цигани водилися з нечистою силою). І саме в цей момент все навколо горить, все покривається «огненно-розовым цветом» від сонця, що заходило за обрій, а «зеленые фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в огненные; горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из золота и темной меди» [5, с. 23].

Кольоровий набір фарб близький до бісівського одягу. Згадаймо, як сприймає чортову червону свитку жид: «сукно такое, что и в Миргороде не достанешь! а красный цвет горит, как огонь, так что не нагляделся бы!» [5, с. 28].

Таким чином, бісівське постійно крутиться навколо Грицька і здавалось би, що і герой повісті причетний до цього. Але автор декілька разів замінює ім'я Голопупенка на «парубок в белой свитке», підкреслюючи цим благородним кольором головне – чисте його кохання до Парасі. Крім цього, Гоголь, описуючи портрети молодих, більше керувався народно-пісенними ознаками українців, для яких були характерні чорні брови, карі (інколи чорні) очі. І тут темний колір не співпадає із загально прийнятими його ознаками як символу недобрих справ. У даному випадку природна ознака обличчя українця не носить нічого негативного.

Цікаво, що на сторінках тексту, де автор вживає назву «червона свитка», немає «білої свитки». Все це відділяє Грицька від бісівської справи, яку здійснює циган. Він не присутній у цих сценах.

Частіше за всіх Гоголь використовує червоний колір. Він виступає як своєрідна характеристика портретної деталі чи ознаки одягу: «красные щеки ее превратились в огненные» [у Хіврі, 5, с. 17], «крас-

ные ленты» [5, с. 18] «красные товары» [5, с. 21], «цветистый по красному полю платок» [5, с. 21], «красные сапоги» [5, с. 22]. У названих прикладах функції кольору різні, і це дає право говорити про багатогранність кольорової гами. Колір один, але суб'єкти, з якими він сполучається, найрізноманітніші.

У народі червоний колір сприймається як символ крові, вогню. В той же час він може підкреслювати повноту життя, його красу, або ж помсту, ворожнечу. Він виступає і символом любові, символом страждань. Як вказано у Святому писанні, червоний колір – це символ Божої любові до людей тощо. Він може носити і певні відтінки – «розовые губки» Параски, «угасающий день пленительно и ярко румянился» [5, с. 23], «ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом» [5, с. 23].

У повісті «Сорочинський ярмарок» червоний колір у поєднанні з популярним у народі одягом – свитка – «красная свитка» носить символічне значення. Гоголь підкреслює: «Красный цвет ее горит, как огонь» [5, с. 28]. З одного боку – це предмет нечистої сили, якої бояться учасники ярмарки, і лише з її назвою у людей «волосы поднимались дыбом» [5, с. 20]. Гоголь у VII розділі повісті передає загальний людський страх через сприйняття «красной свитки» окремими учасниками ярмаркового дійства. Це і стан старої, що продавала бублики, Черевика і кума Цибулю, який розповів історію червоної бісівської свитки, і всіх слухачів цієї історії. Письменник передає описом ярмарки загальний страх, який охопив все навколо: «Ярмарка зашумела. Овцы заблеяли, лошади заржали; крик гусей и торговок понесся снова по всему табору – и страшные толки про красную свитку (підкреслення авторське), наведшие такую робость на народ в таинственные часы сумерек, исчезли с появлением утра» [5, с. 32]. Але це було недовго, бо то в одному місці, то в іншому з'являються або ж «красный обшлаг» [5, с. 34] або ж «кусок красного рукава свитки» [5, с. 34].

І все ж у повісті червона свитка, хоча і виступає символом страху, вона відіграє й іншу роль, бо саме завдячуючи умовній функції, бо насправді її не було, Грицько і Парася змогли поєднатися, зіграти весілля, не дивлячись на підступи мачухи Хіврі, бо вони покохали одне одного. Реальне і фантастичне стали на свої місця. Виявилось, що і Гриць не мав ніякого відношення до нечистої сили, і циган використав народне повір'я у своїх комерційних справах. А страх, задовольнивши свої амбіції в кінці повісті, відступив на деякий час, давши можливість людям повеселитися.

І останній XIII розділ наповнюється зовсім іншими фарбами: «біла свитка» символізує невинність, чистоту і радість; «зелененький барвіночок» – молодість, мир і спокій. «Все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все несло, все танцевало [5, с. 38]. Весілля, як відмітив Ю. Манн, це вказівка на продовження життя, його нова сходи́нка, новий вузол у вічному потоці [8].

Таким чином, вивчення функціонування колорем у повісті «Сорочинський ярмарок» свідчить про їх різноманітність, що сприяє художньо-образному збагаченню виразної палітри описів природи, портретних характеристик дійових осіб ярмарки, про необхідність подальшого їх вивчення у творчості М. Гоголя, бо це дає можливість розширити багатство художніх прийомів, які автор використовує у своїх творах, послужить яскравим прикладом для творчого наслідування.

### Література

1. Багнюк А. Символы украинства: художньо-інформаційний довідник. Тернопіль, 2009. 832 с.
1. а. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследования. Москва: МАЛП, 1996. 638 с.; Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С.-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. 744 с.; Банзерук О.В. Функции колоративов в повести Н. Гоголя «Страшная месть». «*Вечера на хуторі близ Диканьки*» Н. В. Гоголя: *лінгвостилістический аспект*. Нежин, 2020. С. 139–144.
2. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Москва, 2001. Т. 1. С. 40.
3. *Черниговские губернские ведомости*. 1853. № 5. Часть неофициальная. С. 33.
4. Самойленко Г. В. Мир ярмарки у Гоголя и его предшественников. *Самойленко Г. В. Творча спадщина М. Гоголя на перетині епох*. Ніжин, 2009. С. 94–117.
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В семи томах. Москва: Худож. лит. 1976. Т 1. С. 18.
6. Малорусские народные предания и рассказы. Свод Михаила Драгоманова. Киев, 1876. С. 56.
7. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Москва, 2001. Т. 1. С. 695.
8. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб: Изд-во С-Петербург. ун-та. 2007. С. 15.

### References

1. Bagnjuk, A. (2009). *Symvoly ukrayinstva: khudozhn'o-informatsynnyy dovidnyk* [Symbols of Ukrainianness. Art information guide]. Ternopil [in Ukrainian].
  - 1a. Belyi, A. (1996). *Masterstvo Hoholia* [Gogol's skill: Research.] Mann Yu. W. (2007). *Tvorchestvo Hoholia: smysl y forma* [Gogol's work: meaning and form].

St. Petersburg: St. Petersburg Publishing House. University; Banzeruk, O. V. (2020) *Funktsyy koloratyvov v povesty N. Hoholia «Strashnaia mest»* [Functions of coloratives in Gogol's story «Terrible Revenge»]. *«Evenings on a farm near Dikanka» Gogol N. V.* [in Ukrainian].

2. Gogol, N. V. (2001) *Poln. sobr. soch.* [Complete collection of essays and letters] - Moscow. (Vols. 1). [in Russian].

3. Chernihiv Provincial Gazette. (1853). 5. The unofficial part, p. 33. [in Ukrainian].

4. Samoilenko, G. V. (2009) *Myr yarmarky u Hoholia y eho predshestvennykov.* [The world of the fair at Gogol and his predecessors] *Samoilenko H. V. Tvorchy spadshchyna M. Hoholia na peretyni epokh – Samoilenko G. V. Mykola Gogol's creative legacy at the crossroads of epochs.* Nizhyn. [in Ukrainian].

5. Gogol N. V. *Sobranye sochynenyi* [Collection of works. In seven volumes]. Moscow: Artist. 1976. Vols. 1. Subsequently, all quotations are given in this edition with a page in the text. [in Russian].

6. (1876) *Malorusskyye narodnyye predaniya y rasskazy. Svod Mykhayla Drahomanova.* [Malorussian folk tales and stories]. Arch of Mikhail Drahomanov. Kiev [in Ukrainian].

7. Gogol, N. V. (2001). *Poln. sobr. soch.* [Complete collection of essays and letters] Moscow. Vol. 1. [in Ukrainian].

8. Mann, Yu. V. (2007) *Gogol's work: meaning and form* [Tvorchist' Hoholya: zmist i forma] [in Russian].

---

### **Samoilenko G. V.**

Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Slavic Philology, comparative studies and translation Nizhyn State University named after Nikolai Gogol

#### **Gogolian flavor in the plot basis of the story «Sorochinsky fair»**

*The article for the first time in a systematic way reveals in Gogol's novel «Sorochinsky Fair» the use of color in close connection with its semantic load since the adoption of Christianity in Russia and its consolidation in folk art and literature. The author of the article on specific examples of language structures in which different names of colors are used shows how Gogol uses these colors in a certain behavior of the characters of «Sorochyn Fair» and changes the semantics of color shades, or even replaces them with another color. Gogol uses not only a multifaceted range of different colors, but also their shades, which allows you to more vividly paint portraits of heroes, their clothes, but also the circumstances in which the action takes place.*

**Key words:** M. Gogol, «Sorochyn Fair», colors, vocabulary, semantics, language.

УДК 821.161.1-31.09

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-54-62

### **Тверітінова Т. І.**

кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
ORCID ID: 0000-0002-7731-2040,  
e-mail: titveritinova@gmail.com

## **Психологічний портрет фатальної жінки в романі Ф. М. Достоевського «Гравець»**

*У статті розглядається проблема репрезентації психологічного портрету фатальної жінки в романі Ф. М. Достоевського «Гравець». Вибір дослідження був обумовлений прагненням проаналізувати образ героїні роману Достоевського на перетині літературознавства, психології та культурології, що є надзвичайно цікавим і актуальним у сучасній гуманітаристиці.*

*Мета статті – зробити психологічний аналіз фатальної жінки в романі «Гравець», з'ясувати особливості її психології й мотивації поведінки, проаналізувати деталі портрету крізь призму чоловічої рецепції, а також визначити характерні ознаки психотипу «фатальної жінки» в інтерпретації Достоевського.*

*В роботі використані такі методи: порівняльно-історичний, біографічний, психоаналітичний, що сприяло розкриттю специфіки характеру героїні Достоевського.*

*Відзначається еротично-тілесний характер портретування героїні в чоловічій рецепції з висвітленням соматичних деталей. Виділяються характерні особливості психотипу «фатальної жінки»: привертання уваги кількох чоловіків, уміння ними маніпулювати, загадковість, жорстокість серця, імпульсивність, істеричність. Героїня Достоевського постає в центрі кількох любовних трикутників. Зазвичай розстановка героїв вибудовується за допомогою опозиції: «блискучий чоловік» – «неможливий». Перший трикутник Де-Гріє – Поліна – Олексій Іванович доповнюється темою грошей і гри на рулетці. Йому протиставлений другий трикутник: Астлей – Поліна – Олексій Іванович, де превалюють почуття. І, нарешті, третій: Де-Гріє – Поліна – Астлей, в якому француз постає як Інший, ідеалізований суб'єкт, за рахунок якого фатальна жінка ілюзорно добудовує власний образ. Тому втрата французом сприймається нею як втрата стабільності власної ідентичності, яку вона не може здобути з будь-ким іншим.*

**Ключові слова:** Ф. М. Достоевський, «Гравець», психологічний портрет, фатальна жінка, істеричний симптом.

---

У сучасному достоевськознавстві переважна більшість досліджень образів фатальних жінок пов'язана з героїнями романів

«Ідіот» і «Брати Карамазови» (Н. О. Макаричева, А. В. Попова, Т. В. Гущина, К. М. Дороніна, Д. В. Минець та ін.). Що стосується роману «Гравець», то дослідження проводилися в межах біографічного (Л. І. Сараскіна, Р. Г. Назіров), формального (Р. Л. Джексон), психологічного (Ю. Г. Кудрявцев, В. Д. Дніпров), культурологічного (Н. М. Данилова, К. Г. Ісупов) та порівняльно-історичного напрямків (С. А. Кібальник, С. А. Шульц). Утім, варто зауважити, що при активному і всебічному дослідженні роману «Гравець» проблема цілісного (і в першу чергу психологічного) аналізу образів окремих героїнь залишається актуальною. Крім наукових студій Т. Ф. Двойнішнікової та Н. Ю. Зиміної, ми маємо лише розрізнені, хоча й надзвичайно цінні спостереження, що знаходяться в межах вивчення іншої проблематики. Цим і був обумовлений вибір нашого дослідження.

Мета статті – зробити психологічний аналіз образу фатальної жінки в романі Достоевського «Гравець», з'ясувати особливості її психології й мотивації поведінки, деталі портрету крізь призму чоловічої рецепції. Визначити, які характерні ознаки притаманні психотипу «фатальної жінки» в інтерпретації Достоевського.

В «Словнику гендерних термінів» зазначається, що з феноменом «*femme fatale*» «найчастіше асоціюється жіночий образ, основними особливостями якого є вміння маніпулювати оточенням, здебільшого чоловіками за допомогою флірту» [7]. Зазвичай репрезентанткою постає свавільна горда красуня, наділена бунтівним і пристрасним характером, неординарна, сексапільна руйнівниця чоловічих доль. Реальним прототипом образу фатальної жінки в романі «Гравець» у дослідницькій літературі називають Аполлінарію Суслову, бурхливий роман з якою в письменника тривав з 1861 по 1863 рр. (М. Л. Слонім, Р. Г. Назіров, І. Л. Волгін, Л. І. Сараскіна, Б. В. Соколов та ін.) і, беззаперечно, відгукнувся в його подальшій творчості. В романі «Гравець» (1866), який був написаний за 26 днів, письменник відобразив не тільки власні почуття й переживання, а й створив психологічний портрет виняткової жінки, яка через стихійність поведінки прирікає себе на самотнє нещасливе життя.

Оповідь відбувається від особи домашнього вчителя Олексія Івановича, який пристрасно закоханий у Поліну, пасербицю відставного генерала Загор'янського, і страждає від її зневажливого ставлення до нього. В романі він єдиний, хто репрезентує чоловічу оцінку героїні крізь призму шаленого почуття: «І не розумію, не розумію, що в ній гарного! Гарна-то вона, втім, гарна... Адже вона й інших з розуму зводить. Висока й струнка. Дуже тонка тільки... Слідок ноги в неї вузенький і довгий, – болісний... Волосся з рудим

відтінком. Очі – справжні котячі, але як вона гордо й зарозуміло вміє ними дивитися» [4, с. 358]. Як бачимо, краса для закоханого чоловіка не відіграє важливої ролі, він навіть точно не може сказати, чи гарна Поліна. Але перша ознака фатальної жінки висловлена: «... вона й інших з розуму зводить». Героїня приваблює увагу кількох чоловіків, що виділяє її з розряду звичайних жінок.

Портретування Поліни має еротично-тілесний характер, висвітлюючи певні соматичні деталі: фігура, слід ноги, очі, погляд. Як зазначає Н. Р. Демчук, портрет-деталь «фігурує як вихідний пункт творення, початок вектора, спрямованого у внутрішній світ героя» [2, с. 10]. Найчастіше оповідач акцентує увагу на очах, які, як відомо, є дзеркалом душі людини: «котячі очі» (асоціюються з поняттям чогось давнього, темного, незалежного, свавільного та нестримного), зарозумілий, «пронизливий» погляд (деталь, яка передає сутність героїні). По відношенню до Олексія Івановича погляд Поліни найчастіше виражає ненависть і презирство. Але саме за її погляд, яким вона дивилася під час розмови зі своїм колишнім шанувальником французом, – наче «дала йому ляпас» [4, с. 358] – зізнається герої, він її й покохав. Наводяться й інші деталі її портрету: струнка й тонка фігура, «слідок ноги болісний» (елемент сексуальності), пишне волосся з рудим відтінком (натяк на інфернальну природу рудоді бестії). Герой намагається зазирнути у внутрішній світ Поліни; якщо вона така жорстока до інших, то яке в неї серце: «Серце, мабуть, у вас недобре; розум нешляхетний; це дуже може бути» [4, с. 354].

Наступна особливість Поліни як фатальної жінки – загадковість: вона приховує якусь таємницю. Герой зазначає: «Між нами уклалися якісь дивні стосунки, багато в чому для мене незрозумілі» [4, с. 341].

Краще характер фатальної жінки розкривається в її взаєминах з чоловіками. Зазвичай вона постає в центрі одного або кількох любовних трикутників, які можуть переплітатися і доповнюватися новими схемами. Розстановка героїв вибудовується за допомогою опозиції «блискучий чоловік» (заможний, перспективний) – «неможливий» (бідний, сумнівний).

У трикутнику Де-Гріє – Поліна – Олексій Іванович, на перший погляд, маркіз Де-Гріє – блискучий жених: гарний, багатий, титулований, розумний. Але одруження для нього можливе тільки після отримання спадку від генеральської тітки, щоб таким чином повернути борги й поповнити капітал. Героїня починає усвідомлювати, що ошукана в своїх сподіваннях і це впливає на її поведінку. Француз теж розуміє марність очікування спадку, тому з Поліною стає «недбалим до грубості» [4, с. 342], а наприкінці їде, залишивши при-



низливу записку про вирахування з боргів вітчима п'ятдесяти тисяч для неї, які вона може повернути в судовому порядку. Тому вона й плекає надію здобути гроші, навіть просить закласти свої діаманти, напружено очікує частину бабусиною спадку, щоб помститися меркантильному французові.

Олексій Іванович для Поліни, звичайно, «жених неможливий». Незважаючи на його дворянське походження й університетську освіту, він, на її думку, «людина безладна і нестала» [4, с. 352]. Сам герой у магнетичному впливі Поліни відзначає дві загадки. З одного боку, почуття кохання-ненависті, коли готовий кинутися в прірву, вчинити злочин за її наказом; з іншого – непереборне бажання її вбити: «Чи знаєте ще, що нам удвох ходити небезпечно: мене багато разів непереборно тягнуло побити вас, спотворити, задушити... Якщо я вас коли-небудь вб'ю, то треба тоді й себе вбити...» [4, с. 355].

Друга загадка пов'язана з прагненням Поліни здобути гроші: герої намагається зрозуміти, в яку гру вона його затягує й використовує. Знаючи про його беззаперечну, «рабську» відданість, Поліна відправляє героя грати за неї в казино, таким чином підштовхуючи до перетворення скромного вчителя на азартного гравця. В цьому плані цікаве спостереження В. І. Габдулліної, яка зазначає, що «Достоевський звертається до архетипічної ситуації, в якій в ролі спокусниці виступає жінка... Забороненим плодом в даному випадку є рулетка, на яку герой дивиться як на «свій єдиний вихід і спасіння»; Поліна (спокусниця) так само визнає, що в ситуації, що склалася, вона сподівається «на одну рулетку» [1, с. 14]. Азартна гра за своїм характером дуже нагадує кохану жінку: така ж непередбачувана, з примхливою вдачею, вируванням пристрастей. Так що в зізнанні героя в тому, що пристрасть до рулетки витіснила в нього почуття до Поліни, – напівправда: обидві вони належать до інфернальної субстанції, що затягує безвольного героя. Як зазначають В. А. Суковата і М. Дамирова, навіть гральний стіл має символічне значення: «... сума всіх чисел на рулетці дорівнює 666, «числу диявола» [8, с. 64], а сама гра має кілька прошарків «культурної символіки в суспільній свідомості», серед яких – морально-релігійний, психоемоційний, філософсько-прогностичний та екзистенціально-містичний [8].

З грою на рулетці пов'язана тема грошей, яка домінує в стосунках суб'єктів любовного трикутника. Для Олексія Івановича «гроші – це все» [4, с. 352], він сподівається, що на нього зі статком кохана подивиться по-іншому. Для Поліни гроші самі по собі нічого не варті, але з ними пов'язані її матримоніальні плани. Її усвідомлення, що шляхетний і витончений маркіз, якому вона віддалася з щирих по-

чуттів, з безприданницею ніколи не одружаться, переростає у лють і обурення, коли в прощальній записці він повідомляє про скасування частини боргу вітчима на її користь, що розцінюється як плата за кохання. Запропоновані гроші від виграшу Олексія Івановича горда дівчина сприймає як чергову спробу її купити, тому вона похмуро торгується: «Я даром гроші не беру», «Ви дорого даєте», «Купуй мене! Хочеш? Хочеш? За п'ятдесят тисяч франків, як Де-Гріє» [4, с. 430].

У романі «Гравець» можна виділити ще один, альтернативний, любовний трикутник: Астлей – Поліна – Олексій Іванович. На думку С. А. Кібальника, англієць Астлей «являє собою один з перших підступів Достоевського до створення образу «позитивно прекрасної» людини» [5, с. 1329]. В ньому втілені найбільш характерні риси етнокультурного стереотипу англійця середини XIX ст. Астлей – племінник лорда, справжній джентльмен, який активно поєднує шляхетний статус з комерційною діяльністю і цікавими подорожами. Олексій Іванович його характеризує як «сором'язливу і болісно-цнотливу людину» [4, с. 345], яка ненав'язливо тримається біля коханої дівчини. Вчитель, який радить Поліні вибрати англійця, гіпотетично визначає ще один любовний трикутник: Де-Гріє – Поліна – Астлей, в якому при всіх чеснотах англійця переваги залишаються за французом: «З одного боку, цукровар, а з іншого – Аполлон Бельведерський» [4, с. 456]; у Де-Гріє «є витончена форма», яку «панянка приймає за його власну душу, за натуральну форму його душі й серця», а «англійці більшою частиною – незграбні і невитончені» [4, с. 456].

В дослідницькій літературі вже давно звернули увагу на прізвисько француза Де-Гріє, яке відсилає нас до роману абата Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско». Обігруючи відому історію кохання до фатальної жінки, Достоевський іронічно зміщує акценти: з трьох чоловіків, які оточують Поліну, відданістю і вірністю коханий відрізняється не носій цього прізвиська, а двоє інших: Олексій Іванович і містер Астлей.

Прийшовши до Олексія Івановича, Поліна зі сміхом згадує Астлея, ставлячи його й себе перед вибором: «Що ж, хіба ти сам хочеш, щоб я від тебе пішла до цього англійця?» [4, с. 423]. Вона впевнена в коханні обох шанувальників, тому поводить з ними вимогливо і владно: звертається зі своїми проблемами, після від'їзду француза, прагнучи помсти, вона кидається від одного чоловіка до іншого, що призводить до нервового зриву.

У сучасній психології таких жінок, як Поліна, зазвичай відносять до «акцентуованих особистостей» (К. Леонгард), чий психічний здоров'я знаходиться на межі норми. Героїня імпульсивна, непередба-

чувана, нерозважлива. Уражена гордість і прагнення помсти призводять до ненависті, жорстокості, істеричності, шалених вчинків. На думку Є. Ю. Салманова, «істеричний симптом конструює те, що «хочеться бачити», а не те, що «є». Кохання або закоханість істеричного суб'єкта, а саме «фатальної жінки», як добудова власного образу за рахунок образу Іншого й є таке набуття ілюзії уявлення про повноту буття, свою ідентифікацію» [6, с. 17]. Таким Іншим в свідомості Поліни постає маркіз Де-Гріє, з ким вона уявляла себе і своє майбутнє життя. Беззаперечно, цей суб'єкт комунікації ідеалізований: героїня захопилася «блискучою формою», не відразу розгледівши меркантильну душу. Але й після цього, як слушно зауважує Олексій Іванович, в її «серці буде панувати ненависний мерзотник, огидний дрібний лихвар Де-Гріє. Це навіть залишиться з однієї впертості і самолюбства, тому що цей же самий Де-Гріє постав перед нею колись в ореолі витонченого маркіза, розчарованого ліберала, який розорився (чи справді?), допомагаючи її родині і легковажному генералові. Всі ці витівки відкрилися пізніше. Але це нічого, що відкрилися: все-таки подавайте їй колишнього Де-Гріє, – ось чого їй треба! І чим більше ненавидить вона теперішнього Де-Гріє, тим більше тужить за колишнім, хоча колишній існував тільки в її уяві» [4, с. 456].

Втрата француза сприймається Поліною як втрата стабільності власної ідентичності, яку вона не може здобути з будь-ким іншим. І якщо Олексій Іванович перетворився на Гравця і це витіснило з його свідомості Поліну, то небагато виграв і містер Астлей: незважаючи на його шляхетність і турботу про Поліну, вона його не кохає і, зрозуміло, заміж за нього не збирається.

Поліна – нещасна людина: вона не може відбутися як жінка, майбутня дружина і мати. Звичайно, можна назвати багато причин психологічного і соціального характеру (виховання в родині, становище жінки в соціумі, гендерні стосунки крізь призму національної культури), але, в розумінні Достоєвського, в ній, крім пристрасті, немає здатності на самопожертву і всепрощення. Думка про повернення разом з Олексієм Івановичем до Москви, щоб у будинку бабусі побудувати спокійне родинне життя, виявилася ефемерною: майже всі герої, за виключенням бабусі Антоніди Василівни, залишаються за кордоном, перетворившись на «російських європейців» (Ф. Достоєвський). У цьому плані дуже показово, що тільки бабуся називає героїню Парасковією, іменем, даним при хрещенні, водночас, як для всіх інших вона Поліна (беззаперечно, це ім'я відсилає нас до Поліни Суслової, прототипу героїні, і в той же час є іронічною

ремінісценцію з пушкінського «Євгенія Онегіна»: «Звала Поліною Прасков'ю», що є ознакою європеїзації й відриву від свого національного ґрунту).

Завершуючи психологічний портрет коханої жінки, оповідач виділяє ще одну рису її фатальності – трагічну приреченість: «Подивіться на неї, особливо коли вона сидить сама; це щось... приречене, прокляте! Вона здатна на всі жахи і пристрасті...» [4, с. 375]. Сам Достоевський це зрозумів ще в 1865 р., за рік до написання роману, коли повною мірою осягнув характер своєї Поліни – Сулової: «Аполлінарія – хвора егоїстка... Мені шкода її, тому що, передбачаю, вона вічно буде нещасна. Вона ніде не знайде собі друга і щастя. Хто вимагає від іншого всього, а сам позбавляє себе від всіх обов'язків, той ніколи не знайде щастя» [3, с. 133].

Таким чином, репрезентуючи психологічний портрет фатальної жінки в романі «Гравець», Достоевський вибудовує неординарний жіночий характер, який буде повторюватися і варіювати в подальшій романістиці, створюючи галерею вражаючих і незабутніх героїнь романів «Злочин і кара», «Діот», «Біси», «Підліток», «Брати Карамазови».

### Література

1. Габдулліна В. И. Испытание Европой: роман Ф. М. Достоевского «Игрок». *Вестник Томского государственного университета: Филология*, 2008. № 314. С. 13-18.

2. Демчук Н. Р. Художній світ прози Т. Шевченка (проблема психологічного аналізу): автореф. дис. ... канд. філол. наук. / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка, 1999. 19 с.

3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Санкт-Петербург: Наука, 1996. Т. 15. Письма 1834–1881. 498 с.

4. Достоевский Ф. М. Игрок. Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Игрок. Москва: Правда, 1985. С. 325–460.

5. Кибальник С. А. «Положительно прекрасный» герой-иностранец в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» (Мистер Астлей и его литературные прообразы). *Вестник Башкирского университета. Филология и искусствоведение*. 2014. Т. 19, № 4. С. 1329–1337.

6. Салманов Е. Ю. Образ «роковой женщины» как проявление истерического симптома. *Вестник Новгородского государственного университета*. 2006. № 36. С. 15–18.

7. Словник гендерних термінів / уклад. З. В. Шевченко. Черкаси: Видавець Ю. Чабаненко. 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/fatalna-zhinka.html> (дата звернення 08.08.2021)

8. Суковатая В. А., Дамирова М. Рулетка как метафора путешествия в романе Ф. М. Достоевского «Игрок». *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2013. № 2. С. 62–71.

## References

1. Gabdullina, V. I. (2008). Iskushenie Evropy: roman F. M. Dostoevskogo «Igrok» [Temptation by Europe: a novel by F. M. Dostoevsky's «Gambler»]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya. – Tomsk State University Bulletin: Philology*, 314. 13-18 [In Russian].
2. Demchuk, N. R. (1999). Khudozhnii svit prozy T. Shevchenka (problema psykholohichnoho analizu) [The artistic world of T. Shevchenko's prose (the problem of psychological analysis)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv. derzh. un-t im. I. Franka [In Ukrainian].
3. Dostoevskiy, F. M. (1996). *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected works: in 15 volumes]. Sankt-Peterburg: Nauka, Vol. 15, 498 [In Russian].
4. Dostoevskiy, F. M. (1985). Selo Stepanchikovo i ego obitateli. Zapiski iz podpol'ya. Igrok [The village of Stepanchikovo and its inhabitants. Notes from the Underground. Gambler]. Moskva: Pravda. 325-460 [In Russian].
5. Kibal'nik, S. A. (2014). «Polozhitel'no prekrasnyy» geroy-inostranets v romane F. M. Dostoevskogo «Igrok» (Mister Astley i ego literaturnye proobrazy) [«Positively beautiful» foreign hero in F. M. Dostoevsky's «Gambler» (Mr. Astley and his literary prototypes)] *Vestnik Bashkirskogo universiteta. Filologiya i iskusstvovedenie – Bulletin of the Bashkir University. Philology and art history*, Vol. 19, 4, 1329-1337 [In Russian].
6. Salmanov, E. Yu. (2006). Obraz «rokovoy zhenshchiny» kak proyavlenie istericheskogo simptoma [The image of the «fatal woman» as a manifestation of a hysterical symptom]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta - Bulletin of Novgorod State University*. 36. 15-17 [In Russian].
7. Slovnyk hendernykh terminiv (2016). [Dictionary of gender terms]. Z. V. Shevchenko (Ed.). Cherkasy: Vydavets Yu. Chabanenko. URL: <http://a-z-gender.net/ua/fatalna-zhinka.html> (Last accessed: 08.08.2021) [In Ukrainian].
8. Sukovataya, V. A., Damirova, M. (2013). Ruletka kak metafora puteshestviya v romane F. M. Dostoevskogo «Igrok» [Roulette as a metaphor for travel in F. M. Dostoevsky's «Gambler»]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy – Labyrinth. Journal of Social and Humanitarian Research*, 2. 62-71 [In Russian].

---

## Tveritina T. I.

Associate Professor of the World Literature Department, Borys Grinchenko Kyiv University

### Psychological portrait of a fatal woman in the novel F. M. Dostoevsky's «gambler»

*The article considers the problem of representation of the psychological portrait of a fatal woman in the novel «Gambler» by F. M. Dostoevsky. The choice of the study was made due to the desire to analyze the image of the heroine of Dostoevsky's novel at the intersection of literary studies, psychology and culturology, that is extremely interesting and relevant in modern humanities.*

*The purpose of the article is to make a psychological analysis of the fatal woman in the novel «Gambler», to find out the peculiarities of her psychology and motivation of her behavior, to analyze the details of the portrait through the prism of man's reception, and to determine the characteristic features of the psychotype of the «fatal woman» in Dostoevsky's interpretation. The following methods were used in the study: comparative-historical, biographical, psychoanalytic, that contributed to the disclosure of the specifics of the of the heroine's character.*

*The erotic-bodily nature of the heroine's portrayal in the man's reception with coverage of somatic details is noted. The characteristic features of the psychotype of «fatal woman» are specified: attracting the attention of several men, the ability to manipulate them, inscrutability, cruelty of heart, impulsiveness, hysteria. Dostoevsky's heroine appears in the center of several love triangles. Usually arrangement of characters is built with the help of the opposition: «a brilliant man» – «an impossible». The first triangle of De Grie – Paulina – Alexei Ivanovich is complemented with the money subject and playing roulette. The second triangle is opposed to it: Astley – Paulina – Alexei Ivanovich where feelings prevail. And finally, the third: De Grie – Pauline – Astley, in which the Frenchman appears as the Other, an idealized subject, with the help of whom the fatal woman completes her own images pueriously. Therefore, the loss of the Frenchman is perceived by her as a loss of stability of her own identity, which she can't have with anyone else.*

**Key words:** *F. M. Dostoevsky, «Gambler», psychological portrait, fatal woman, hysterical symptom.*

УДК 82.091

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-63-75

**Корнеева Л. Л.**

кандидат философских наук, доцент кафедры славянской филологии, компаративистики и перевода Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя

## **Кросс-опусный «Вертер»: трансгрессия образа героя И. В. Гёте**

*Роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» рассматривается в аспекте его интерпретаций во вторичных художественных текстах. Определяются особенности таких вторичных текстов, позволяющие определить их общую специфику. Показывается, что вторичные тексты образуют специфический и отличный от оригинального художественный мир, который автор называет кросс-опусным. Если роман И. В. Гёте представляет полифонию мотивов, мыслей, идей и является произведением, внедренным в глубокие культурно-исторические отношения, то все многообразие его кросс-опусных переложений сосредоточено на единственном, по сути, мотиве несчастной, безответной любви, приводящей героя к самоубийству. Созданный Гёте сложный, рельефный и многоплановый образ трансгрессирует в массовой культуре к «плоскому» в своей линейности романтическому герою, который лишается сакральности оригинала-прообраза.*

**Ключевые слова:** *И. В. Гёте, «Страдания юного Вертера», кросс-опусный художественный мир, вторичный текст, экранизация.*

Роман «Страдания юного Вертера» Иоганна Вольфганга Гёте относится к избранной классике европейской литературы и уже на протяжении почти двух с половиной столетий не только входит во многие обязательные образовательные программы и становится объектом литературоведческих исследований, но и привлекает внимание творческих «рерайтеров» текста. Сюжет и герои романа, а также всякого рода связанные с ними мотивы, детали, аллюзии могут быть встречены не только в театре, кино и других видах академических искусств, но и в массовой культуре на уровне всякого рода любительских работ и даже «капустников». Все многочисленные обращения к первичному тексту Гёте не только свидетельствуют о сохраняющейся значимости для европейской культуры этого выдающегося литературного произведения, но и позволяют отследить характер и особенности его понимания читающей (и не только

читающей) публикой. Здесь проявляется некая характерная закономерность взаимного позиционирования первичного текста и использующих его текстов вторичных.

Первичный текст, как правило, может быть выше по своим художественно-эстетическим качествам, значительно выше по горизонту поднятых проблем и идейной наполненности. Однако вторичные тексты обычно ближе к пониманию и мировоззрению реального массового потребителя артефактов, проще и доступнее. Если значительный первичный художественный текст именно учреждается его создателем, является авторским творческим высказыванием, то вторичные тексты являются репликой не только на оригинал, но и на обнаруженный в культурном пространстве и/или социуме условный «заказ», востребованность. Таким образом, вторичные тексты выступают как медиаторы между текстом-оригиналом и его массовым читателем (если мы говорим о первичном литературном тексте) и создают особый, отличный от оригинального художественный мир. Эти отличия коррелируются с неким массовым, усредненным читателем и отражают именно его вкусы, убеждения, видение и понимание горизонта проблематики оригинального текста. Если первичный авторский текст является своего рода «опредмечиванием» созданного авторским воображением художественного мира, то вторичные произведения в своей массе представляют художественный мир, созданный именно читателем-реципиентом (в том числе коллективным массовым реципиентом) текста. Читателем здесь выступает и сам автор вторичного текста, и социум в целом как условный массовый заказчик вторичного произведения.

Первичный текст всегда уникален и единственен. Вторичные тексты разнообразны и многочисленны, – как разнообразны и многочисленны их авторы-читатели и условные заказчики-читатели первичного оригинального текста. Но все вместе они формируют некий особый художественный мир, всегда отличный от художественного мира первичного авторского произведения и при этом обладающий определенной собственной целостностью и характеристиками. Он может быть определен как кросс-опусный художественный мир. Целостность кросс-опусного мира определяется и формируются свойствами массовой культуры прочитывающего и интерпретирующего первичный текст социума, его преобладающими художественными вкусами и мировоззренческими установками.

Среди первых наиболее заметных интерпретаций романа Гёте конечно же следует вспомнить оперу Жюль Массне «Вертер» (1887), либретто которой было создано совместными усилиями трио



известных и плодовых парижских либреттистов того времени в составе Поля Милье, Эдуара Бло и Жоржа Артмана. Как будет происходить и в дальнейшем с преимущественным большинством кросс-опусных текстов, созданных на основе «Страданий юного Вертера», сюжет либретто для оперы Массне ограничивается любовным содержанием. Мотив любви молодого человека к замужней женщине является вообще довольно распространенным в это время не только в литературе, но и в оперном театре. Например, в опере Клода Дебюсси (который многому учился именно у Массне) «Пеллеас и Мелизанда», написанной по тексту одноимённой пьесы Мориса Метерлинка и поставленной в 1893 году на сцене театра Буфф-Паризьен, также идет речь о любви юноши к замужней женщине.

В либретто оперы Ж. Массне «Вертер» из текста-оригинала не только взят единственный (а именно любовный) мотив, но он к тому же существенно изменён. Значительно расширена и углублена линия Шарлотты, которая обретает полную собственную субъектность. Только в первом акте оперы именно Вертер представлен как главный герой. В последующих трёх актах главной героиней начинает восприниматься уже Шарлотта, метания которой между долгом и чувством, а также её страдания именно и составляют главную коллизию оперного сюжета. Значительно большее внимание в оперном либретто отведено и Альберу, его чувствам и переживаниям. Собственно, если бы не необходимость помнить первоисточник сюжета, то опера Ж. Массне с существенно большим основанием могла бы называться «Шарлотта» (или «Лотта»), а не «Вертер».

Опера Жюль Массне «Вертер» считается одним из наиболее удачных и популярных его произведений, что подтверждается её многочисленными и всё продолжающимися уже в наше время постановками. Только аудио и видео записей этих представлений в разных оперных театрах, в том числе наиболее знаменитых, насчитывается не менее 30. Из последних на данное время следует упомянуть трансляцию канала OperaVision, которая началась 24 декабря 2021 года и будет доступна по адресу [https://www.youtube.com/watch?v=0Y\\_2a2dZ-Jw](https://www.youtube.com/watch?v=0Y_2a2dZ-Jw) до 24.06.2022. Главные партии в этой трансляции из Национальной оперы Монпелье Лангедок-Руссильон (Франция) исполняют Марио Чанг и Мари-Николь Лемьё.

Позволю себе предположить, что оперной версией «Вертера», возможно, не только было произведено разительное уменьшение проблематики и глубины литературного оригинала и положено начало активного формированию кросс-опусного художественного

мира этого романа Гёте, но и было положено начало некому неожиданному снижению «сакральности» изначально возвышенного литературного образа. Оперное искусство в целом условно в значительно большей мере, нежели театр драматический. Кроме общей условности искусства и, в частности, театрального представления, в опере всегда добавляется ещё и условность способа коммуникации героев, которые не разговаривают, но поют. Впрочем, именно эта аудиальная условность создаёт специфику музыкального театра и потому является абсолютно ожидаемой для слушателя. Гораздо сложнее с условностью визуальной.

Будучи музыкальным в своей сути, оперное искусство с лёгкостью допускает максимальную условность визуального образа героев. Речь идёт о том, что музыкальные партии (они же роли) в опере характеризуются и определяются именно в музыкальном, высотнотембровом плане голосов певцов, и, соответственно, исполнители оперных партий-ролей приглашаются исходя из их именно вокальных данных. Этого было бы абсолютно достаточно при, например, концертном исполнении оперы. Однако опера предполагает и сценическое действие, при котором исполнители вокальных партий не только поют, но и визуально представляют образы героев на сцене. И вот в этом плане в оперном театре часто возникает ситуация максимальной условности, доходящая подчас до критического несоответствия. Имею в виду прежде всего несоответствие возраста и внешнего облика певцов-исполнителей внешним данным и возрасту героев, чьи партии они исполняют. Нередки ситуации, когда, например, партию юной девушки исполняет весьма возрастная певица с совсем иными внешними данными, нежели всем известные портретные характеристики литературного оригинала, послужившего основой либретто. Или партию стройного юноши (по содержанию сюжета) поёт довольно полный, грузный исполнитель. Чтобы понять, о чём идёт речь, предлагаю сравнить, например, две версии этого оперного спектакля: <https://www.youtube.com/watch?v=w99VoLsgWm4> и уже упомянутую выше [https://www.youtube.com/watch?v=0Y\\_2a2dZ-Jw](https://www.youtube.com/watch?v=0Y_2a2dZ-Jw). При высоком, несомненно, в обоих случаях уровне вокального исполнительского мастерства, визуальное соответствие образа героини оригинальному тексту во втором спектакле явно более проблематично.

Приходя именно «*слушать* оперу», посетитель оперного театра воспринимает и учитывает, тем не менее, и визуальный ряд представления, со всеми его вынужденными порой разительными противоречиями. А именно противоречия, как известно, являются

важнейшей основой юмористических сюжетов и жанров. Хотя очевидные визуальные несоответствия и противоречия в образах героев являются допустимыми в опере как прежде всего музыкальном искусстве, в восприятии зрителя эти визуальные несоответствия и противоречия невольно и подсознательно закладывают фундамент для десакрализации возвышенных образов.

Можно предположить, что эти визуальные несоответствия в оперных представлениях стали одним из катализаторов и более широкого развенчивания сакральных аспектов классической «высокой» культуры. Если прежде возвышенный и сакральный герой может выглядеть так несоответственно самому себе, то почему нельзя устраивать с этим образом юмористические сцены, капутники и прочее?

Возможно, что подобное развенчание сакральных образов и аспектов культуры в целом было начато в том числе именно с активным развитием оперного искусства с его сценической визуальной условностью героев, а затем и кино с его условностью временной. Так или иначе, в «литературной» эпохе база для подобных искажений была заметно меньшей. Если в романе И. В. Гёте у Вертера «на столе лежала раскрытой *Эмилия Галотти*», – то это была именно «Эмилия Галотти» во всей своей образно-содержательной специфике и полноте.

Получается, что кросс-опусные образы и произведения в некоторой степени подтачивают сакральные (ритуальные, договорные, значимостные) основы культуры. Художник, конечно же, может сказать: «Я так вижу!», но культура базируется не на Я, а на МЫ. Культура начинается как минимум с двоих, как минимум с диалога, в котором устанавливаются некие обоюдно принятые смыслы.

Ирония есть в том, что Гётевский Вертер сам разрушал условности и сакральности культуры по мере возможностей, коими он обладал, т. е. по мере возможностей того времени. Оправдание, аргументация права на самоубийство явно относится к таким. Общественный отклик на роман сразу же после его печати сопровождался, среди прочего, и чередой реальных самоубийств, которые начали совершать молодые люди наследуя литературного героя. По этой причине роман Гёте был даже на некоторое время запрещен в Дании, Италии и некоторых других европейских странах. А в 70-х годах XX века имя главного героя романа было употреблено американским исследователем-социологом Дэвидом Филлипсом во введенном им в научный оборот термине «эффект Вертера» (или «синдром Вертера»). «Эффектом Вертера» принято называть наследуемое (или, иначе, кластерное) самоубийство, ко-

торое человек совершает под влиянием самоубийства литературного или кинематографического героя. Иногда причиной может стать и реальный суицид, широко освещенный СМИ, – т. е. описанный или представленный, тем не менее, на страницах печати или на экранах. Возможно, и то, что современная культура, опасаясь «эффекта Вертера» несколько дистанцируется от полноценной актуализации романа Гёте, многое предрекает и о подобных рода фактах и практиках в самой современной культуре.

На протяжении XX–XXI вв. «Страдания юного Вертера» были несколько раз экранизированы. Одной из первых экранизаций является французский фильм *Le Roman de Werther*, 1938 («Роман Вертера», *The Novel of Werther* на сайте IMDb). Впрочем, фильм был снят немецким режиссёром Максом Офюльсом (настоящее имя Максимилиан Опенхаймер) и по заказу немецкой же кинокомпании Nero-Film AG. Эта немецкая кинокомпания, основанная в 1925 году и во времена веймарской республики базирующаяся в Берлине, была одним из наиболее успешных немецких продюсерских кинопроектов. В результате сотрудничества Nero-Film с лучшими немецкими режиссёрами того времени, появились киношедевры, среди которых, например, известнейшие фильмы Г. В. Пабста («Ящик Пандоры», 1929; «Западный фронт 1918», 1930; «Трехгрошовая опера», 1931) и Фрица Ланга («М», 1931; «Завещание доктора Мабузе», 1933). После прихода к власти немецких нацистов и приказа Й. Геббельса уничтожить фильм Ф. Ланга «завещание доктора Мабузе», один из основателей Nero-Film Сеймур Небензал бежал во Францию, где и восстановил свою компанию под названием Production Nero Film. По таким же причинам и в то же время во Францию перебрался из Германии и Макс Офюльс. Таким образом, хотя «*Le Roman de Werther*» снят во Франции, с французскими актёрами и на французском языке, фильм вполне можно отнести и к немецкому кинематографу.

Еще одна экранизация «Страданий молодого Вертера» первой половины XX века – снятый к 200-летию юбилею И. В. Гёте фильм режиссёра Карла Хайнца Строукса «Встреча с Вертером» (нем. *Begegnung mit Werther*, 1949). Главные роли в нём исполнили довольно известный в 1930–40-х годах немецкий актёр Хорст Каспар и австрийская актриса Хайдемари Хатайер.

В 1955 году итальянским режиссёром Даниэле Д'Анца на основе произведения Ж. Массне был снят фильм-опера «Вертер».

Фильм «*Die Leiden des jungen Werthers*» 1976 года был снят режиссёром Эгоном Гюнтером на киностудии DEFA. Особенностью

этой экранизации является усиление социальных мотивов: Лотта отказывает Вертеру не желая разрывать брак с Альбертом из-за социальных условностей и предпочитая более надёжное будущее.

В 1985 году кинематографистами Чехословакии и ФРГ была создана телеверсия оперы Жюль Массне «Вертер» с Питером Дворски и Бригиттой Фассбиндер в главных ролях. Зрительский рейтинг этого музыкального фильма на сайте – 7,8. Это наивысшая оценка в сравнении с другими разнообразными киноверсиями «Страданий молодого Вертера».

К 1986 году относится весьма вольная адаптация сюжета романа Гёте в испанской драме «Вертер» сценариста и режиссёра Пилар Миро <https://youtu.be/Map9ysNr2mq>. Действие фильма перенесено в XX век. Меланхоличный и замкнутый учитель греческого в приватной школе по имени Вертер одиноко живёт в доме своих предков-моряков на берегу залива. Он приглашен давать частные уроки сыну крупного судовладельца, который живёт отдельно от своей сильной и целеустремлённой жены Шарлотты (хирурга по профессии) и ребёнка. Отношения Вертера и Шарлотты в этом фильме гораздо более детализированы и развиты, но финал фильма повторяет роман Гёте. Вольности киноадаптации до некоторой степени компенсируются тем, что музыкальным сопровождением выступают фрагменты (в том числе вокальные) оперы Жюль Массне «Вертер», – что не позволяет зрителю слишком отвлечься и забыть оригинал, послуживший основой сценария. Фильм получил награду за лучший звук на первом киноконкурсе Goya Awards и был отмечен на 43-м Венецианском кинофестивале. Следует отметить, что именно этот кино-«Вертер» имеет довольно высокий зрительский рейтинг на сайте IMDb – 7,5. Это существенно более высокая оценка, нежели 4,8 балла там же для фильма 1976 года «Die Leiden des jungen Werthers» с Катариной Тальбах в роли Лотты.

В XXI веке к произведению Гёте обратился немецкий сценарист и режиссёр Уве Янсон (Uwe Janson). В 2008 году У. Янсон снял по собственному сценарию фильм «Werther» с актёрами Стефаном Конарски и Ханной Херцшпрунг в главных ролях.

Фактически во всех перечисленных экранизациях главной причиной суицидального выбора Вертера представлен любовный мотив, – что, конечно же, существенно искажает масштабный горизонт жизненных обстоятельств, мотиваций и причин подобного же поступка героя Гёте.

Следует заметить, что с кросс-опусным художественным миром, образованным на основе первичного текста, не следует соотносить

произведения всякого рода его творческих последователей или противников. В случае с романом Гёте таким его литературным «противником» был, например, Кристоф Фридрих Николаи, написавший в 1775 году свой роман «Радости молодого Вертера» («Freuden des jungen Werther») как антитезу сюжету Гёте. В романе Николаи Вертеру удаётся убедить Лотту принять его любовь, и герой становится, в итоге, счастливым отцом многодетного семейства.

Последователем же является, например, Иоганн Мартин Миллер, написавшим под влиянием «Страданий юного Вертера» собственный сентиментальный роман «Зигварт, монастырская повесть» («Siegwart, eine Klostersgeschichte», 1776). У Миллера, при всем сходстве тематики и художественно-эстетического стиля ее изложения, действуют все же иные персонажи с иными именами и в иных сюжетных обстоятельствах. Другое дело, что роман Миллера сам по себе создавался как предложение на уже обнаруженный в обществе интерес к определенному роду литературного текста. И интерес этот был обнаружен и определен именно романом Гёте. Но «Зигварт» все же является не откликом на «Вертера» и / или его прочтение, а результатом обнаруженной и осознанной И. М. Миллером общей литературной моды, востребованности определенного вида текстов.

Характерно, что некоторые из стихотворений Миллера, написанные также в крайне сентиментальном духе и положенные на музыку, со временем стали считаться немецкими народными песнями. Прежде всего речь идет о его «крестьянских песнях», в которых воспеваются радости простой жизни и удовлетворение всем имеющимся. К наиболее известной из них «Die Zufriedenheit» («Was frag' ich viel nach Geld und Gut», 1776) музыку написал композитор, дирижер, органист (и учитель Л. Бетховена) Кристиан Готлоб Нефе (Неефе).

Наследуя «Вертера» тематически и стилистически, Миллер также вводит в свой роман поэзию. Но если Гёте использует собственные переводы «Песен Оссиана» Джеймса Макферсона, то у Миллера, в полном согласии с сюжетом, находим так называемую «монашескую поэзию» (*Klosterpoesie*), родоначальником которой в Германии он и считается теперь. Полагается также, что именно «Зигварт» Миллера положил начало романтизации монашества в католицизме [1].

При этом интересно заметить, что роман Гёте своими мотивами сам глубоко укоренен в немецкой поэтической культуре. В самом тексте романа главное поэтическое имя, сопрягающее Вертера и Лотту – конечно же, Клопшток. Впрочем, у Гёте отношения между Вертером и Лоттой – это скорее частность, которая вследствие

часто несколько поверхностного и не глубокого восприятия текста, характерного для массового читателя, была принята в кросс-опусном интерпретационном пространстве за основу, за главную и самодостаточную тему романа. На деле же, взаимоотношения Вертера и Лотты (точнее даже, отношение Вертера к Лотте) – это только внешнее результирующее проявление куда более масштабных и значительных мировоззренческих и душевных метаний и поисков главного героя.

Можно, на мой взгляд, провести некоторую связь образного строя романа Гёте с поэзией Мартина Опица (1597–1639), которого его соотечественники-современники называли немецким Гомером, имея в виду роль Опица в становлении национальной немецкой поэзии. Так, Пауль Флеминг пишет в своей эпитафии «На смерть господина Мартина Опица»: «Так в Элизийские ушел и ты поля, Ты, кто был наших дней Гомером и Пиндаром...» [2].

Параллели образного строя Гёте и поэзии Мартина Опица возникают, конечно же, отнюдь не из того, что и литературный герой и реальный поэт воспевают отчасти «небеса, луг, ветер, нивы, восходы, вино, ручей, трава, сады, леса и воды» [3, с. 93]. Сближение образности и общего направления творческой мысли здесь происходит скорее по связи предвосхищения и преемственности. Вертер предстает перед нами сначала как поклонник Гомера. И это почитание Гомера, кажется, должно противоречить направлению мыслей и чувств сентименталистского и, далее, романтического героя. С другой стороны, отстаивание Вертером приоритета чувства над разумом может вступать в противоречие с классицистической позицией и каноном. Однако именно Мартин Опиц закладывает такое понимание классицизма, которое допускает в дальнейшем возможность общих тем, мотивов и кумиров как для классициста, так и для представителя сентиментализма / романтизма. Опиц ничуть не категоричен в своих рекомендациях поэтических правил и норм, и, более того, считая поэзию изначально скрытой теологией и наставлением в божественном, он пишет: «... Я все же далек от мысли и никак не склонен полагать, что можно кого-нибудь сделать поэтом с помощью определенных правил и законов. К тому же поэзия возникла раньше, чем было написано о ее искусстве, цели и особенностях; ученые только придали форму настоящих законов тому, что они подметили у поэтов (творения которых, как об этом говорит Платон, возникают в божественном порыве)» [4, с. 445]. При таком подходе классицизм и сентиментализм / романтизм не вступают между собой в конфликт и противоречие, но являются как бы

акцентуацией разных сторон единого творческого процесса. Вертер согласует для себя уверенность в божественном происхождении поэтического вдохновения с почитанием Гомера. Опиц, в свою очередь, во многом предвосхищает будущую романтическую обращенность к национальной тематике, в его поэзии уже начинается формироваться призрак «крови и почвы». А кроме того, поэт, вполне в свойственном канонам романтизма (но не классицизма) почти мистическом духе, предчувствует свою судьбу в строках: «Кто смерти избежал, не тронутый в бою, В бараче для чумных окончил жизнь свою».

Интересно, что Опиц почитаем в истории немецкой культуры прежде всего как автор переложения поэтики Юлия Цезаря (Жюля Сезара) Скалигера (1484–1558; отца Жозефа Жюста Скалигера (1540–1609) – одного из зачинателей хронологии как научной дисциплины и активного комментатора античных текстов). Сам же Юлий Скалигер считался приверженцем предшествовавшего Галилею понимания механики, согласно которому все движущееся стремится к покою и достижение полного покоя должно стать концом, гибелью мира. В этой связи занимательно выглядят не только поиски Вертером покоя, приводящие его к смерти, но и его неоднократные призывы в предсмертном письме к Лотте быть спокойной. В таком контексте подобные призывы по сути являются призывами к смерти в надежде поскорее «соединиться на небесах». Таким образом может обнаружиться, что классицистическое рационалистическое натурфилософское миропонимание парадоксальным образом содержит в себе потенциал романтизированной романтической суицидальности.

Понимаю, что установление подобных связей может выглядеть, на первый взгляд, несколько искусственно. Однако если исходить из наличия некоей общей логики и общей направленности развития человеческой культуры, – то такие сопряжения выглядят вполне допустимыми и продуктивными. Ведь в каждой имеющей существенную историю культуре (к которым, бесспорно, относится и немецкая), несомненно, наличествует не обязательно четко артикулируемый, но действенный информационный фон (который не следует смешивать с информационным «белым шумом»), устанавливающий именно подобного рода неочевидно наличествующие значимые связи.

Уместно ещё раз вспомнить Миллера и его «Зигварта». Если оригинальный текст «Вертера» Гёте различается с его адаптированными интерпретациями, подлаженными под вкусы публики и меру востребованности проблематики, то «Зигварт» Миллера уже создавался как именно отклик на эти вкусы и востребованность. Именно поэтому кросс-опусный художественный мир «Вертера» создан, а



кросс-опусный художественный мир «Зигварта» не возможен. Ибо он с самого начала создавался в соответствии с общественными вкусами и не является сложнее их уровня ни по содержанию, ни по идеям.

Таким образом, роман «Страдания юного Вертера» Гёте не только представляет полифонию мотивов, мыслей, идей, но и является произведением, внедренным в глубокие культурно-исторические отношения. В отличие же от романа Гёте все многообразие его кросс-опусных переложений сосредоточено на единственном, по сути, мотиве несчастной, безответной любви, приводящей героя к самоубийству. Причём для кросс-опусного образа Вертера эта причина выглядит достаточно убедительной по причине отсутствия любых иных обстоятельств психологических раздражителей или мотиваций. Созданный Гёте сложный, рельефный, многоплановый и внедрённый в немецкую культуру образ трансgressирует в массовой культуре к «плоскому» в своей линейности романтическому герою, который может быть представлен кем угодно, где угодно и когда угодно. Именно потому в некоторых экранизациях «Вертера» действие с лёгкостью переносилось в другие страны и иные (обычно более современные) времена.

Именно это упрощение и «уплотнение» сюжета и содержания первичного произведения в кросс-опусных текстах радикально уменьшает (фактически, и вовсе снимает) риск проявления «эффекта Вертера». Для этого у вторичных текстов, как правило, недостаточно и уменьшенного идейного горизонта, и художественно-эстетических аргументов. Если речь идет об опере или фильме-экранизации, то на первый план обычно выходит не содержание романа Гёте, а художественная специфика его пересказа. К тому же, сам факт «посредничества» любого вторичного текста (который не рассказывает, но пересказывает и интерпретирует), существенно уменьшает готовность реципиента к достаточной безусловности его восприятия. Вертер кросс-опусного художественного мира – это бывший герой, совершивший трансgressию в массовую культуру, ставший ближе и популярнее, и потому утративший силу воздействия оригинала-прообраза и его сакральность.

### Литература

1. Elschenbroich, Adalbert, «Miller, Johann Martin» in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994). S. 514–516. Online-Version. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118784013.html#top>

2. Европейская поэзия XVII века. Германия (переводы Л. Гинзбурга). Пауль Флеминг На смерть господина Мартина Опица. URL: <https://wysotsky.com/0009/126.htm#193>

3. Мартин Опиц. Образец сонета. *Колесо Фортуны. Стихи немецких поэтов в переводе Льва Гинзбурга*, Москва: Прогресс, 1976. 246 с.

4. Опиц М. Книга о немецком стихотворстве. *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. Москва, 1980.

### References

1. Elschenbroich, Adalbert, «Miller, Johann Martin» in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 514-516 /Online-Version, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118784013.html#top>

2. Evropejskaja poezija HVII veka. Germanija (perevody L. Ginzburga). Paul' Fleming Na smert' gospodina Martina Opica. URL: <https://wysotsky.com/0009/126.htm#193>

3. Martin Opic, (1976). *Obrazec soneta* [Sample sonnet]. *Koleso Fortuny. Stihy nemeckih poetov v perevode L'va Ginzburga – Wheel of Fortune. Poems by German poets translated by Leo Ginzburg*. Moscov, Progress [in Russian].

4. Opic, M. (1980). *Kniga o nemeckom stihotvorstve* [A book about German poetry]. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih klassicistov – Literary manifestos of Western European classicists*. Moscov. [in Russian].

### Корнєєва Л. Л.

кандидат філософських наук, доцент кафедри слов'янської філології, компаративістики й перекладу  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

### Кросс-опусний «Вертер»: трансгресія образу героя Й. В. Гете

*Роман Йоганна Вольфганга Гете «Страждання молодого Вертера» досліджується у статті з точки зору його переосмислення у вторинних текстах. Автор звертає увагу на те, як на основі оригінального первинного твору формується особливий вторинний кросс-опусний художній світ, та на те, які перетворення відбуваються з образом головного героя.*

*Сюжет і герої роману Гете, а також пов'язані з ними мотиви, деталі, алюзії зустрічаються сьогодні в театрі, кіно та інших видах академічного мистецтва, й навіть у масовій культурі. Усі численні посилання на первинний текст Гете не лише свідчать про незмінну важливість цього видатного літературного твору для європейської культури, але й дають змогу простежити природу й особливості його розуміння публікою.*

*Існують певні характерні особливості первинного тексту та вторинних текстів. Первинний текст, як правило, вищий за своїми художньо-естетичними якостями, більш значущий за проблематикою та ідейним змістом. Втім, вторинні тексти зазвичай ближчі до розуміння і світогляду реального масового реципієнта, вони простіші, зрозуміліші та доступніші.*

*Вторинні тексти створюють особливий художній світ, відмінний від оригіналу. Ці відмінності співвідносяться зі світосприйняттям пересічного читача і відображають саме його смаки, переконання, бачення та розуміння оригінального тексту. Вторинні твори представляють художній світ, створений саме читачем-реципієнтом, оскільки читач і масове суспільство в цілому є одночасно і автором вторинного тексту. Вторинні тексти формують особливий художній світ, який можна назвати «кросс-опусним».*

Кросс-опусний художній світ відрізняється від художнього світу переинного твору, але в той же час кросс-опусний художній світ має певну цілісність і свої особливості. Кросс-опусний художній світ визначається і формується властивостями масової культури. Мають значення панівні художні смаки та світоглядні установки.

У романі «Страждання юного Вертера» Й. В. Гете представлена поліфонія мотивів, думок, ідей. Цей твір занурений у глибокі культурно-історичні зв'язки. На відміну від роману Гете, усе різноманіття його кросс-опусних транскрипцій зосереджено на єдиному мотиві нещасливого, нерозділеного кохання, що доводить героя до самогубства. Інших психологічних подразників і мотивацій, як правило, немає. Створений Й. В. Гете складний, рельєфний і багатограничний образ у масовій культурі перетворюється у лінійний і «плоский» образ романтичного героя.

**Ключові слова:** Й. В. Гете, «Страждання юного Вертера», кросс-опусний художній світ, вторинний текст, екранізація.

### **Kornieieva L. L.**

Candidate of Philosophy, Associate Professor, Slavic Philology, Comparative Studies and Translation Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

#### **Cross-opus "Werther": transgression of the image of the hero by J. W. Goethe**

Johann Wolfgang Goethe's novel «The Suffering of Young Werther» is examined in the article from the point of view of its reinterpretation in secondary texts. The author draws attention to how a special secondary artistic world is formed on the basis of the original work, and what transformations are taking place with the image of the main character. Secondary texts form a special artistic world that can be called «cross-opus».

The plot and hero of Goethe's novel, as well as the motives, details, allusions associated with them, are encountered today not only in theater, cinema and other types of academic art, but also in popular culture. All the numerous references to the original text of Goethe not only testify to the continuing importance of this outstanding literary work for European culture, but allow us to trace the nature and peculiarities of its understanding by the public.

There are certain characteristics of primary text and secondary texts. The original text is higher than its artistic and aesthetic qualities, more significant in terms of problems and ideological content. However, secondary texts are usually closer to the understanding and worldview of a real mass recipient, they are simpler, understandable and accessible.

Secondary texts create a special artistic world, different from the original. These differences relate to the average reader and reflect precisely his tastes, beliefs, vision and understanding of the original text. Secondary works represent the artistic world created precisely by the recipient reader, since the reader and the mass society as a whole are at the same time the author of the secondary text.

The cross-opus artistic world differs from the artistic world of the original work, but at the same time, the cross-opus artistic world has a certain integrity and its own characteristics. The cross-opus's artistic world is defined and shaped by the properties of mass culture. The prevailing artistic tastes and ideological attitudes matter.

In the novel «The Suffering of Young Werther» by JW Goethe, a polyphony of motives, thoughts, ideas is presented. This work is immersed in deep cultural and historical ties. Unlike Goethe's novel, the whole variety of his cross-opus transcriptions is focused on a single motive of unhappy, unrequited love that drives the hero to suicide. As a rule, there are no other psychological irritants and motivations. The complex, relief and multifaceted image created by J.W. Goethe is transformed in mass culture into a linear and «flat» image of a romantic hero.

**Key words:** J.V. Goethe, «The Suffering of the Young Werther», cross-opus art world, secondary text, film adaptation.

УДК 81`25 (82-1)

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-76-84

### **Азбукина Є. П.**

магистр НИИ филологии, перевода и журналистики,  
кафедры словянской филологии, компаративистики и перевода  
Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя

## **Способы воспроизведения художественного текста в украиноязычном переводе В. Сосюры (на примере поэмы А. Блока «Двенадцать»)**

*В статье соблюдение требований к переводу (точность, лаконичность, ясность, литературность) на примерах украиноязычного текста поэмы А. Блока «Двенадцать». Установлено, что требование ясности изложения текста оригинала к переводу соблюдено частично, восприятие поэтического текста усложнено, иногда допускает двоякое толкование. Выбор языковых средств для воспроизведения исходного текста (содержания и формы) часто не соответствует оригиналу, В. Сосюра дополнительно вводит негативно маркированные слова, использует антонимический перевод.*

*Проанализированы технические способы воспроизведения художественного текста, использованные В. Сосюрой, замена и опущение. Раскрыта роль адаптивной стратегии перевода поэтического текста. Адаптация поэмы А. Блока к украинской культуре и иноязычным условиям осуществляется с помощью комплекса трансформативно предприняемых переводчиком действий. Параметры адекватности перевода определяются произвольно, вектор адаптации устанавливается переводчиком субъективно, через восприятие и глубокое понимание исходного текста, что ведёт к задействию в переводе соответствующих трансформаций. Изучены возможности внесенных переводчиком изменений для сохранения повествовательности и лиричности поэмы в украиноязычном переводе: лексические изменения (смещение, подбор эквивалента) призваны сохранить содержание поэтического текста и воспроизвести рифму. Замена слова языка перевода часто происходит через смысловое развитие, когда значение слова переводчик выводит из исходного значения логическим путём; стилистические изменения связаны с выбором целесообразного способа перевода языковой единицы, поиском эквивалента, подбором фразеологизма; синтаксические изменения предполагают перестановки или опущение членов предложения и замену типа предложения, изменение эмоциональной окраски синтаксической единицы, что приводит к переходу восклицательного предложения в повествовательное (синтаксическая транспозиция – восклицательное предложение построено как повествовательное).*

**Ключевые слова:** адекватное воспроизведение художественного текста, требования к переводу, технические способы перевода.

**Постановка проблеми в общем виде.** Лингвистический анализ переводов на украинский язык Д. Павлычко и В. Сосюрой поэмы А. Блока «Двенадцать» показал профессионализм переводчиков на разных уровнях: морфемно-словообразовательный, фонографический, морфемно-словообразовательный, лексический, морфологический и синтаксический. Переводчики сохранили маркированные и эмоциональные слова оригинала, не нарушив эстетическую ценность поэмы. При переводе поэтического текста В. Сосюра чаще обращался к одомашниванию (адекватная передача смысла) и стремился максимально сохранить исходный текст, поэтому возникла необходимость проанализировать способы воспроизведения художественного текста в украиноязычном переводе В. Сосюры. Из двух вариантов перевода поэмы «Двенадцать» В. Сосюрой (1936, 1951) для исследования выбран более ранний, без редакторской обработки и цензуры.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Научный интерес к творчеству А. Блока побуждает современных исследователей к поиску новых граней его поэтического таланта. Т. Пахарева (2006) отмечает, что категория стихии, а также идея возмездия легли в основу восприятия А. Блоком событий 1917 года. Поэма «Двенадцать» («Знамя труда», 1918, 18 февраля), на взгляд исследователя, ознаменовала попытку оправдать переворот, осуществлённый большевиками, и привела к разрыву А. Блока со многими друзьями, вследствие чего поэт вынужден был прекратить активную творческую деятельность [2].

Л. Сырык (2016) высоко оценила роль неоклассиков в адаптации достижений русского символизма в украинской литературе, проанализировала художественные переводы. Исследователь обращает внимание на то, что в разных фрагментах перевода выдержано присущее оригиналу единство содержания, например, семантика лексем-микрообразов и ритм [3, с. 148].

Вне поля зрения исследователей остались способы воспроизведения художественного текста в украиноязычном переводе В. Сосюры поэмы А. Блока «Двенадцать», что и обусловило выбор темы исследования.

**Цель статьи** – проанализировать способы воспроизведения художественного текста в украиноязычном переводе.

**Изложение основного материала исследования и обоснование полученных результатов исследования.** Поэма «Двенадцать» (1918) стала завершающим произведением А. Блока. Первая публикация «Двенадцати» состоялась 18 февраля 1918 г. в газете «Знамя труда». В заглавие поэмы автор вложил символическое

значение – двенадцать апостолов Христа. Особенностью поэмы А. Блока является сочетание повествовательности с лиричностью. По замыслу автора «Двенадцать» – поэма в виде драмы, т. е. театрализованное балаганное представление. Текст произведения состоит из отдельных сцен, характеризуется многообразием интонаций и ритмов, контрастностью переходов от одного плана изображения к другому. Элементы образной структуры поэмы разнообразны и взаимосвязаны: высокое и низкое, святое и кощунственное, трагическое и комическое, что, безусловно, усложняет перевод.

Приступая к художественному переводу специалист-переводчик берёт во внимание межлитературное (межкультурное) взаимодействие, которое составляет основу национально-литературного процесса. Художественный перевод связан с эстетической функцией языка, поскольку в художественном произведении, кроме определённых событий, отображаются эстетические и философские взгляды автора, его мировоззрение. Художественный перевод передаёт мысли оригинала на литературном языке.

Переводчик художественных произведений придерживается следующих основных требований: точность, лаконичность, ясность, литературность. Рассмотрим соблюдение требований к переводу на примерах украиноязычного текста поэмы.

(11) – Ох, Матушка-Заступница! / – Ох, большевики загонят в гроб!  
[1] – *Нас у гроб, / ой ненько, / більшовик жене!* [4, с. 136].

Точность. Переводчик донёс до читателя мысль, высказанную персонажем: *Старушка боится новой власти и призывает на помощь высшую силу.* Оттенки изложения оригинала частично сохранены: 1) основные положения – боязнь перемен, эмоциональное восприятие действительности; 2) обращение неполно передаёт содержание, упрощает образ: *набожная Старушка* → *Старенька*. В исходном тексте: *Ох, Матушка-Заступница!* Автор не случайно подаёт с заглавной буквы обращение, ведь речь идёт о Матери Божией Пресвятой Богородице, именуемой в христианских молитвах *Заступницей*. Именно к ней в трудную минуту жизни обращается персонаж. Переводчик ничего от себя не добавил, не дополнил и не пояснил автора, тем не менее не передал важный нюанс. Обращение *ой ненько* выражает только испуг. Изменено время глагола: *загонят* (будущее) → *жене* (настоящее) и число существительного *більшовики* (множественное) → *більшовик* (единственное, выступает в роли собирательного). Как видим, *Старушка* боится грядущих перемен, а *Старенька* не только боится, но и уже притесняется новой властью, что не соответствует действительности.

(3) Ветер, ветер! / На ногах не стоит человек. [1] – *Viter, viter / такий, що збиває людину з ніг* [4, с. 135].

Лаконичність. В тексті оригінала поет використовував коротке по довжині речення (7 слів), перекладач також излагає думку коротко – реченням з 8 слів, додатково введено вказувальне місцеимення *такий*.

(7) От здания к зданию / Протянут канат. / На канате – плакат: / «Вся власть Учредительному Собранию!» [1] – *Мур на мурі вгору, / поміж них – канат, / а на нім – плакат: / «Влада вся Встановчим Зборам!»* [4, с. 135].

Ясність. Вимога до перекладу не дотримана, сприйняття тексту ускладнено, допускає подвійне трактування: От здания к зданию / Протянут канат → *Мур на мурі вгору, / поміж них – канат*.

В оригіналі речення йде про будівництво, архітектурному спорудженні великого розміру, а в перекладі слово *мур* трактується як висока каменна (кирпична) стіна або невисока изгородь з каменя (кирпича). Інверсія також ускладнює сприйняття і зміщує логічне ударення (містоимення / іменник): «**Вся** власть Учредительному Собранию!» → «**Влада** вся Встановчим Зборам!».

(33) Ванюшка сам теперь богат. [1] – *Ну, й субчик Ванька, ну ж і гад!* [4, с. 139].

Літературність. Частично дотримано: у *Вани* видно перемену. При перекладі позитивна емоційна окраска замінена на негативну: *Ванюшка* (зменшувально-ласкаве) → *Ванька* (пренебрежливий). Додатково введені слова негативно марковані: *субчик* (презр.), похідне від *суб'єкт* – отримувальний, зрадчий людина, *гад* (разг., ред.) – підозрілий обличчя; неприємний суб'єкт.

Перекладач в процесі «перевираження» вихідного тексту використовує технічні способи перекладу – прямий (буквальний) або косвенний. Розглянемо докладніше.

(18) Вон барыня в каракуле / К другой подвернулась... [1] – *Он бариня в каракулі / до другої – мов крива*. [4, с. 147].

Заїмствование. З метою досягнення стилістичного ефекту і відтворення місцевого колориту, перекладач використовує російськомовний термін з значенням «дворянка в царській Росії».

(78) Не такое нынче время... [1] – *Не така іще година нас чекає впереді* [4, с. 144].

Адаптивне транскодування. Використано перенесення інформації з одного мови на іншу, створено її перетворення (адаптація) з метою викласти в іншій формі. Створена мовна

единица не предназначена для полноценной замены оригинала (*впереді* → *попереду*), так как она служит для образования рифмы: *Стисни серце у **груді**. / Не така іще година нас чекає **впереді**.*

(61) Стой, стой! Андрюха, помогай! / Петруха, ззаду забегай!. [1] – *Стій, стій! Андрюшко, помогай! / Ту, Петько, ззаду забігай!* [4, с. 142].

Калькирование. Переводчик использовал особый вид заимствования – через буквальный перевод языковой единицы. Калькирование происходит путём подбора лексических единиц из языка перевода: *стой* → *стій*, *ззаду* → *ззаду*, *забегай* → *забігай*, *Петруха* → *Петько*.

Транслитерация. Побуквенная передача отдельного слова одной графической системы средствами другой системы необходима для создания разговорного варианта имени: *Андрюха* → *Андрюшко* (укр. *Андрюшко*, характерно твёрдое произношение суффикса –*ушк*).

(1) Чёрный вечер. [1] – *Чорний вечір* [1, с. 135]. (2) Белый снег. [10] – *Білий сніг* [4, с. 135].

Дословный перевод. Сохранены порядок слов и конструкция языка оригинала: модель *прилагательное + существительное*, назывное предложение. Не претерпели изменений тропы (эпитет, антитеза).

(15) А вон и долгополый – / Сторонкой – за сугроб. [1] – *А он і довгогровий, / од снігу, мов ослін.* [4, с. 136].

Модуляция (смысловое развитие). Произведена замена слова языка перевода: *долгополый* → *довгогровий*. Значение слова можно вывести логическим путём из исходного значения: священник в одежде с длинными полами, также, как правило, с длинными волосами. Слово *довгогровий* (с длинной гривой) негативно маркированное – пренебрежительно.

(22) Поздний вечер. / Пустеет улица. / Один бродяга / Сутулится, / Да свищет ветер. [10] – *Чорний вечір. / Біла вулиця. / Один нетяга / до муру тулиться. / Та вітер свистить і лютує.* [4, с. 138].

Эквиваленция. Текст перевода описывает одну и ту же ситуацию, что исходный, при этом переводчик использует разные стилистические и структурные средства: *Поздний вечер* (определение + существительное) → *Чорний вечір* (эпитет); *Пустеет улица* (двусоставное предложение) → *Біла вулиця* (односоставное назывное предложение); *бродяга* → *нетяга* (подобран эквивалент в языке перевода с таким же значением – «бедный, неимущий человек»); *Сутулиться* (глагол) → *до муру тулиться* (модель *предлог + существительное + глагол*); *Да свищет ветер*. (простое неосложненное предложение) → *Та вітер*



*свистить і лютує.* (простое, осложненное однородными сказуемыми, предложение).

(34) – Был Ванька наш, а стал солдат! [1] – *Колись був наш, тепер солдат* [4, с. 139].

Транспозиция. Произошёл переход восклицательного предложения в повествовательное, то есть переводчиком была произведена синтаксическая транспозиция – восклицательное предложение построено как повествовательное (произошли перемены в жизни Ваньки, которые вызывают сожаление у его друзей: *Колись був наш*, но теперь чужой нам – *солдат*).

(71) - Что, товарищ, ты не весел? / Что, дружок, оторопел? [1] – *Що ти, друже, ловиш киси, / мов ворону з пір'ям з'їв?* [4, с. 143].

Адаптация. Переводчик выбирает целесообразный способ, поскольку в языке перевода не существует ситуации, о которой идёт речь в исходном тексте, то передаёт её с помощью фразеологизмов: *не весел* → *ловиш киси* (находиться в подавленном состоянии, грустить), *оторопел* (был в состоянии сильного замешательства от испуга) → *мов ворону з пір'ям з'їв* (испытал неприятность в жизни), таким образом создавая эквивалентную ситуацию.

Выбор языковых средств для воспроизведения исходного текста (содержания и формы) иногда не соответствует оригиналу, то есть используется антонимический перевод:

Текст оригинала  
(12–13) *Ветер хлѣсткий!*  
*Не отстаёт и мороз!*  
*И буржуй на перекрёстке*  
*В воротник упрятал нос* [1].

Текст перевода  
*В'яне в тривозі*  
*даль од заграв.*  
*І буржуй на розі*  
*зовсім охляв* [4, с. 136].

В приведённых примерах состояние неживой природы, выраженное понятиями в исходном тексте (холодный ветер, мороз), в переводе заменено противоположными понятиями (тревожность, зарево пожаров); *И буржуй... В воротник упрятал нос* (замёрз) → *І буржуй... зовсім охляв* (очень ослаб, обессилел, истощился от голода) с соответствующей перестройкой всего высказывания для сохранения неизменного плана содержания – опущено назывное предложение, введены двусоставные предложения. Внесенные изменения дали переводчику возможность сохранить перекрёстную рифму, при этом утрачена аллитерация, придающая поэтическому тексту особую звуковую выразительность: *ветер хлѣсткий отстаёт, мороз, буржуй, перекрёстке, воротник, упрятал*. Частотность повторения одинаковых согласных (*т-р*) в строфе составляет 8/7.

В. Сосюра выбрал адаптивную стратегию перевода. Адаптация поэмы А. Блока к украинской культуре и иноязычным условиям происходит с помощью комплекса трансформативно предпринимаемых переводчиком действий. Параметры адекватности перевода определяются переводчиком произвольно, вектор адаптации устанавливается субъективно, через восприятие и глубокое понимание исходного текста, что требует задействования в переводе соответствующих трансформаций, например:

(6) Скользко, тяжко, / Всякий ходок / Скользит – ах, бедняжка!  
[1] – Віє, меле. / Тільки пройде хто / і впаде, ой, леле! [4, с. 135].

Зимний гололёд воспроизведён переводчиком с использованием опущения фразы и контекстуальной замены, а междометие *ах, бедняжка!* восполняет эквивалент, понятный носителям украинского языка – *ой, леле!*

(16) Что нынче **невеселый**, / Товарищ поп? [1] – *Чом нині нещасливий, / товаришу піп?* [4, с. 136].

Только одно слово заменено синонимом: *невеселый* → *нещасливий*. Значение расширено, в оригинале служитель культа *пребывает в грустном настроении, печалится, предчувствуя непопулярность новой власти*, в переводе *товариш піп* (сохранена авторская ирония) уже *лишён счастья и радости*.

**Выводы.** В. Сосюра придерживается таких основных требований к переводу, как лаконичность и литературность. В основном соблюдены требования точности и ясности: хотя текст оригинала не искажен, но воспроизведены только основные положения авторской мысли.

Переводчик для «перевыражения» текста оригинала использовал различные технические способы перевода: адаптация, адаптивное транскодирование, дословный перевод, заимствование, калькирование, модуляция, транслитерация, транспозиция, эквиваленция. В. Сосюра для воспроизведения текста поэмы использовал адаптивную стратегию перевода.

**Перспективы дальнейших исследований в данном направлении.** Компаративистский анализ переводов поэмы А. Блока «Двенадцать» украинскими поэтами Д. Павлычко и В. Сосюрой.

### Литература

1. Blok A. Stihotvoreniya i poemu [The lyric poetry and poems]. URL: <https://pitzmann.ru/blok-twelve.htm> (Access date: 11.12.21). [in Russian].

2. Pakhareva T. A. Blok Oleksandr Oleksandrovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Blok Alexander. *Encyclopedia of Modern Ukraine*]: elektronna versiiia [web-sait]; hol. redkol.: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak ta in.; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: In-t entsykloped. doslidzhen NAN Ukrainy, 2006.

URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=35533](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=35533) (Access date: 11.12.21). [in Ukrainian].

3. Siryk L. Rosiiski poety-symbolisty v otsyntsi ta perekladakh ukrainskykh neoklasykiv [*Russian symbolist poets in the assessment and translation of Ukrainian neoclassicists*]. *Naukovyi zhurnal*, 2016. Vyp. 4. S. 146–153. [in Ukrainian].

4. Sosyura V. Vybrani poezii [*The selected poetry*]. Kharkiv: Derzhlitvydav, 1936. 160 c. [in Ukrainian].

### References

1. Blok A. Stihotvoreniya i poemu [*The lyric poetry and poems*]. URL: <https://pitzmann.ru/blok-twelve.htm> (Access date: 11.12.21). [in Russian].

2. Pakhareva T. A. Blok Oleksandr Oleksandrovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Blok Alexander. Encyclopedia of Modern Ukraine]*: elektronna versiiia [web-sait]; hol. redkol.: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak ta in.; NAN Ukrainy, NTS. Kyiv: In-t entsykloped. doslidzhen NAN Ukrainy, 2006. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=35533](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=35533) (Access date: 11.12.21). [in Ukrainian].

3. Siryk L. Rosiiski poety-symbolisty v otsyntsi ta perekladakh ukrainskykh neoklasykiv [*Russian symbolist poets in the assessment and translation of Ukrainian neoclassicists*]. *Naukovyi zhurnal*, 2016. Vyp. 4. S. 146–153. [in Ukrainian].

4. Sosyura V. Vybrani poezii [*The selected poetry*]. Kharkiv: Derzhlitvydav, 1936. 160 c. [in Ukrainian].

---

### Азбукіна Є.

магістр ННІ філології, перекладу та журналістики,  
кафедри слов'янської філології, компаративістики та перекладу  
Ніжинського державного університету імені миколи Гоголя

### Способи відтворення художнього тексту в україномовному перекладі

#### В. Сосюра (на прикладі поеми А. Блока «Дванадцять»)

У статті розглянуто дотримання вимог перекладу (точність, лаконічність, ясність, літературність) на прикладах україномовного тексту поеми А. Блока «Дванадцять». Установлено, що вимогу ясності викладу тексту оригіналу до перекладу дотримано частково, сприйняття поетичного тексту ускладнено, іноді допускається подвійне тлумачення. Вибір мовних засобів для відтворення вихідного тексту (змісту та форми) часто не відповідає оригіналу, В. Сосюра додатково вводить негативно марковані слова, використовує антонімічний переклад.

Проаналізовано технічні способи відтворення художнього тексту, використані В. Сосюрою, заміна та опущення. Розкрито роль адаптивної стратегії перекладу поетичного тексту. Адаптація поеми А. Блока до української культури та іншомовних умов виконується за допомогою комплексу трансформативних дій, до яких вдається перекладач. Параметри адекватності перекладу визначаються довільно, вектор адаптації встановлюється перекладачем суб'єктивно через сприйняття і глибоке розуміння вихідного тексту, що веде до використання в перекладі відповідних трансформацій. Вивчено можливості внесених перекладачем змін для збере-

ження оповідності та ліричності поеми в українськомовному перекладі: лексичні зміни (зміщення, добір еквівалента) покликані зберегти зміст поетичного тексту й відтворити риму. Заміна слова мови перекладу часто відбувається через смисловий розвиток, коли значення слова перекладач виводить із вихідного значення логічним шляхом; стилістичні зміни пов'язані з вибором доцільного способу перекладу мовної одиниці, пошуком еквівалента, добором фразеологізму; синтаксичні зміни передбачають перестановки або опущення членів речення та заміну типу речення, зміну емоційного забарвлення синтаксичної одиниці, що призводить до переходу окличного речення в розповідне (синтаксична транспозиція – окличне речення побудоване як розповідне).

**Ключові слова:** адекватне відтворення художнього тексту, вимоги до перекладу, технічні засоби перекладу.

### **Azbukina Ye.**

Master degree student of Ukrainian Literature, Methods of Teaching and Journalism Department, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Slavic Philology, comparative studies and translation Nizhyn State University named after Nikolai Gogol

### **Ways to reproduce an artistic text in ukrainian translation by V. Sosyura (on the example of the poem by A. Blok «The twelve»)**

*Compliance with the requirements for translation (accuracy, conciseness, clarity, literary quality) is considered on the examples of the Ukrainian-language text of A. Blok's poem «The Twelve». It has been established that the requirement for clarity in the presentation of the original text for translation is met in part, the perception of a poetic text is complicated, sometimes it allows for double interpretation. The choice of linguistic means for reproducing the original text (content and form) often does not correspond to the original, V. Sosyura additionally introduces negatively marked words, uses an antonymic translation.*

*Analyzed are the technical methods of reproduction of a literary text used by V. Sosyura, replacement and omission. The role of an adaptive strategy for translating a poetic text is revealed. The adaptation of A. Blok's poem to Ukrainian culture and foreign language conditions is carried out with the help of a complex of transformative actions taken by the translator. The parameters of translation adequacy are determined arbitrarily, the vector of adaptation is set by the translator subjectively, through the perception and deep understanding of the source text, which leads to the use of the corresponding transformations in the translation. The possibilities of the changes made by the translator to preserve the narrative and lyricism of the poem in the Ukrainian translation have been studied: lexical changes (displacement, selection of an equivalent) are designed to preserve the content of the poetic text and reproduce the rhyme. Replacement of the word of the target language often occurs through semantic development, when the translator deduces the meaning of the word from the original meaning in a logical way; stylistic changes are associated with the choice of an appropriate way to translate a language unit, the search for an equivalent, the selection of phraseological units; syntactic changes imply permutations or omissions of the members of the sentence and the replacement of the type of sentence, the change in the emotional coloring of the syntactic unit, which leads to the transition of the exclamation sentence to the declarative one (syntactic transposition – the exclamation sentence is built as a declarative one).*

**Key words:** adequate reproduction of literary text, translation requirements, technical translation ways.

УДК 372.8:81`25

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-85-95

### **Тезікова С. В.**

кандидат педагогічних наук, професор кафедри германської філології та методики викладання іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, e-mail: tezikova@ndu.edu.ua

### **Шугалій Н. Є.**

кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри прикладної лінгвістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, e-mail: natashashugaliy@gmail.com

### **Сливка В. П.**

викладач кафедри германської філології та методики викладання іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, e-mail: slival@ukr.net

## **Перекладацькі традиції факультету іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя**

*У статті аналізуються та узагальнюються основні чинники формування перекладацьких традицій на факультеті іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, які визначено в результаті проведеного дослідження з використанням комплексу наукових методів, а саме: вивчення та узагальнення позитивного досвіду, дискурсивного аналізу, порівняльно-історичного методу. У статті описано організаційно-педагогічні умови становлення і розвитку перекладацької школи та особистісний внесок окремих представників факультету щодо формування традицій в їх історичній послідовності. Результати дослідження надають змогу зрозуміти становлення унікальної школи з високими досягненнями в галузі перекладацької діяльності в Україні та поза її межами. Актуальність дослідження зумовлена тим, що на шляху реформування системи вищої освіти аналіз попереднього досвіду дозволяє усвідомлювати й обирати найбільш об'єктивні вектори ефективного втілення змін на сучасному етапі розвитку, не втрачаючи при цьому унікальності та особливостей як окремих освітніх явищ, так і освітньої традиції в цілому.*  
**Ключові слова:** українська перекладацька школа, перекладацькі традиції, авторська манера, творчість, перекладацька діяльність, *Traslator*.

**Актуальність дослідження.** Цікавість до історії перекладу, перекладацьких традицій окремих шкіл останнім часом істотно зростає: друкуються безліч книг та статей, проводяться конференції як на міжнародному, так і на всеукраїнському рівнях, успішно проводяться конкурси та виконуються різноманітні проекти. Українська школа

перекладу має давню історію та багаті традиції. Письменники, поети, викладачі, які займалися перекладацькою діяльністю у різні періоди становлення самобутньої української культури, літератури, мови, що почала розвиватись ще за часів Київської Русі, прагнули того, щоб рідною мовою вивчалися кращі твори світового надбання, а твори українських геніїв слова ставали знаними в усьому світі, адже переклад є однією з форм вираження зв'язків між культурами світу. Саме завдяки йому виконується важлива роль збагачення літературної спадщини. Перекладацькі традиції Ніжинської вищої школи мають давню історію і в її новітній період розвитку, з огляду на чисельні та значущі напрацювання останніх десятиліть, варті дослідження, подальшого розвитку та використання у справі підготовки фахівців на факультеті іноземних мов.

**Метою** статті є представлення результатів аналізу перекладацьких традицій факультету іноземних мов Ніжинської вищої школи. Для її досягнення вирішувались такі завдання: на основі вивчення архівних документів, першоджерел (рукописів), що зберігаються на факультеті, раніше опублікованих творів та відкритих джерел, досліджувалась історія виникнення, становлення та розвитку перекладацьких традицій; визначались організаційно-педагогічні умови та особливості перебігу перекладацької діяльності викладачів та студентів.

**Виклад основного матеріалу.** Робота перекладача не лише творча і цікава, але і дуже складна, адже вона потребує великого обсягу як філологічних, так і культурологічних знань. Перед перекладачами постають вимоги якомога точніше передавати творчі манери, стиль, застосовані художні прийоми авторів творів. Перекладач має по-справжньому відчувати автора, добре розумітися на усіх тих особливостях, задля того, щоб засобами мови передати своєрідність твору та самобутність автору. Найкращими українськими перекладачами вважаються такі видатні автори, як Микола Лукаш, неповторний лінгвіст, поет, який подарував українському читачеві понад 1000 творів, перекладених з понад 20 мов світу. Не можна не згадати неперевершеного поета, перекладача, перекладознавця Максима Рильського, який працював як над поетичними рядками, так і над п'єсами, повістями та романами. Іван Франко є не лише геніальним українським автором, а ще й талановитим перекладачем, у доробку якого є переклади античних текстів. Пантелеймон Куліш був одним з перших, хто почав збагачувати українську культуру найкращими творами світової літератури та збагнув значення перекладу найкращих творів світової спадщини. Серед його

перекладів потрібно згадати Біблію українською мовою, твори Шекспіра, Байрона, Гёте та багатьох інших. Поет-перекладач, автор віршів, теоретик перекладу та організатор гуртка Микола Зеров, займає достойне місце серед вже згаданих перекладачів. Зеров перекладав з багатьох мов, але особливої уваги заслуговують твори античної літератури. Вагомий внесок у розвиток української перекладацької школи належить майстрам художнього перекладу факультету іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Перекладацькі традиції факультету іноземних мов давні, глибокі та своєрідні. Початок був покладений ще у далеких 70-х з появою на факультеті самотнього, унікального викладача, письменника, перекладача Жомніра Олександра Васильовича (1927–2018).

Народився Олександр Васильович Жомнір 9 січня 1927 року в сім'ї священника на Рівненщині. У 1951 році закінчив з відзнакою українське відділення філологічного факультету Львівського державного університету ім. Івана Франка, після чого розпочав свій трудовий шлях, вчителюючи в одній із середніх шкіл на Тернопільщині. В 1962 році Олександр Васильович з відзнакою закінчив Київський державний педагогічний інститут іноземних мов і був запрошений Олександром Ісаковичем Близнюком, тодішнім деканом факультету іноземних мов, продовжити свою діяльність у Ніжинському державному педагогічному інституті ім. М. В. Гоголя на посаді викладача практики англійської мови та перекладу. Науковим інтересом Олександра Васильовича стали питання поетики і стилю Т. Г. Шевченка в перекладах англійською мовою. У 1971 році він захистив кандидатську дисертацію на цю тему в Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка. Результати його дослідження були представлені в авторитетних та широко відомих тогочасних виданнях, таких як *Дніпро* (1968) [1], *Всесвіт* (1968, 1983) [2; 6], *Вітчизна* (1967, 1968) [3; 4], *Мовознавство* (1969) [5].

Блискуче знання української та англійської мов стало запорукою високого професіоналізму Жомнір О. В. а як перекладача та наставника творчої молоді. Студентські роки є пам'ятними та важливими в житті кожної молодої людини, адже саме тоді розкриваються та розквітають її здібності, таланти та творчий потенціал. Надзвичайно щастить тим студентам, з якими поруч є розумні, небайдужі та творчі наставники, які можуть зацікавити, допомогти, надихнути та підтримати на шляху особистісного та творчого становлення. Такою непересячною особистістю на факультеті іноземних мов, закоханою в переклад, довгі роки був саме Олександр Васильович Жомнір, який навесні 1976 року заснував *Транслятор (Translator)*. Ідея виникла

під час чергових дружніх обговорень зі студентами перекладу одного з творів. Що таке *Translator*? Це студентська перекладацька студія з власною студентською стінгазетою, у якій розміщували найкращі поетичні та прозові переклади творів студентів та викладачів факультету іноземних мов. Перший випуск з'явився у квітні 1976 року. Всі матеріали часописів ретельно редагувалися, неодноразово змінювалися задля знаходження найбільш влучного виразу, точного перекладу, правильної стилістичної форми. Також маємо зазначити, що, крім публічної стінгазети, Олександр Васильович зберігав надруковані на друкарській машинці роботи у підшивці у теці. Тобто, спочатку проводилася ретельна робота щодо перекладу текстів, потім їхнє обговорення, далі оформлення стінгазети, яку прикрашали і розміщували на стенді у вестибюлі факультету іноземних мов, тоді як у теці зберігалися віддруковані варіанти всіх перекладів. Щороку виходило від одного до трьох, а іноді й 4 номерів газети. У 1984 році вийшов останній номер – № 21. На початку 90-х в університетській газеті *Alma Mater* було започатковано колонку *Translator*, де студенти та викладачі розміщували свої перекладацькі надбання. Під керівництвом Олександра Васильовича значна частина студентів спробували свої сили в художньому перекладі на українську та російську мови з англійської, російської, білоруської, болгарської та польської. Найбільш активно долучалися до творчості такі студенти, як І. Ліпес, М. Новоселицький, С. Огольцов, О. Гадзінський, Г. Васильченко, В. Якуба, Р. Винонен, С. Рак, М. Баклан, В. Балабась, Ю. Колесник, В. Дузенко, Т. Сологуб, М. Нижник, М. Кириченко. Для перекладів обиралися твори В. Шекспіра, Дж. Кітса, Е. Дікінсон, С. Моема, І. Франка, Б. Пастернака, В. Коротича, Л. Костенко, Л. Кисельова, Д. Павличка, А. Вознесенського та інших авторів. Крім того, студенти займалися рецензуванням перекладених творів.

Олександр Васильович упродовж довгих років був керівником та натхненником студії, одночасно плідно працюючи над власними перекладами творів відомих авторів. Будучи знаним експертом творчості Т. Г. Шевченка, Жомнір О. В. є автором 11 статей-довідок в енциклопедичному *Шевченківському словнику* [6], перекладу з англійської мови на українську роману В. С. Моема «*Місяць і п'ятак*» (*The Moon and the Sixpence*) [7], перекладів польської поезії (*Антологія польської поезії, 1979*). Саме Жомнір О. В., за результатами спеціального конкурсу, переклав п'єсу В. Шекспіра «*Цимбелін*», яка увійшла до 6-го тому зібрання творів В. Шекспіра українською мовою [8]. Багато часу перекладач присвятив перекладам поезій Емілі Дікінсон, частина яких друкувалася в журналі *Літературна Україна*



в 1981 році і роботу над якими Олександр Васильович вів до останніх днів життя. Сподіваємося, що зусиллями друзів та учнів Олександра Васильовича невдовзі вийде в світ перше найповніше видання поезій Емілі Дікінсон у перекладі на українську мову.

Але найпочесніше місце серед доробку видатного перекладача, без сумніву, займає переклад на українську мову поезії Джона Мілтона «*Утрачений рай*» [9]. Цей твір є одним з найвидатніших англomовних творів світової літературної спадщини, написаний Мілтоном в останній період свого життя (1660–1674) і пізніше перекладений на багато мов світу. Олександр Васильович працював над україномовним перекладом цього твору близько 30 років, відкладаючи його та повертаючись до роботи над ним знову. Остання сторінка друкованого варіанту роботи датується жовтнем 2004 року, хоча в попередніх частинах твору рукою автора на полях позначені і раніші дати, наприклад, на сторінці 12 *Книги Першої* – 17.06.01, на сторінці 51 *Книги Другої* є примітка 19.07.05, а в дужках зазначається рік 1976, що вказує на первинну дату перекладу *Книги Другої* в рукописному варіанті, написаному від руки в звичайних шкільних зошитах. На жаль, перекладач не дожив до того часу, коли світ побачив труд всього його життя, але робота з підготовки до друку розпочалася у 2015 році ще за його активної участі. Розуміючи, що сам Олександр Васильович в останні роки життя докладав усіх зусиль до перекладу поезій Емілі Дікінсон і відклав видання «*Утраченого раю*» на невизначений термін, до роботи з упорядкування рукописів 12 книг поеми активно долучилися учні майстра, викладачі та співробітники факультету іноземних мов. Були сплановані кроки щодо ревізії та систематизування всіх наявних варіантів перекладених частин твору, які знаходилися в дванадцяти величезних теках. Якщо було декілька варіантів перекладу одного й того ж уривку, то обирався найкращий з точки зору Олександра Васильовича. Також уточнювалися відсутні сторінки (яких, як виявилось, було всього декілька) після звірки наявних текстів перекладу та оригінального твору Мілтона з лондонського видання середини XIX століття староанглійською мовою, яким користувався перекладач і який був подарований йому Сергієм Потапенком, його учнем, який у подальшому став професором, доктором філологічних наук, завідувачем кафедри [10]. Наступним етапом був набір електронного варіанту твору та його первинне редагування з внесенням деяких правок після детального консультування та за погодженням з перекладачем. Поема вийшла в світ у 2020 році у видавництві Жупанського, за 2 роки після смерті Жомніра. Цей видатний твір

складається з 12 книг за біблійними мотивами, з вступним словом перекладача та примітками в кінці, всього 358 сторінок неперевершеної живої української мови. Великою окрасою твору стали гравюри найвидатнішого гравера епохи романтизму Поля Гюстава Доре (1832–1883).

Крім Жомніра Олександра Васильовича, долею перекладацького напрямку в освітній діяльності факультету іноземних мов переймався Іван Кирилович Харитонов, який до 2019 року регулярно оновлював факультетську газету *Translator's Tribune* студентськими та власними роботами. Характерною особливістю манери Івана Кириловича був саме порівняльний аспект перекладів. Тобто йому було притаманно друкувати переклади різних авторів одного твору. Іваном Кириловичем було підготовлено до друку та видано три збірки вибраних художніх перекладів наших студентів, випускників та викладачів університету (*Перекладацькі передзвони*, 2012 р. [11], *Нові перекладацькі передзвони*, 2017 р. [12], *Нові Ніжинські перекладацькі передзвони*, 2019 р.) [13]. Крім того, Іван Кирилович Харитонов є автором навчального посібника до курсів стилістики та перекладу (*Порівняльно-паралельні переклади поезій*, 2009), де вміщено перші твори та переклади як його власні, так і інших митців з романо-германських (англійської, французької та німецької) та слов'янських мов (української, російської, польської та білоруської) [14]. Плідним для Івана Кириловича був 2012 рік, коли вийшли його власні переклади поезій європейських і американських авторів [15] та доповнений новими роботами навчальний посібник до курсів стилістики та перекладу (*Зіставні переклади поезій*, 2012) [16]. Не можна не згадати про чи не найвагомішу перекладацьку роботу І. К. Харитонова – переклад роману «*Мазела*» Дж. Г. Байрона, який був виданий дуже обмеженим тиражем власним коштом перекладача і, тому, залишився поза широкою увагою любителів поезії та поціновувачів творчості Дж. Г. Байрона [17], але який є у вільному доступі у мережі Інтернету, оскільки перекладач, якого вже немає з нами (1939–2020), дуже хотів, щоб його роботи знаходили своїх читачів [18].

Слід зазначити, що перекладацька студія *Транслятор* стала важливою частиною життя для багатьох наших колишніх студентів, які після закінчення вишу знаходять час для творчості, публікують свої твори, причому дехто з них займається художнім перекладом професійно. Факультет іноземних мов може пишатися своїми перекладацькими традиціями, які уособлені у діяльності таких випускників-перекладачів, як Ілля Ліпес (1977 року випуску) – з 1997 року постійно проживає та працює перекладачем та нотаріусом у То-

ронто (Канада), перекладає поезії Шекспіра, Шеллі, Кітса, Дікінсон, Фроста, Еліота, а також сучасних українських та ізраїльських поетів. Він є автором збірки «*Лирика. Переводи у стихи*», яка вийшла в світ в Канаді у 2008 році. Він був фіналістом Третього Всесвітнього поетичного фестивалю *Емігрантська ліра* (2011) та переможцем конкурсу поетів-перекладачів Четвертого Всесвітнього поетичного фестивалю *Емігрантська ліра* (2012) [19; 20].

Ганна Васильченко (випускниця 1981 року) – впродовж усього життя зберегла любов до поезії і є автором низки віршів, пісень та перекладів. Знаходять час для творчості наші випускники Олександр Кліщ (випускник 1983 року), який працює у посольстві США в Україні; Віктор Пецанов та Сергій Рак (1983); Сергій Огольцов (1978 року випуску) – живе та працює у Нагорному Карабасі; Ніна Кочубей (Кіндратець).

Щодо нинішніх викладачів факультету іноземних мов, то славні літературні традиції своїх попередників продовжує прозаїк та перекладач, доцент кафедри німецької мови А. В. Ролік, який нещодавно отримав диплом лауреата Чернігівської літературної премії імені Леоніда Глібова за книгу перекладів літературознавчих статей з німецької мови «*Микола Гоголь в німецькій науковій та художній літературі. Антологія*» (2020). Перекладами з німецької мови також займається доцент кафедри німецької мови Н. І. Лепухова. Маємо надію, що нинішні студенти факультету іноземних мов примножать літературні здобутки нашого славетного вишу, адже вони ще зі студентських лав приймають активну участь у міжвузівських та всеукраїнських перекладацьких конкурсах. Ось їх здобутки в останні роки: Іценко Олена – диплом II ступеню за друге місце у XI Міжвузівському конкурсі молодих перекладачів, Національний авіаційний університет, Київ, 01 квітня 2020 р.; Дорошенко Анастасія – диплом I ступеня за перше місце у Всеукраїнському конкурсі художнього перекладу до Дня народження Миколи Вінграновського, номінація поезія (німецька мова), Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 15 квітня 2021 р.; Дорошенко Анастасія – диплом II ступеня за друге місце у Всеукраїнському конкурсі художнього перекладу до Дня народження Миколи Вінграновського, номінація проза (німецька мова), Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 15 квітня 2021 р.; Ткаченко Богдан – диплом III ступеня за третє місце у Всеукраїнському конкурсі художнього перекладу до Дня народження Миколи Вінграновського, номінація проза (англійська мова), Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 15 квітня 2021 р.; Кот Єлизавета –

диплом II ступеню за друге місце у XII Міжвузівському конкурсі молодих перекладачів, Національний авіаційний університет, Київ, 16 квітня 2021 р. То ж сподіваємося, що перекладацькі традиції нашого факультету будуть достойно продовжені.

Підсумовуючи усе вищесказане, можна зробити висновки, що Ніжинська вища школа успішно розвиває славні багаторічні традиції в галузі перекладу. Особисті внески, професіоналізм викладачів, гарний рівень знань студентів, а, головне, продуктивна взаємодія між ними дали високий результат у формуванні, становленні та розвитку перекладацьких традицій у навчальному закладі.

### Література

1. Жомнір О. В. Шевченків «Кобзар» і його англійський переклад. *Всесвіт*. 1968. № 3.
2. Жомнір О. В. Повний англійський «Кобзар». *Вітчизна*. 1967. № 3.
3. Жомнір О. В. Англійські переклади «Заповіту». *Вітчизна*. 1968. № 3.
4. Жомнір О. В. Реалії в перекладах «Кобзаря» англійською мовою. *Мовознавство*. 1969. № 5.
5. «Розкуто, на повен голос» [Про антологію негритянських поетів США]. *Всесвіт*. 1983. № 8. О. В. Zhomnir.
6. Шевченківський словник у двох томах. Т. 1: Київ, 1976; Т. 2: Київ, 1977; перевидання: Київ, 1978.
7. Моем В. С. «Місяць і мідяки», «На лезі бритви» / переклад О. В. Жомнір. Київ: Дніпро, 1989.
8. Вільям Шекспір. Твори в шести томах. Т. 6. Київ: Видавництво художньої літератури. Дніпро, 1986. 163–267 с.
9. Джон Мільтон. Утрачений рай / переклад О. Жомнір; передмова Г. Доре; ілюстрації Щ. Баратинська, художнє оформлення. Видавництво Жупанського 2020, 358 с.
10. John Milton. *Paradise Lost* (in twelve books). London: Bell and Daldy, 186, Fleet Street. 1864.
11. Перекладацькі передзвони: збірка вибраних художніх перекладів викладачів, студентів, випускників факультету іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя / уклад. І. К. Харитонов, Жомнір О. В., С. В. Тезікова, студенти. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 211 с.
12. Нові перекладацькі передзвони: збірка вибраних художніх перекладів викладачів, студентів, випускників факультету іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя / уклад. І. К. Харитонов, Жомнір О. В., С. В. Тезікова, студенти. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 229 с.
13. Нові Ніжинські перекладацькі передзвони: збірка вибраних художніх перекладів студентів, випускників та викладачів факультету іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя / уклад. І. К. Ха-

ритонов, Жомнір О. В., С. В. Тезікова, студенти та випускники факультету іноземних мов НДУ ім. Миколи Гоголя. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 193 с.

14. Іван Харитонов. Порівняльно-паралельні переклади поезій: міжфакультетський навчальний посібник до курсів стилістики та перекладу. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 415 с.

15. Іван Харитонов. Переклади поезій європейських та американських авторів. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 216 с.

16. Іван Харитонов. Зіставні переклади поезій: навчальний посібник до курсів стилістики та перекладу. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. 416 с.

17. Іван Харитонов. Переклади і переспіви поезій. Мазепа (переклад поеми Дж. Г. Байрона). Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. 247 с.

18. URL: [http://www.ndu.edu.ua/storage/2019/kcharyto\\_nov\\_mazepa.pdf](http://www.ndu.edu.ua/storage/2019/kcharyto_nov_mazepa.pdf)

19. Електронний ресурс URL: <https://new.antho.net/wp/tag-lipesi/>

20. URL: [http://www.promegalit.ru/kanada/personals/504\\_lipes\\_ilya.html](http://www.promegalit.ru/kanada/personals/504_lipes_ilya.html)

### References

1. Zhomnir, O. V. (1968). *Shevchenko «Kobzar» i yoho angliiskiy pereklad*. [Shevchenko's "Kobzar" and its English translation]. *Vsesvit–Universe*. 1968. 3. [in Ukraine].

2. Zhomnir, O. V. (1967). *Povnyi angliyskiy «Kobzar»*. [Full English «Kobzar»]. *Vitchezna–Homeland*. 3. [in Ukraine].

3. Zhomnir, O. V. (1968). *Angliyski pereklady «Zapovitu»* [English translations of the Testament] *Vitchezna–Homeland*. 3. [in Ukraine].

4. Zhomnir, O. V. (1969) *Realii v perekladakh «Kobzaria» angliiskoiu movoiu*. [Realii v perekladakh «Kobzaria» angliiskoiu movoiu.]. *Movoznavstvo–Linguistics*. 5. [in Ukraine].

5. (1983). *«Rozkuto, nap oven holos» [Pro antologiiu nehrytianskykh poetiv SSHA]* "Unleashed, in full voice" [On the anthology of Negro poets in the United States]. *Vsesvit–Universe*. 8. [in Ukraine].

6. *Shevchenkivskiy slovnyk u dvokh tomakh* [Shevchenko's dictionary in two volumes]. Vol. 1. Kyiv – 1976; Vol. 2: Kyiv – 1978; perevydannia: Kyiv. 1978.

7. Maugham, V. S. (1989). *«Misiats i midiaky». «Na zhali brytvy» («The Moon and the Sixpence».* *«The Razor's Edge»* ["The Moon and Coppers", "On the Razor's Edge"]. (O. V. Zhomnir, Trans.) Kyiv: «Dnipro». [in Ukraine].

8. William Shakespeare. (1986) *Tvory v 6 tomakh*. [Works in six volumes] Vols. 1–6. Vol. 6. Kyiv. Vydavnytstvo khudozhnoi literatury «Dnipro» [in Ukraine].

9. John Milton (2020). *Vtracheniy rai* [Paradise Lost]. (Paradise Lost); (O. Zhomnir, Trans.) peredmova; G. Dore, iliustratsii; S. Daratynska, khudozhnie ofomlennia, Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukraine].

10. John Milton (1864). *Vtracheniy rai Paradise Lost* (in twelve books). London: Bell and Daldy, 186, Fleet Street. [sn English].

11. (2012) *Perekladatskiy peredzvony: zbirka vybranykh khudozhnykh perekladiv vykladachiv, studentiv, vypusknykh fakultetu inozemnykh mov Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Gogolia* [Translation bells: a collection of selected literary translations of teachers, students, graduates of

the Faculty of Foreign Languages of Nizhyn State University named after Nikolai Gogol] / uklad. I. K. Kharytonov, Zhomnir O. V., S. V. Tezikova, studenty. Nizhyn: NDU im. M. Gogolia. [in Ukraine].

12. *Novi perekladatski peredzvony: zbirka vybranykh khudozhnikh perekladiv vykladachiv, studentiv, vypusnykiv fakultetu inozemnykh mov mov Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Gogolia* / uklad. I. K. Kharytonov, Zhomnir O. V., S. V. Tezikova, studenty. – Nizhyn: NDU im. M. Gogolia, 2017. 229 s.

13. (2019) *Novi Nizhynski perekladatski peredzvony: zbirka vybranykh khudozhnikh perekladiv studentiv, vypusnykiv ta vykladachiv fakultetu inozemnykh mov mov Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Gogolia* [New Nizhyn Translation Bells: a collection of selected literary translations of students, graduates and teachers of the Faculty of Foreign Languages of Nizhyn State University named after Nikolai Gogol] / uklad. I. K. Kharytonov, Zhomnir O. V., S. V. Tezikova, studenty. Nizhyn: NDU im. M. Gogolia [in Ukraine].

14. Ivan Kharytonov (2009). *Porivnialno-paralelni pereklady poezii: Mizhfakultetskyi navchalnyi posibnyk do kursiv perekladu ta stylistyky* [Comparative-parallel translations of poetry: interfaculty textbook for courses in stylistics and translation.]. Nizhyn: Vydavnytstvo NDU im. M. Gogolia [in Ukraine].

15. Ivan Kharytonov (2012). *Pereklady poezii yevropeiskyh ta amerykanskykh avtoriv* [Translations of poems by European and American authors]. Nizhyn: Vydavnytstvo NDU im. M. Gogolia [in Ukraine].

16. Ivan Kharytonov (2012). *Zistavni pereklady poezii: Navchalnyi posibnyk do kursiv stylistyky ta perekladu* [Comparative translations of poetry: a textbook for courses in stylistics and translation]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, [in Ukraine].

17. Ivan Kharytonov (2018). *Pereklady i perespivy poezii. Mazepa (pereklad poemy J. G. Byron)* [Translations and chants of poetry. Mazepa (translation of a poem by J. G. Byron)] Nizhyn: NDU im. M. Gogolia [in Ukraine].

18. URL: [http://www.ndu.edu.ua/storage/2019/kcharytonov\\_mazepa.pdf](http://www.ndu.edu.ua/storage/2019/kcharytonov_mazepa.pdf)

19. URL: <https://new.antho.net/wp/tag/lipesi/>

20. URL: [http://www.promegalit.ru/kanada/personals/504\\_lipes\\_ilya.html](http://www.promegalit.ru/kanada/personals/504_lipes_ilya.html)

---

**Tezikova S. V.**

PhD in Education, Associate Professor at the Chair of Germanic Philology and Methods in Teaching Foreign Languages at Nizhyn Mykola Gogol University, e-mail: [tezikova@ndu.edu.ua](mailto:tezikova@ndu.edu.ua)

**Shuhalii N. Y.**

PhD in Education, Senior Lecture at the Chair of Applied Linguistics at Nizhyn Mykola Gogol University, e-mail: [natashashugalii@gmail.com](mailto:natashashugalii@gmail.com)

**Slyvka V. P.**

Lecture at the Chair of Germanic Philology and Methods in Teaching Foreign Languages at Nizhyn Mykola Gogol University, e-mail: [slival@ukr.net](mailto:slival@ukr.net)

**Traditions in translation at the Faculty of Foreign Languages at Nizhyn Mykola Gogol University.**

*In the article, the basic factors for establishing traditions in translation at the faculty of foreign languages at Nizhyn Mykola Gogol University are analyzed and summarized. These factors are defined in the result of the research employing the complex of scientific methods such as studying and generalizing positive experience, discourse analysis, and comparative-historical. Organizational and pedagogic grounds for establishing and growth of the translation school and personal credits of some faculty members are described in the article in retrospective. The results of the research provide understanding of how the unique school with high achievements in the field of translating activities in Ukraine and beyond its borders was established and functioned. The relevance of the research is predefined by the fact that in the process of educational system reformation the analysis of the past years' experience ensures awareness and provides the choice of the most objective vectors to effectively implement these changes preserving the uniqueness and peculiarities of some educational phenomena as well as educational traditions in general.*

**Key words:** *Ukrainian translation school, translation traditions, author's manner, creativity, the field of translation, interpreting, Translator.*

УДК 821.161.2-1:784.4"19/20"

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-96-106

## Матасова Ю. Р.

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка,

ORCID: 0000-0002-4824-9513,

e-mail: ju.matasova@gmail.com

### Популярне поетичне: поезія та поп-музика авторок-виконавиць

*Студія розгортається у полі дискусії про «високе» поетичне та його «низькі» реалізації у царині популярної культури, і, зокрема, популярної музики. Проблематизація подібної бінаризації як обмежувальної не лише уможливорює розгляд емансипації поетичного у популярному (котре підсилює поетичну практику), а й спонукає до «пригадування» дієвості слова у його поєднанні із музикою. Звертаючись до традиції авторок-виконавиць / авторок-виконавиць (singer-songwriter) як такої, що від початку виявляє потужну співдію поетичного із музичним (чим забезпечує собі особливе місце у популярній культурі та популярній музиці), студія застановляється на важливості для жанру позиціональності авторської постаті, котра, по суті, є проміжною. Поглибити подібну аналітику, виявити результати наполягання на проміжному статусі, випадає завдяки приділенню уваги голосам авторок-виконавиць, які активно працюють на пошціні із початку 1990-х років. Їхня робота, що значно розширює жанрові «мову» та метод, є ефективною у тому числі й щодо убезпечення традиції singer-songwriter від конвенціоналізації, адже одним із їхніх творчих інструментів стає витворюване ними дієве поетичне. Пісенна лірика авторок-виконавиць демонструє ознаки «поезії», визначеної у термінах Одрі Лорд, і спонукає до її розгляду як дієвої (і «життєво необхідної») практики з уяви про здійснення. У цьому сенсі вона є творчою практикою, значущою і жанрово, й індустріально (будучи виключною по відношенню до умов жіночого існування в індустрії популярної культури), і в широкому соціальному полі. Закорінена у матеріальне, тілесне, повсякденне, поетична уява про здійснення, явлена у пісенній ліриці авторок-виконавиць, підважує квазі-романтичне піднесення поетичного й увиразнює шляхи подолання «нестачі» мови (що занадто довго позначала «жіноче»). Розмірковування про ознаки, умови та цілі роботи популярного «жіночого» поетичного, а також і про її потенційність, з необхідністю враховує популярність (а отже, впливовість та силу) творчої практики авторок-виконавиць. Їхнє поетичне, зреалізоване у формі популярної пісні (тобто у співдії із музичною та перформативними «мовами»), реактуалізує та сучасно перевинаходить ритуальну дієвість слова.*

**Ключові слова:** поезія, популярна музика, література й музика, американські та українські авторки-виконавиці, кінець ХХ – початок ХХІ століть.



*I just sing what I wish I could say*  
Ani DiFranco  
ми-бо [...] вишивали собі пісень, хрестиком,  
слово до слова,  
і так упродовж всьенької історії.  
Оксана Забужко

У фокусі пропонованої розвідки – дискусія про «високе» поетичне та способи його існування у царині популярної музики, яка, будучи виявом «низької» популярної культури, властиво актуалізує дієвий механізм підваження означеної (хибної) бінаризації й емансипує поетичне для повнокровного буття в популярному, зокрема, у музичній традиції *singer-songwriter* (авторів-виконавців / авторок-виконавиць). Виходячи з такої концептуалізації та звертаючись до пісенної лірики авторок-виконавиць кінця ХХ – початку ХХІ століть, студія має за мету наблизитися до розмірковування про роботу популярного «жіночого» поетичного, зокрема, виявити ознаки, умови та цілі цієї роботи, і загалом – означити її потенційність.

Протягом останніх десятиліть літературознавчий інтерес до поетичної складової доробку авторів-виконавців / авторок-виконавиць є очевидним. Тут слід згадати праці Ніла Нерінга «*Popular music, gender, and postmodernism: Anger is an energy*» (1997), Кристофера Рікса «*Dylan's visions of sin*» (2005), Димітріса Папаніколау «*Singing poets: Literature and popular music in France and Greece*» (2007), Ганни Стембковської (Коломієць) «*Рок-поезія: міф, ритуал та американська традиція в творчості Джима Моррісона*» (2004), есеї, вміщені у колективній монографії «*The Cambridge companion to Bob Dylan*» за редакцією Кевіна Деттмара, дослідження серії «*Praeger singer-songwriter collection*», що присвячена «словам та музиці» відомих авторів-виконавців / авторок-виконавиць. Ці ґрунтовні розвідки, окреслюючи цілий обшир можливих студій у царині літератури й популярної музики, у цілому оминають увагою заявлену наразі проблематику.

У своїй Нобелівській лекції Боб Ділан, легендарний американський автор-виконавець, поет, (контroversійний) володар Нобелівської премії з літератури, закликав пригадати відпочаткову мову поезії, її народну «говірку» («folk 'lingo'») [10]. Інакше кажучи, словами, один з найвпливовіших творців слова (й музики) в американській, західній та світовій популярній культурі, зауважив на «низькому» походженні мистецтва, котре надовго набуло «високого» статусу. Діланові не було сенсу закликати до пригадування давнього зв'язку поетичного із музичним – його випадок був і залишається робочим прикладом

останнього, у сучасній актуалізації. Очевидним виявився цей зв'язок для членів Нобелівського комітету, які присудили музикантові Бобу Ділану премію з літератури на відзначення створених ним «нових поетичних виражень у великій американській пісенній традиції» [24]. Сара Деніус, літературознавиця та колишній постійний секретар Шведської академії, назвала Ділана «видатним поетом англомовної традиції» [8].

Як відомо, трансдисциплінарно визнаним є давній зв'язок музики та ліричної поезії [11, р. 1010]. Наявні дані щодо примітивної пісні вказують на передування мелодій та ритмів словам, і вказують на те, що першим кроком до створення поезії ймовірно було прилаштування слів до вже існуючих музичних зразків [23, р. 803]. Лірична поезія, вважають дослідники, виразно демонструє наявність елементів, що засвідчують її витоки у співі або декламації під музичний супровід [23, р. 713]. Павло Михед, розмірковуючи про поставання вітчизняної літературної традиції, зазначає виняткову роль української народної пісні і наголошує у ній важливість слів – йдеться і про музику мови, і про те, що слова української народної поезії можна читати й вивчати як високу поезію [3]. Чим далі від обрядової пісні, Гомера, монодичного мелосу, чим ближче до канцони, романсу, або ж і взагалі до авторської інді-балади, тим пісня демонструє усе ширшу жанрову розмаїтість. І поки класичне музикознавство наполягає на тому, що пісня є твором для голосу / голосів [22, р. 702], літературознавці вважають останню результатом співдії музики та поезії [23, р. 1165]. Дослідники популярної музики закликають приділяти пісенній ліриці найпильнішу увагу. Зокрема, Саймон Фріт вважає, що слова є тим центральним елементом, котрий визначає, як пісня буде почута та оцінена слухачем [12, р. 159], тоді як Дей Гріффітс наголошує на незауваженій стабільній присутності цього елемента у структурі популярної пісні [14, р. 42].

Якщо останні твердження заприявнюють неабияку важливість ліричної складової поп-пісні узагалі, то у традиції *singer-songwriter* слова від початку набули привілейованого статусу [22, р. 424; 21, р. 277]. У західній популярній культурі ця традиція починає відігравати провідну роль у повоєнні десятиліття ХХ століття, а у вітчизняному контексті жанр прийнято пов'язувати насамперед із явищем авторської (бардівської) пісні (насправді, особливо починаючи з 1990-х років, творчість українських авторів-виконавців / авторок-виконавиць засвідчує значно ширші жанрові реалізації). Одна із засадничих ознак жанру (при усій його культурній розмаїтості) – ототожнення виконавця / виконавиці із піснею, сприйняття співака /

співачки як автора / авторки (*auteur*) – стає «найважливішою зміною» у царині розвитку популярної пісні у XX столітті [22, р. 715]. Звісно, зовсім не в останню чергу подібне ототожнення стає можливим завдяки непересічній ролі, що її відіграє у традиції *singer-songwriter* лірична складова, тобто – історія, з якою співак / співачка звертаються до слухацької аудиторії; слід також зауважити й закоріненість феномену у давні усні традиції [22, р. 424]. У такому разі очікувано, що Джеффрі Пеппер Роджерз (музикант, автор пісень, поет та викладач курсу *Inside words and music* у Сиракузькому університеті) вміщує у «підручник» для сучасних трубадурів – авторів-виконавців – утилітарну пораду-заклик тримати на своїй полиці словник, довідник, римівник, тобто «ті самі довідкові джерела, якими користуються автори прози та поезії» [20, р. 40]. Літературознавці Рейчел Керролл та Адам Генсен, редактори збірки *Litpop: Writing and Popular Music*, розпочинають свій вступ до видання цитатою-настановою американського композитора та автора пісень Джиммі Вебба, яку той адресує своїм наступникам: «[...] якщо ви справді хочете писати пісні, беріться до всього одразу. Пишіть і слова, і музику. Важливо вивчати [...] літературу та всотувати стільки поезії, скільки можливо» цит. за: [16, р. 14].

«Поетичність» жанру (хоча не лише вона) стає однією з гарантій його «високого» – *авторського* – статусу у царині поп-музики (Рой Шукер зауважує, що концепт *auteur*, запозичений зі студій кіна, застосовується у поп-музиці саме щодо авторів-виконавців [21, р. 17]). «Поетичне» висловлювання, серед іншого, забезпечує відпочаткову ідеологічну настановленість на маркування творчої продукції авторів / авторок як такої, що втілює непересічність, «справжність», спеціальне індивідуальне художнє бачення. Не слід, утім, забувати й про інші засадничі жанрові вимоги – зокрема, написання не лише власних слів до пісень, але й власної музики, та володіння інструментом; як правило, саме на ньому створюються пісні [22, р. 424]. Торі Еймос, американська авторка-виконавиця та одна з героїнь цієї студії зазначає, що попри важливість ліричної складової жанру, у творчому методі *singer-songwriter* слова мусять співіснувати / співдіяти із музичною мовою [6, р. 115–116]. За Фрітом, «співати слова [...] означає робити їх особливими, надавати їм нової форми інтенсивності» [12, р. 172]. Поетична практика відома подібною ж здатністю інтенсифікації. Відтак традиція *singer-songwriter*, видається, являє приклад чи не найпродуктивнішої музичної та ліричної співпраці саме у сенсі підсилення висловлювання, і однією з найважливіших причин такої спроможності є проміжна позиція

постаті *singer-songwriter*, яка у царині популярної культури відсилає до культури «високої».

Голоси авторок-виконавиць, котрі розпочинають свій шлях у 1990-х рр. привносять у традицію те, що забезпечує її від конвенціоналізації; наполягаючи на проміжному статусі, вони значно розширюють жанрові «мову» та метод. Одним із інструментів такого розширення стає створюване ними *дієве поетичне*.

Протягом усього часу існування традиції *singer-songwriter* жінки-авторки – попри усі перешкоди, в очікуваній меншості та за умов маргіналізації – долучалися до її поставання та розвитку. Та 1990-і роки засвідчили суттєві зміни. Продажі записів, створених жінками, у це десятиліття вперше сягнули й перевищили рівень попиту на платівки виконавців [13, р. 171]. Цей час було визнано «жіночим» [25, р. 105; 15, р. xviii], і однією з його ознак сьогодні можна впевнено вважати чільну присутність авторок-виконавиць (жінок, які пишуть і виконують власні пісні) на популярній сцені. Серед найвідоміших імен покоління в англо-американській музиці – Трейсі Чепмен, Шінейд О'Коннор, Торі Еймос, Пі Джей Гарві, Б'єрк, Ані ДіФранко, Аланіс Моріссетт, Ліз Фейр, Фіона Еппл, Джоан Озборн, Кортні Лав, Кім Діл, Кім Гордон, Ширлі Менсон, Скін (цей перелік неповний). Рой Шукер вміщує до свого (теж неповного) переліку тих, до кого цілком застосовуваний концепт *auteur* (або ж радше, *autrice*) Торі Еймос та Трейсі Чепмен [21, р. 19]. Українська популярна музика 1990-х років буквально визначається творчою роботою авторок-виконавиць – Марії Бурмаки, Ірини Білик, Марини Одольської, Юлії Лорд, Каті Chilly, Люди Орленко (гурт «ДАТ») та інших. Бурмака прямо зараховується українськими літературознавцями до представниць авторської пісні [2, с. 412].

З одного боку, така кількісно інтенсифікована зміна правил гри в індустрії була результатом тягlosti опірних жіночих культурних практик, які, здається, нарешті просувалися, за класичним виразом белл гукс, від краю до центру (попри, насправді, стабільне переривання цієї тягlosti). Та з іншого, у західному контексті, індустрія, демонструючи запит на жіноче висловлювання, реагувала на утвердження політик ідентичності як панівних у культурно-економічному полі: культурна продукція цього часу була маркована виробленням гендерних ідентичностей [18, р. 63], і ця робота переважно провадилася жінками. У подібний спосіб популярна культура також вводила в мейнстрим процеси, що вже розгорнулися в академії, де гучно заявили про себе феміністська теорія, жіночі та гендерні студії. Отож, традиційно індустрія поп-культури користалася із субверсив-

них жіночих жестів; водночас поп-культура демонструвала свою завше субверсивну потенційність (на якій у дискусії щодо популярного наголошували, зокрема, Вальтер Беньямін («The work of art in the age of mechanical reproduction», 1935) та Андреас Гюйсен (*After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*, 1986)). Українські умови були дещо інакшими, хоча й виявили низку притаманних до співставлення та порівняння ознак: специфічне уявлення політик ідентичності в Україні 1990-х років полягало у необхідності вироблення нового соціального уявлення, і ця (насправді доволі «небезпечна») робота виконувалася насамперед у царині «низької» популярної культури, а в її межах – і дуже активно – жінками, авторками-виконавицями. Останнє пояснюється зокрема тим, що українська поп-культура 1990-х років, принаймні на початку свого становлення, функціонувала за майже повної відсутності індустрії. Відтак, з одного боку, жінки легше утвердили не лише свою присутність, але й творчу свободу (власне, *авторську* дієвість), з іншого ж – користалися цією певною свободою дій за обставин прекарності. З огляду на вищезазначене, не дивно, що музична культурна продукція авторок-виконавиць (як в англо-американській традиції, так і в Україні) стала затребуваною й набула популярності: їхній авторський статус і конвенційне потрактування творчості *singer-songwriter* як такої, що виявляє зв'язок із «високим» поетичним, робили їхнє жіноче висловлювання вагомим.

Справді, і власне пісенна лірика («поезія») деяких авторок-виконавиць 1990-х років, і їхня пряма й опосередкована співдія із поетичною традицією доводять, що лірична складова є надважливим елементом їхньої творчої «мови». Торі Еймос загалом демонструє свою адресованість поетичним практикам Емілі Дікінсон, Сильвії Плат, Енн Секстон – «тілесності» їхньої поетичної мови, неієрархічному оповіданню персонального, історичного, політичного. Ані ДіФранко напряду співпрацює із Джуді Гран та Ютою Філіпсом – і разом з ними наполягає на «поетичності» повсякденного. Трейсі Чемпен актуалізує нерозривний зв'язок із афро-американською оповідною традицією та літературою *working-class*. Марія Бурмака, починаючи із першого ж альбому «Ой не квітни, весно...», звертається до української народно-пісенної творчості, а також поезії Олександра Олеся, Богдана Лепкого, Євгена Плужника, Петра Карманського, Миколи Філянського, Майка Йогансена, Павла Филиповича, Василя Чумака, Якова Савченка, Андрія Малишка, Сави Голованівського – тепер же авторка-виконавиця має цілу програму під назвою «Живі класики». Марина Одольська залучає у співтворчині

Лесю Українку, представляючи на фестивалі «Червона Рута-1995» пісню, написану на поезію «Сторонньо рідна! Коханий мій краю». Ірина Білик вступає у діалог із напівлегендарною демонізованою поеткою та співачкою Марусею Чурай у пісні «Не плач, Марічко» та виспівує тугу за Україною у композиції «Бандуристе, орле сизий» на слова Тараса Шевченка та музику автора-виконавця Олександра Тищенка.

Для згаданих авторок-виконавиць поезія утілює визначення, яке надає цій практиці у її «жіночому» втіленні Одрі Лорд, окреслюючи її як «осяйну дистилляцію досвіду» [17, р. 37]. У такому розумінні, за Лорд, поезія набуває ознак «життєвої необхідності нашого існування» [17, р. 37], інструментом називання неназваного заради того, щоб воно могло бути помислене [17, р. 38]. Таким чином, «поетична» практика авторок-виконавиць стає не способом виокремлення та утвердження власного «високого» статусу поеток від поп-музики (попри те, що вони ними дійсно є), але засобом виживання (у тому числі на поп-сцені, що симптоматично позначає стан справ у індустрії популярної культури). У термінах Лорд, перше означало би розкошування, тоді як друге – співвідносне із власне «поезією».

Потенційність таким чином визначеної «поезії» полягає у вираженні через неї «надій та мрій щодо виживання та змін» [17, р. 37]. Саме таку потенційність демонструють своєю пісенною лірикою авторки-виконавиці. «God I want to get you out of here / You can ride in a pink Mustang / When I think of what we've done to you / Oh, Mary, can you hear me?», – співає Топі Еймос, звертаючись до Марії Магдалини, у пісні «Mary» [5]. «While they're standing in the welfare lines / Crying at the doorsteps of those armies of salvation / Wasting time in the unemployment lines / Sitting around waiting for a promotion / Don't you know / Talkin' 'bout a revolution / It sounds like a whisper», – співає Трейсі Чепмен про соціально незахищене повсякдення своєї громади у треці «Talkin' 'bout a revolution» [7]. «The glory of the atom / Begg a reverent word / The primary design / Of the whole universe / Yes, let us sing its praises / Let us bow our heads in prayer / To the magnificent consciousness / Incarnate there», – співає / декламує Ані ДіФранко гімн за назвою «The Atom» чудовий, незбагненній красі матеріальності [9]. «Йдемо в далеку путь / від кінця на початок», – співає Марина Одольська до співвітчизників на шляху до змін у пісні «Йдемо в далеку путь» [4]. «Ти кажеш, що вчора вкрала / Не красти ж сьогодні – гріх / А потім вірші писала / Й молилась за нас за всіх / Не плач, Марічко, не плач / Не плач, серце не край / Не плач, Марічко, не плач / Співай, Марічко, співай», – співає у «Не плач,

Марічко» до Марусі Чурай (а разом і до себе) Ірина Білик, закликаючи до невпинної поетичної дії [1].

Якщо ці слова містять, користаючись словником Лорд, надії та мрії щодо виживання та змін, то про що мріють їхні авторки, якщо «поезія», за Лорд, є називанням неназваного [17, р. 37], то яке неназване поіменовують співачки? Для Торі Еймос очевидно, що Марія Магдалина, замовчувана апостолка, має здобути своє місце у християнській міфології, що її архетипність має бути дестигматизована, і що вона має насолодитися своїм «рожевим Мустангом». Трейсі Чемпен зрозуміло, що стишені та ледь чутні знедолені голоси – із кожним новим голосом – роблять усе гучнішим неунікненний хор революції, який завжди розпочинається з одного голосу, а непересічна революційна подія походить з повсякденності. Для Ані ДіФранко беззаперечно, що мова бінарностей хибує і не є «природною», й вона метонімічно залучає його величність атом у своє розмірковування про потенцію неподільності як соціальну візію солідарності. Марині Одольській ясно, що майбутнє – нове соціальне уявлене – надто залежить від того, якою буде історія. Для Ірини Білик, безсумнівно, що українське поставання не відбудеться без почутого голосу поетки, без урахування оповіданої нею України. Неможливо не зауважити вкоріненість цих мрій (які механізм квазі-романтизації традиційно утримує в термінах безтілесних ефемерностей) у матеріальне, тілесне, повсякденне, конкретне – наголошування на такому вкоріненні особливо значуще щодо подолання «нестачі» мови, яка занадто довго позначала «жіноче».

«Поезія» авторок-виконавиць, реалізована у формі популярної пісні (а значить, у співдії із музичною та перформативною «мовами-»), позначає та сучасно перевинаходить ритуальну дієвість слова. Це новоявлене жіноче «замовляння» працює у критичному полі уяви про здійснення. Зрештою, однією з функцій пісні, яка дійсно зроджує відгук в аудиторії, за Джудіт Перайно, є уява про те, що могло би бути, якби усе було інакше [19, р. 3].

Засвідчена у студії дієвість поетичного у популярній актуалізації авторок-виконавиць 1990-х років, будучи радше вступом до окресленої проблематики, спонукає до глибокого компаративного вивчення характеру їхніх творчих практик в умовах, у яких ці практики постали – що й здійснюється авторкою розвідки поза межами представленої аналітичної вправи.

## Література

1. Білик І. Білик. Країна. JRC Records, 2003.

2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / редкол.: А. Волков (голова) та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
3. Михед П. В. Гоголь зруйнував Російську імперію. *Martyn Yakub Sho*. 19 вересня 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yooTdTXqjM4&t=1909s> (дата звернення: 16.10.2021).
4. Одольська М. Нічний ефір. Galas Music Factory, 1997.
5. Amos T. Crucify. East West Records, 1992.
6. Amos T., Powers A. Tori Amos: piece by piece. London: Plexus, 2005. 354 p.
7. Chapman T. Tracy Chapman. Elektra Records, 1988.
8. Danius S. Prize announcement: Interview about the awarded work [Interview by S. H. Persson]. *NobelPrize.org*. 13 October 2016. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement/> (дата звернення: 19.10.2021).
9. DiFranco A. Red letter year. Righteousbabe Records, 2008.
10. Dylan B. Nobel lecture. *NobelPrize.org*. 5 June 2017. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (дата звернення: 19.10.2021).
11. Encyclopedia of literature and criticism / ed. M. Coyle, P. Garside, M. Kelsall, J. Peck. London: Routledge, 1991. 1299 p.
12. Frith S. Performing rites: On the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 352 p.
13. Gracyk T. I wanna be me: Rock music and the politics of identity. Philadelphia: Temple University Press, 2001. 292 p.
14. Griffiths D. From lyric to anti-lyric: Analyzing the words in pop song. *Analyzing popular music* / ed. A. F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 39–59.
15. Lankford R. D. Jr. Women singer-songwriters in rock: A populist rebellion in the 1990s. Lanham: Scarecrow Press, 2010. 253 p.
16. Litpop: Writing and popular music / ed. R. Carroll, A. Hansen. Farnham: Ashgate, 2014.
17. Lorde A. Sister outsider: Essays and speeches / ed. N. K. Bereano. 2<sup>nd</sup> ed. Berkeley: Crossing Press, 2007. 190 p.
18. Mayhew E. Women in popular music and the construction of «authenticity». *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*. 1999. Vol. 4 (1). P. 63–81.
19. Peraino J. A. Listening to the sirens: Musical technologies of queer identity from Homer to *Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2006. 355 p.
20. Rodgers J. P. The complete singer-songwriter: A troubadour's guide to writing, performing, recording and business. San Francisco: Backbeat Books, 2003. 201 p.
21. Shuker R. Popular music: The key concepts. 2<sup>nd</sup> ed. London: Routledge, 2002. 365 p.
22. The new Grove dictionary of music and musicians: 29 vols. / ed. S. Sadie, J. Tyrrell. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 23. 930 p.



23. The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics / ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. 1383 p.
24. The Nobel Prize in literature 2016. *NobelPrize.org*. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> (дата звернення: 19.10.2021).
25. Zeisler A. *Feminism and pop culture*. Berkeley: Seal Press, 2008. 183 p.

### References

1. Bilyk, I. (2003). *Bilyk. Krayina* [Bilyk. The land]. JRC Records [in Ukrainian].
2. Volkov, A. (Eds.). (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [General and comparative literature lexicon]. Chernivtsi: Zoloty lytavry [in Ukrainian].
3. Mykhed, P. V. (2021). Hohol' zruinuvav Rosiysk'ku imperiyu [Hohol' ruined the Russian empire]. Martyn Yakub Sho. 19 September 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yooTdTXqiM4&t=1909s> (Last accessed: 16.10.2021) [in Ukrainian].
4. Odol'ska, M. (1997). *Nichnyi efir* [The night air]. Galas Muzic Factory [in Ukrainian].
5. Amos, T. (1992). *Crucify*. EastWest Records.
6. Amos, T., & Powers, A. (2005). *Tori Amos: piece by piece*. London: Plexus.
7. Chapman, T. (1988). *Tracy Chapman*. Elektra Records.
8. Danius, S. (2016). Prize announcement: Interview about the awarded work [Interview by S. H. Persson]. *NobelPrize.org*. 13 October. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement/> (Last accessed: 19.10.2021).
9. DiFranco, A. (2008). *Red letter year*. Righteousbabe Records.
10. Dylan, B. (2017). Nobel lecture. *NobelPrize.org*. 5 June. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (Last accessed: 19.10.2021).
11. Coyle, M., Garside, P., Kelsall, M., & Peck, J. (Eds.). (1991). *Encyclopedia of literature and criticism*. London: Routledge.
12. Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
13. Gracyk, T. (2001). *I wanna be me: Rock music and the politics of identity*. Philadelphia: Temple University Press.
14. Griffiths, D. (2003). From lyric to anti-lyrics: Analyzing the words in pop song. A. F. Moore (Ed.) *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Lankford, R. D. Jr. (2010). *Women singer-songwriters in rock: A populist rebellion in the 1909s*. Lanham: Scarecrow Press.
16. Carroll, R., & Hansen, A. (Eds.). (2014). *Litpop: Writing and popular music*. Farnham: Ashgate.
17. Lorde, A. (2007). *Sister outsider: Essays and speeches*. N. K. Bereano (Ed.). 2<sup>nd</sup> ed. Berkeley: Crossing Press.
18. Mayhew, E. (1999). Women in popular music and the construction of «authenticity». *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4 (1). 63-81.
19. Peraino, J. A. (2006). *Listening to the sirens: Musical technologies of queer identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press.

20. Rodgers, J. P. (2003). *The complete singer-songwriter: A troubadour's guide to writing, performing, recording and business*. San Francisco: Backbeat Books.

21. Shuker, R. (2002). *Popular music: The key concepts*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Routledge.

22. Sadie, S. & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. (Vols. 1-29; Vol. 23). London: Macmillan.

23. Preminger, A., & Brogan, T. V. F. (Eds.). (1993). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

24. The Nobel Prize in literature 2016. (2016). *NobelPrize.org*. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary> (Last accessed: 19.10.2021).

25. Zeisler, A. (2008). *Feminism and pop culture*. Berkeley: Seal Press.

### **Matasova Iu.**

PhD, Associate Professor, Department of Foreign Literature,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv

#### **The popular poetic: Women singer-songwriters' poetry and pop music**

*This study broadly locates itself within the discussion of the «high» poetic and its «low» realizations in the domain of popular culture and popular music. The problematization of such a binarization as limiting enables a revelatory view of the emancipation of the poetic in the popular (which, in fact, empowers a poetic practice) and invites a «recollection» of the agency of the word in its relation to music. Addressing the singer-songwriter tradition as inherently containing an efficient collaboration of poetic and musical (that ensures its special place in popular culture and popular music), this present speculation draws from the importance of an author's positionality for the genre – a positionality that may be regarded in terms of in-betweenness. Embracing the possibility of deepening such an analytic (and, namely, the event of insistence on the intermediary author's status), this study attends to the voices of women singer-songwriters who have been active on pop scene since the beginning of the 1990s. Their work considerably widens the genre «language» and method and proves impelling in guaranteeing the singer-songwriter tradition from conventionalization – one of their creative instruments being the agency of the poetic. The singer-songwriters' lyrics demonstrate the characteristics of «poetry» as defined by Audre Lorde and may be analyzed as a «vital» praxis in imagining the possible. In this respect, it is a creative practice that is definitive for the genre, for the industry, and for the society. Rooted in the material, corporeal, mundane, a poetic imagination of the possible actualized in the lyrics of the singer-songwriters debases a quasi-romantic elevation of the poetic and highlights the surpassing of the «lack» of language (that has been so long associated with the «feminine»). A reflection on the features, conditions and goals of the work performed by «women's» popular poetic, as well as a reflection on the potentiality of this work, must consider the popularity (hence, the impact and power) of the singer-songwriters' creative practice. Their poetic realized in a form of a popular song (i.e., in collaboration with musical and performative «languages») presents a reactualization and a contemporary reinvention of the rituality of the word.*

**Key words:** poetry, popular music, literature and music, American and Ukrainian women singer-songwriters, turn of the centuries (20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup>).

---

---

## МОВОЗНАВСТВО

---

---

УДК 811.161.2'373.7

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-107-116

**Пасік Н. М.**

кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та методики її навчання

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

### **Асоціативно-образна природа українських фразеологізмів із компонентами сніг і дощ**

*Статтю присвячено аналізу українських фразеологізмів із компонентами сніг і дощ у семантичному, ономазіологічному та лінгвокультурному аспектах. З'ясовано, що в семантичному плані ці звороти вживаються для характеристики психоемоційних відчуттів і морально-етичних рис людини, її фізичного вигляду, для образного позначення станів раптовості, часових, кількісних вимірів, найважливіших понять для опису картини світу. В ономазіологічному аспекті концептуальним засобом оцінно-образної репрезентації одних явищ крізь призму інших є асоціативний механізм, ціннісне осмислення цих видів опадів та лінгвокультурні конотації. Багата асоціативно-образна природа компонентів сніг і дощ уможлиблює різні механізми фразеотворення: метафоризацію, метонімізацію, порівняння, парадокс. Ці звороти здатні відображати специфіку національного світосприйняття, об'єктивувати зв'язок між мовою, культурою і свідомістю.*

**Ключові слова:** фразеологізм, сніг, дощ, механізм фразеологізації, фразеологічний компонент, асоціація, антропоцентризм, ціннісне осмислення.

---

До важливих проблем сучасної фразеології належить структурно-семантичне моделювання стійких зворотів, відображення в них вербального образу світу, сформованого у свідомості українців. Характер і продуктивність структурно-семантичних моделей фразеологізмів суттєво залежить від їхнього компонентного складу. Зокрема, у поле зору українських дослідників неодноразово потрапляли звороти із соматичними, анімалістичними, фітонімічними, антропонімічними, топонімічними, гідронімічними, етніонімічними, глутонімічними, колористичними, темпоральними та іншими компонентами, здатні відображати

специфіку національного світосприйняття, об'єктивувати зв'язок між мовою, культурою і свідомістю (В. Бойко, Л. Бойко, О. Важенина, Н. Венжинович, І. Гуменюк, О. Каракуця, І. Коломієць, А. Кравчук, О. Куцик, О. Левченко, О. Майборода, Л. Мельник, О. Мороз, М. Моторіна, О. Назаренко, Н. Пасік, П. Редін, О. Рогач, С. Сабліна, О. Селіванова, Т. Семашко, Н. Скоробагатько, Л. Скрипник, І. Тимченко, О. Тищенко, Д. Ужченко, В. Ужченко, М. Філон, Г. Філь, Н. Щербаківа та ін.). Однак поза увагою залишається група фразеологізмів із метеорологічними компонентами, зокрема назвами опадів, тому заявлена тема **актуальна**. Спорадично цей контент розглянуто в працях Н. Гаврилюк, К. Качайло, О. Левченко, Л. Савченко, В. Ужченка та ін.

**Метою** нашої розвідки є висвітлення семантичних, ономасіологічних і деяких лінгвокультурних особливостей українських фразеологізмів із компонентами *сніг* і *дощ*.

В українській мові лексико-семантична мікрогрупа «назви опадів» – атмосферної вологи, що випадає з ммар на земну поверхню – представлена одиницями *дощ*, *сніг*, *град*, *злива*, *крупа*, *мряка*, *роса*, *туман*, *іній*. Зупинимось на двох перших компонентах, продуктивність яких у фразеотворенні зумовлена показовістю, звичністю цих явищ для життя людей, а також національною психологією, специфікою асоціативного мислення. Номінації *сніг* і *дощ* поряд з іншими назвами науковці слушно називають символічними словами культури, адже вони відбивають прототипні уявлення, показові для мовної картини світу, «об'єктивують типові способи вербалізації значень, а саме метафоричні принципи, за якими відбувається вербалізація, та концептуальні простори, що взаємодіють у цьому процесі» [5, с. 7]. Вторинне вживання знаків мови як носіїв асоціативно-образної інформації про географічну, історичну, етнографічну, соціальну сфери життя людей можливе за рахунок реалізації їх як кодів культури [6, с. 65]. При цьому дослідники одноставно відзначають вплив екстралінгвальних чинників на фразеотворення й виразне національно-культурне маркування стійких зворотів із компонентами-кодами [8, с. 276]. Л. Савченко вважає, що експлікація культурної цінності фразеологізму можлива на основі співвіднесення його значення й коду, тобто з урахуванням екстралінгвальної ситуації, прямого значення компонентів та аналізу вторинного змісту метафоризованого утворення [6, с. 63].

Як відомо, образно-мотиваційною основою фразеологічних одиниць (далі – ФО) є факти реальної дійсності. Імпульсом для переосмислення служать уявлення про денотати, їх оцінка, закріплена

в соціальному досвіді колективу. Характер оцінних компонентів у семантичній структурі назв конкретних опадів корелює з етапами пізнавальної діяльності людини: на етапі здобуття інформації про опади формуються сенсорні оцінки; під час оброблення здобутої інформації виникають психологічні, етичні й естетичні оцінки; найвищий рівень генералізації знань про опади представлений раціоналістичними оцінками.

Сніг і дощ як природні явища добре відомі українцям, зумовлюють і характеризують природні умови їхнього життя й господарчої діяльності. Через усвідомлення зв'язку світу природи й світу людини виникло багато метафоричних і метонімічних перенесень синтаксично вільних сполучень слів, пов'язаних зі снігом і дощем, які, відтворюючись у сталому вигляді, образно позначають фізичні й фізіологічні стани людини, її почуття, найважливіші поняття для опису картини світу. Прагматика ФО як продукту народного оцінно-образного мислення виявляється в логічних, інтелектуальних умовиводах чи в констатації факту й оприявнює естетичні й морально-етичні цінності етносу [2, с. 34–35].

Так, компонент *сніг* «атмосферні опади у вигляді білих зіркоподібних кристалів чи пластівців, що становлять собою скупчення таких кристалів» [7, т. 9, с. 423] у фразеологічній структурі реалізує різні асоціації, пов'язані з такими фоновими знаннями носіїв мови про це явище, як колір, термічні й інші тактильні характеристики, фізичні, фізіологічні й психоемоційні враження й відчуття від контакту з цією речовиною.

Звороти з компонентом *сніг* уживаються як для характеристики психоемоційних відчуттів і морально-етичних рис людини, так і для образного позначення станів раптовості, часових вимірів тощо. Найбільш показовий тип мотивації пов'язаний із використанням знаків однієї предметної сфери для позначення іншої, тобто переінтерпретація відбувається за принципом фіктивності. Зокрема, фіксуємо такі семантичні механізми переосмислення вільних синтаксичних конструкцій, що вживаються для характеристики людини:

1) перехід оцінки з фізичної сфери особи в психоемоційну. Наприклад, у ФО *снігом сипле за шкуру* «у кого-небудь з'являється неприємне відчуття холоду від страху, тривоги, хвороби тощо» [10, с. 806] в основу метафоризації покладено аналогію з відповіддю людського організму на вплив низької температури снігу. Реакції центральної нервової системи виявляються у вигляді спазму периферійних і коронарних судин, м'язів бронхів тощо. Підсиленню образності сприяє компонент *сипати* «кидати, жбурляти що-небудь

сипке або дрібне» [7, т. 9, с. 192], ужитий у безособовому значенні, та називання місця локалізації стану – *за шкуру*.

ФО **як (мов, ніби) сніг (дощ) на голову [з ясного неба]**, уживаний зі словами *звалюватися, з'являтися*, указує на вкрай несподівані турботи або на їх раптовість [10, с. 837]. Образність цьому фразеологізму забезпечує аналогія відчуттів у фізичній та психоемоційній сферах, схожість несподіваності, непередбачуваності, швидкого, миттєвого впливу ззовні;

2) аналогія фізичних властивостей снігу з фізичними властивостями людини. ФО **як сніг** зі словами *сивий, побіліти* виражає високий ступінь вияву ознаки або стану – «дуже, надзвичайно» [10, с. 837]. Стереотипи мислення людини фіксують уявлення про колір снігу як мірило білизни. Порівняння здійснюється на основі візуальної схожості забарвлення шкіри або волосся й кольору снігу;

3) зіставлення поведінки особи в побутовій ситуації та її морально-етичної характеристики. Наприклад, зворот **снігу зимою (посеред зими, взимку) не дістанеш** у кого має значення «хто-небудь надзвичайно скупий» [10, с. 249] та актуалізує фонові знання мовців щодо типової сезонної ситуації – великої кількості снігу взимку, якого не шкода. Характеристика людини здійснюється через моделювання її поведінки в конкретній побутовій ситуації. Компонент *сніг* асоціюється із зовсім не цінною річчю;

4) порівняння явищ для моделювання заперечних ситуацій у формі парадоксу, тобто твердження, яке, на перший погляд, нібито містить у собі внутрішню, логічну суперечність, розходиться із загальноприйнятими уявленнями про щось [9, с. 458]. Внутрішня форма фразеологізму, побудованого за принципом парадоксу, імпліцитно заперечує зміст опорного слова, яке образно конкретизується. Негативні конотації та іронічний зміст конструкції є результатом несумісності підстави для порівняння й об'єкта порівняння. Скажімо, адвербіальний фразеологізм **як торішній (позаторішній) сніг** [10, с. 837] в українській мові вживають для вираження повного, категоричного заперечення змісту опорних слів *потрібно, потрібен, впливати*. Унаслідок такого алогічного порівняння виникає ефект непередбачуваності, несподіваності, «обманутого очікування». Очевидно, що образ, покладений в основу порівняння, пов'язаний з уявленнями про цінність опадів, які вже стали не актуальними через їхню давність.

Аналогічні оцінні асоціації з образом позаторішнього снігу створюють невідповідність і між компонентами ФО **як позаторішній сніг на літню погоду** [10, с. 837], що також має заперечне значення. Протиріччя між значенням слова *вплинути* й змістом оцінного зво-

роту, алогічна внутрішня форма змодельованої ситуації створює високий ступінь образності, експресії та іронічно маркує фразеологізм.

На продуктивності й природності вживання стійких зворотів мови для вираження заперечного змісту наголошує М. Баган, зауважуючи, що в них «заперечення пов'язане з комунікативним впливом, спрямованим на відхилення певної думки чи припущення» [1, с. 69]. Дослідниця підкреслює, що негативна оцінка, виражена подібними ФО, дає змогу виразити й посилити необхідний комунікативний вплив.

За універсальною моделлю псевдомотивації, парадоксу побудовано ще кілька іронічних фразеологізмів із компонентом *сніг*, які вказують на міру й ступінь вияву стану або дії, уживаються для повного їх внутрішньомисленнєвого заперечення, напр.: **як з торішнього снігу**, зі словом *буде* «зовсім не буде» [10, с. 837]; **як торішнього снігу**, зі словом *боятися* «зовсім не боятися» [10, с. 837]. Заперечення ефективності чогось, користі, потрібності за допомогою синтагматичного парадоксу демонструє національну специфіку бачення й вербалізації навколишньої дійсності. Створені фразеологічними парадоксами оцінки дуже образні, емоційні, яскраві й комунікативно дієві [1, с. 75];

5) образна вказівка на характерне явище-маркер для моделювання часових вимірів. Виявлено три ФО з компонентом *сніг*, конкретизованим прикметником, який допомагає виразити часові орієнтири якихось дій і станів. Так, у внутрішній формі стійкого звороту **до білого снігу** «дуже довго, тривалий час» [10, с. 837] метонімічно, через показову ознаку зими названо віддалену часову межу. Із темпоральними маркерами пов'язані звороти **до [першого] снігу** «до початку зими» [10, с. 837] та **до глибокого снігу** «до справжньої зими; до морозів» [10, с. 837]. Уважаємо, що між поняттями «перший сніг» і «початок зими», «глибокий сніг» і «справжня зима» у свідомості українця відбивається стійкий логічний причиново-наслідковий зв'язок. На основі такої образної дотичності, часової суміжності й сформувалися ці фразеологізми. Джерелом латентної інформації, актуалізованої у внутрішній формі розглянутих ФО, є світосприйняття, спостереження й досвід українського етносу.

Механізми фразеотворення розглянутих одиниць спрямовані не стільки на те, щоб передати адресатові узагальнений характер образів, як на те, щоб підсилити, виразити ці образи, зробити їх більш впливовими, живими, яскравими, висловити оцінку ситуації. На думку В. Ужченка, суб'єктивна характеристика у фразеологічних метафорах якраз і виявляється в різних видах вражень, передусім зорових і ціннісних [8, с. 168]. Антропоцентричний та етноцентрич-

ний вектори спрямовують ФО з компонентом *сніг* на позначення світу людини та інтерпретацію нею фрагментів дійсності під кутом зору національного світогляду й культури.

Дещо менш продуктивний у фразеотворенні компонент *дощ* «атмосферні опади, що випадають із хмар у вигляді краплин води» [7, т. 2, с. 402]. Слово *дощ* може бути складником ФО, а може саме характеризуватися за допомогою фразеологізму, як-от ФО *як (мов, ніби) із відра (цебра)*, що вживається зі словами *лити, іти* тощо й характеризує великий, заливний дощ – «дуже сильно, потоками» [10, с. 125]. Гіперболізована характеристика інтенсивності дощу подана під аксіологічним кутом зору й засвідчує антропоцентричний підхід в оцінці явищ дійсності, гармонійність відчуття єдності людини зі світом природи. Порівняння наштовхує на асоціацію між дощовою хмарою та якоюсь посудиною (відром, цебром), схожими за способом зливання води. Ця спільна риса визначає у свідомості українців стереотип рясного дощу, який плететься суцільною масою.

У мові відомі стійкі звороти *курячий (свинячий) дощ* [7, т. 2, с. 402] та *сліпий дощ* [7, т. 9, с. 361] для образної номінації краплистого короткочасного дощу в сонячний день. Імовірно, в основу ФО з відзоонічним компонентом покладено спостереження за поведінкою тварин під час названого виду опадів або після них: дощ невеликий і нетривалий, тому кури й свині не зважають на нього, не ховаються в прихисток. Дослідник знаків української етнокультури В. Жайворонко мотивує назву *свинячий дощ* тим, що «мокрі від дощу під сонцем свині від особливого свербежу починають бігати з вереском» [3, с. 199]. Персоніфікована номінація *сліпий дощ*, радше за все, мотивована раціоналістичною оцінкою «сліпий, тому що не бачить сонця, яке світить».

Концептуальним засобом оцінно-образної репрезентації одних явищ крізь призму інших, як уже було згадано, є асоціативний механізм. В основу асоціацій – мотиваторів фразеологічного значення – покладені знання про показові ознаки дощу, їх ціннісне осмислення, а іноді й символічний, ритуальний зміст. Як слушно зауважує Ж. Краснобаєва-Чорна, «оцінний підхід до об'єкта накладається на пізнання його реальних властивостей, зв'язків і функцій» [4, с. 455–456]. Людський досвід закріпив у фразеології як ціннісні тільки окремі логічні зв'язки, які в процесі мовної практики виявилися найбільш стійкими. За нашими спостереженнями, важливими для фразеологізації компонента *дощ* стали такі асоціації:

1) уявлення про інтенсивність водного потоку під час дощу й фізичні відчуття від цього, напр.: *з дощу та під ринву*, що має зна-



чення «від однієї небезпеки до іншої, з однієї біди в іншу, ще гіршу» [10, с. 268]. Метафоричне зіставлення психоемоційної ситуації з фізичним перебуванням людини спочатку під меншим струменем води, а потім під більшим, адже ринва – це труба чи жолоб для стікання води [7, т. 8, с. 535], визначає тонкощі сенсорного пізнання, своєрідність ціннісного раціоналістичного осмислення, образного бачення ситуації.

Негативнооцінні асоціації, пов'язані з фізичним відчуттям від потрапляння під дощ, намоканням, експлікує фразеологічне побажання **щоб тебе дощ намочив**, яке вживають переважно з гумористичним відтінком для висловлення невдоволення або ж захоплення, здивування кимось [10, с. 268];

2) досвід щодо стану докільця під час дощу, зокрема знання про велику кількість багнюки, бруду й, відповідно, неохайний вигляд об'єктів, які потрапили під негоду, покладено в основу образу іронічного фразеологізму-парадоксу **як свиня в дощ**, який уживається зі словом *челурний* для вираження повного заперечення його змісту, для характеристики нечупари [10, с. 268]. Спеціально організована очевидна логічна невідповідність основи порівняння й реального стану речей у компараторі є джерелом експресивно-образного потенціалу ФО;

3) вироблені практикою знання про дощ як опади у вигляді краплин води, що мають життєдайну силу, є носієм родючості, корелюють із ритуальним кодом – міфологічними уявленнями про дощ як джерело життя [3, с. 198; 6, с. 319]. На основі цих конотацій, а також знань про те, що після дощу гриби ростуть інтенсивно, розгорнуто стійкий зворот **як (мов, ніби) гриби [після дощу]** зі словами *рости, виростати, виникати* «швидко й у великій кількості» [10, с. 197]. Суттєвою для фразеологізації стала ціннісна характеристика явища, яка підкреслює вплив опадів на життєві цикли рослинного світу;

4) знання про параметричні, квантитативні характеристики дощу, що уможливило розвиток лексико-семантичного варіанта «велика кількість того, що падає, сиплеться» [7, т. 2, с. 402]. Ці асоціативно-дериваційні зв'язки стали підґрунтям для виникнення фразеологізму **золотий дощ** «великі несподівані прибутки, несподіване багатство, яке лине до рук людини» [10, с. 268]. Важливим для фразеотворення є ад'єктивний образний компонент, який експлікує вказівку на цінність, важливість, прибутковість.

Отже, багата асоціативно-образна природа компонентів *сніг* і *дощ* уможлиблює різні механізми фразеотворення: метафоризацію, метонімізацію, порівняння, парадокс. Такі ФО наочно відтворюють

національний образ світу та особливості світосприйняття українців. Продуктивне використання цих компонентів у структурі зворотів для вторинної образної номінації, зокрема для характеристики морально-етичних рис людини, її оцінної сфери, психоемоційних відчуттів, засвідчує важливість названих природних явищ у пізнанні навколишньої дійсності етносом. Перспективним вважаємо дослідження мікропарадигми українських ФО, у компонентній структурі яких функціонують інші назви опадів.

### Література

1. Баган М. П. Специфіка фразеологічної реалізації заперечення в українській мові. *Мовознавство*. 2010. № 1. С. 68–75.
2. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: Нариси: навч. посіб. Київ: Довіра, 2007. 262 с.
3. Жайворонок Віталій. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
4. Краснобаєва-Чорна Жанна. Кваліфікація цінності у лінгвістиці. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2019. Вип. X/1. С. 453–462. URL: [http://uwm.edu.pl/cbew/2019\\_10\\_1/33\\_KRASNOBAYEVA-CHORNA-Z.pdf](http://uwm.edu.pl/cbew/2019_10_1/33_KRASNOBAYEVA-CHORNA-Z.pdf) (дата звернення: 11.10.2021).
5. Левченко О. П. Фразеологічна символіка: лінгвокультурологічний аспект: монографія. Львів: ЛРІДУ НАДУ, 2005. 230 с.
6. Савченко Л. В. Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти: монографія. Сімферополь: Доля, 2013. 600 с.
7. Словник української мови: у 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980.
8. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологія сучасної української мови: навч. посіб. Київ: Знання, 2007. 494 с.
9. Українська мова: енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський та ін. Київ: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. 752 с.
10. Фразеологічний словник української мови / уклад.: В. М. Білоноженко та ін. Київ: Наук. думка, 1999. 980 с.

### References

1. Bahan, M. P. (2010) Spetsyfika frazeolohichnoi realizatsii zaperechennia v ukrainiskii movi [Specifics of phraseological realization of negation in the Ukrainian language]. *Movoznavstvo*, no. 1, pp. 68–75.
2. Zhaivoronok, V. V. (2007) *Ukrainska etnolinhvistyka: Narysy* [Ukrainian ethnolinguistics: Essays]. Kyiv: Dovira. [in Ukrainian]
3. Zhaivoronok, Vitalii (2006) *Znaky ukrainskoi etnokultury: slovnyk-dovidnyk* [Signs of Ukrainian ethnoculture: dictionary-reference book]. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
4. Krasnobaieva-Chorna, Zhanna (2019) Kvalifikatsiia tsinnosti u linhvistytsi. [Qualification of value in linguistics]. *Przegląd Wschodnioeuropejski* [East European Review] (electronic journal), vol. X/1, pp. 453–462. Retrieved from:

[http://uwm.edu.pl/cbew/2019\\_10\\_1/33\\_KRASNOBAYEVA-CHORNA-Z.pdf](http://uwm.edu.pl/cbew/2019_10_1/33_KRASNOBAYEVA-CHORNA-Z.pdf)  
(accessed 11 October 2021).

5. Levchenko, O. P. (2005) *Frazeolohichna symbolika: linhvokulturolohichnyi aspekt* [Phraseological symbolism: linguistic and cultural aspect]. Lviv: LRIDU NADU [in Ukrainian].

6. Savchenko, L. V. (2013) *Fenomen etnokodiv dukhovnoi kultury u frazeolohii ukrainskoi movy: etymolohichnyi ta etnolinhvistychnyi aspekty* [The phenomenon of ethnocodes of spiritual culture in the phraseology of the Ukrainian language: etymological and ethnolinguistic aspects]. Simferopol: Dolia. [in Ukrainian].

7. Bilodid, I. K. (ed.) (1970–1980) *Slovnnyk ukrainskoi movy: u 11 t.* [Dictionary of the Ukrainian language]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

8. Uzhchenko, V. D., Uzhchenko D. V. (2007) *Frazeolohiia suchasnoi ukrainskoi movy* [Phraseology of the modern Ukrainian language]. Kyiv: Znannia. [in Ukrainian].

9. Rusanivskyi, V. M. (ed.) (2000) *Ukrainska mova: entsyklopediia* [Ukrainian language: encyclopedia]. Kyiv: Ukrainska entsyklopediia im. M. P. Bazhana. [in Ukrainian].

10. Bilonozhenko, V. M. (ed.) (1999) *Frazeolohichnyi slovnnyk ukrainskoi movy* [Phraseological dictionary of the Ukrainian language]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

---

### **Pasik N. M.**

Associate Professor of the of the Department of Ukrainian Language Nizhyn Mykola Gogol State University

### **Associative and Figurative Nature of Ukrainian Phraseological Units with Components *Snow* and *Rain***

*The article is devoted to the analysis of Ukrainian phraseological units with components snow and rain in semantic, onomasiological, linguistic and cultural aspects. These phrases are able to reflect the specifics of the national worldview, to objectify the connection between language, culture and consciousness. It has been found out that in the semantic aspect, phraseological units with components snow and rain are used to characterize psycho-emotional feelings and moral and ethical features of a person, their physical appearance, to figuratively indicate states of suddenness, time, quantitative dimensions, the most important concepts to describe the picture of the world. It has been revealed that onomasiologically the associative mechanism is the conceptual means of evaluative and figurative representation of some phenomena through the prism of others. Associations as motivators of phraseological meaning are based on knowledge about the indicative signs of snow and rain, their value comprehension, and sometimes the symbolic, ritual content. The evaluative approach to precipitation overlaps with the cognition of their real properties, connections and functions. Human experience has established in phraseology only certain logical connections as valuable, which in the process of language*

*practice proved to be the most stable. The rich associative and figurative nature of the components snow and rain enables various mechanisms of phrase formation: metaphorization, metonymization, comparison, paradox. The pragmatics of stable phrases as the product of folk evaluative and figurative thinking is manifested in logical, intellectual inferences or in the statement of a fact and reveals the aesthetic, moral and ethical values of the ethnos. It has been concluded that the phraseological units with the components snow and rain visually reproduce the national image of the world and the peculiarities of the worldview of Ukrainians. The productive use of these components in the structure of phrases for the secondary figurative nomination, in particular for the characterization of moral and ethical features of a person, their evaluative sphere, psycho-emotional feelings, testifies to the importance of these natural phenomena in cognition of the surrounding reality by the ethnos.*

**Key words:** *phraseological unit, snow, rain, mechanism of phraseologization, phraseological component, association, anthropocentrism, value comprehension.*

УДК 811.161.2'373:821.161.2'06.09(092)  
DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-117-131

**Бойко Т. В.**

аспірантка кафедри української мови та методики її навчання  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

## **Об'єктивація концептосфери «духовні цінності» в романі В. Винниченка «Заповіт батьків»**

*Статтю присвячено аналізу якісних і кількісних характеристик об'єктиваторів концептосфери духовні цінності, засобів вербалізації низки субконцептів та їх контекстуальних особливостей у романі Володимира Винниченка. Увагу зосереджено на осмисленні системи модифікацій семантичних планів лексичних одиниць та їх сполучуваності у художньому тексті. У пропонованій публікації обґрунтовано специфічні випадки оцінювання моральних якостей персонажів, розкрито авторські інтенції щодо аксіологічно-емотивних вимірів лексем «дружба», «щастя», «любов», «надія», «радість», «допомога», «пошана», «воля» тощо. Доведено, що в романі письменника лексичні одиниці із узуально позитивнооцінними семантичними планами нейтралізують свою позитивну семантику, а негативнооцінні контекстуально зумовлені семантичні виміри зазвичай удвічі перевищують позитивні.*

**Ключові слова:** духовні цінності, концептосфера, об'єктивація, мораль, навколядерна зона, Володимир Винниченко.

В українській лінгвістиці зростає інтерес до вивчення особливостей мовомислення, індивідуальних творчих надбань окремих письменників. До таких майстрів художнього слова належить мовотворчість В. Винниченка. Дослідження ідіюстилю (ідіолекту) автора на сьогоднішній день залишається актуальним, оскільки тривалий час його художні твори були заборонені, а самого письменника радянська влада розцінювала як «ворога народу». Дотепер багато праць митця залишаються ще не достатньо вивченими, а в літературознавстві бракує академічної біографії письменника [1, с. 327–328]. Звичайно, уже не можна сказати, що існують «неопубліковані романи» В. Винниченка [4, с. 7], проте відомо, що багато його творів жодного разу не перевидавалися і залишаються предметом для подальших наукових розвідок. До таких творів належить і роман «Заповіт батьків».

Метою наукової студії є вивчення якісних і кількісних характеристик об'єктиваторів концептосфери *духовні цінності*, засобів вер-

балізації низки субконцептів, їх контекстуальних особливостей (на матеріалі роману «Заповіт батьків»). Будь-які концепти на позначення духовних цінностей мають складну, багатогранну й багаторівневу ядерну структуру та доповнюються великою периферією.

Роман «Заповіт батьків» написаний у 1913 році (так зазначено в кінці роману). Цей твір зберігся в єдиному екземплярі й доступний сучасному читачеві у форматі pdf на сайті «Електронна бібліотека "Культура України"». Зчитування цього роману у формат word дозволяє проводити кількісний та якісний аналіз складу лексичних і фразеологічних одиниць. Так, наприклад, програма Word показує, що в романі є 69 417 слів, 6029 речень і 2056 параграфів. Більш детальне оброблення тексту виявляє, що словник роману складається з 10 380 різних слів, оскільки багато з них повторюються неодноразово.

Для цього роману, як і для роману «Чесність з собою», на думку голови «Фонду Винниченка на Канаду» С. Погорілого, «характерна схематичність та надмір публіцистики, що знижує їх мистецький рівень» [8, с. 14]. Дійсно, певна «схематичність та надмір публіцистики» наявні в романі, але навряд чи вони впливають на його «мистецький рівень», бо цей феномен визначають художньою майстерністю письменника, а не його політичними поглядами. На жаль, повністю відсутні щоденники письменника періоду написання роману: «Від другої половини 1911 року до травня 1914 записників нема. Можливо, за ці емігрантські, дуже наснажені літературною і політичною діяльністю роки Винниченко нотатників не провадив. А можливо, що вибираючись весною 1914 року нелегально в Україну, він свої записники залишив комусь із своїх добрих друзів» [5, с. 12].

Публіцистичність, політизованість та схематичність роману пов'язана з трактуванням духовних цінностей. Головний персонаж роману Петро Семенович Заболотько – успішний лікар-практик, що ставить собі за мету знищити стару мораль і на її місце поставити нову – мораль усіх пригноблених. На ідеї головного персонажа мала значний вплив філософія популярного тоді серед інтелігенції Фрідріха Ніцше, відомі праці якого «По той бік добра й зла» і «Так казав Заратустра», згадувані в романі [2, с. 44–45]. Рушійним мотивом духовних пошуків головного персонажа є бажання допомогти колишній вихованці сім'ї Тоні, яка стала повією.

Дослідник творчості В. Винниченка О. Брайко вважає, що у сунках Дані і Тоні є наратив «первородного гріха»: «провина Данька й Тоні – аналог первородного гріха» [3, с. 36]. Однак ми вважаємо, що у цій ситуації наявний зовсім інший наратив, а саме наратив

нерівності, тобто наратив пана та скривдженої дівчини. Якщо і є в романі наратив «первородного гріха», то не в парі «Даня і Тоня», а в парі «Даня і невідома повія», яка «засувенірила» [лексема в тексті роману, що означає зараження венеричною хворобою – Т. Б.] гімназиста Даню.

У своїх духовних пошуках і запереченні панівної моралі персонаж роману Петро Семенович стає ще й на позиції єзуїтів, які, як і Ніккола Маккіавелі, вважали, що «мета виправдує засоби»: *«Наш Петро запізнівся на кілька століть: єзуїти давно вже сказали – «мета виправдує засоби»* [4, с. 159]. Єзуїтська мораль – досить складне соціально-історичне явище, але, як наголошено в Православній богословській енциклопедії, «справжня мета її (єзуїтської моралі) – всіляко допомогти людській свободі обійти вимоги морального закону» [9].

Персонаж роману Петро Семенович якраз і зіткнувся з необхідністю обійти вимоги морального закону, щоб врятувати Тоню. Женья, дружина його старшого брата Михайла, намагається іронічним запитанням показати головному персонажу помилковість його моралі: *«І красти, вбивати, брехати, обманювати – все буде моральне? – з цікавістю спитала Женья»* [4, с. 159]. І цей персонаж роману приймає злочинство, вбивство, брехню як щось моральне в його розумінні поняття «мораль»: *Петро скляними, невидючими очима деякий мент дивився в вікно й нарешті тихо сказав: Що ж, коли бути послідовним до кінця, то й це все для вищої мети буде моральне* [4, с. 159]. Інакше кажучи, коли його старший брат Михайло з дружиною вказали йому на зв'язок його ідей з ідеями єзуїтів і логічні наслідки цих ідей, то він не відкидає, а приймає мораль єзуїтів і модифікує тільки мету: *«Петро Семенович усе тим самим тихим, роздумливим голосом, немов усе сам до себе, сказав:*

*– Що ж, єзуїти, може, й правду сказали. Суть, кінець-кінцем, тільки в меті. Бо так чи сяк, більше чи менше, а всі ми брешемо, обманюємо, вбиваємо. Стара мораль, маючи на меті свій соціальний лад, всякими способами підтримує його: і бреше, і лицемірить, і обдурює, і в тюрми садовить, і вішає, і вбиває..... І тому я гадаю, що моральні чи неморальні не засоби, а цілі»* [4, с. 159].

Найважливіше, на наш погляд, полягає в тому, що бунт головного персонажа проти панівної моралі завершується повним прийняттям цієї моралі в її негативному сенсі, тобто у сфері полегшених моральних вимог до низів суспільства.

Так, головний персонаж роману не може одружитися з Тонею доти, доки він успішний лікар-практик, бо такий альянс (лікар і повія)

суперечить загальноприйнятим нормам для вищих і середніх верств суспільства. У цій своїй іпостасі – представника, як мінімум, середніх верств суспільства – для Петра Семеновича кращою партією є багата аристократка Саня Гарбузенкова.

Імовірно, щоб посилити та спростити сприйняття читачем ситуації вибору дружини персонажем роману (Петром Семеновичем), автор твору повертає сюжет так, що аристократка Саня Гарбузенкова, яка зневажає хвору на сифіліс Тоню, сама виявляється хворою на сифіліс. Ця страшна хвороба передалася їй і її братові «у спадок» від батька. Отже, ця хвороба зрівнює обох претенденток на дружину головного персонажа, бо, як виявилось, обидві вони хворі однією й тією ж «непристойною» хворобою. Вибір спростився і перейшов у суто соціальну сферу: закохана аристократка або закохана повія?

У межах старої моралі головний персонаж не може обрати Тоню, бо не може підняти її до свого рівня, а тому знаходить вихід у тому, щоб стати кримінальником і в цьому зрівнятися з Тонею. Убивця та повія – це нормальна пара для маргіналів у межах панівної моралі.

Петро Семенович намагався відкинути стару мораль, але в підсумку підкорився її канонам. Не можна просто відкинути певну мораль, бо її потрібно замінити якоюсь іншою мораллю. Петро Семенович «приміряє» на собі роль Ніцшеанського Христа, який виступає проти старої моралі та створює нову мораль «Ісус з Назарету любив злих, а не добрих: навіть його доводив до проклять їх морально обурений вигляд. Усюди, де вершився суд, він виступав проти судящих: він хотів бути винищувачем моралі» [7, с. 737]

Нового Христа з Петра Семеновича не вийшло, хоча він сам підлаштовує своє «розп'яття». Точніше, він підлаштовує порушення проти себе кримінальної справи через смерть пацієнта після ін'єкції. Можна, ймовірно, сказати, що в цьому творі є наратив «розп'яття» за розвінчування старої моралі. Але нова мораль після «розп'яття» не виникла, і головний персонаж змирився з вимогами старої моралі.

Після засудження його відправляють «*одбувати в одному з північних міст*» [4, с. 200] покарання за вбивство. І ми маємо наратив «*декабристок*» – Тоня стає його дружиною і йде слідом за ним на «*каторгу*» (в арештанську роту). Окремо зазначимо, що В. Винниченко всіляко підкреслює, що його персонажа засудили не за ін'єкцію, що призвела до смерті пацієнта, а за його лекцію, у якій він закликав знищити стару мораль (*Усі казали, що Заболотья судили за лекцію, а ні за Маєвського*) [4, с. 200].



Пізніше, у 1940 році, подібна ситуація засудження «не за те» повторюється в романі Альбера Камю «Сторонній», що дав початок екзистенціалізму у світовій літературі. Цікаво, що Альбер Камю народився в кінці 1913 року, коли був завершений роман «Заповіт батьків», ніби в середовищі письменників існує якась сюжетна естафета.

Спостережено вживання корпусу лексико-семантичних мовних засобів, за допомогою яких письменник вербалізує своє уявлення про духовні цінності. Ключові категорії будь-якої системи моралі – це концепти «добро» і «зло», проте важлива роль у романі належить і низці інших, із-поміж яких виокремлюємо амбівалентні. Таким постає концепт «бог», що поєднує ознаки й характеристики обох попередніх концептів. Лексему з коренем «бог / бож» виявлено в 42 контекстах роману (4 лексеми і 4 словоформи). (Таблиця 1).

1	бог	8
2	бога	16
3	богиню	1
4	богові	1
5	богомільний	1
6	богу	2
7	божа	2
8	боже	11
		42

У романі автор не ставить за мету проповідувати релігійні вірування та стверджувати, що християнські чесноти персонажів здатні допомогти вирішити побутові чи родинні проблеми або ж змінити їх життя на краще: «Через те..., що він у **бога не вірив**, про мікробів більше думав, аніж про **духовні цінності**» [4, с. 15]. Молодший брат персонажа згадує про Бога тоді, коли захворів на сифіліс: «Коли б я вірив у **бога**, як мама, мені було б легше. Я б **покаявся**, **вистповідався б**, і **бог простив би мені всі мої гріхи**» [4, с. 68]. Він на деякий час вступає в релігійний гурток, але надалі стає найвідданішим прихильником нової моралі, яку сповідує старший брат Петро.

Автор роману мимохідь говорить про обожнювання подругами хворої Тоні за її світлі духовні якості, але й це «не зрівнювало» її з головним персонажем: «Подруги ставились до неї з таким **обожнюванням**, що Петрові Семеновичеві ставало часом аж ніяково. І проте він навіть перед самим собою не міг сказати, що вона йому рівна» [4, с. 118]. У кінці роману з'ясовується, що Тоня стала улюбленицею своїх племінників і племінниць, але й це не зробило її рівною головному персонажу.

Зазначимо, що в цьому романі і автор, і всі його персонажі де-що легковажно ставляться до об'єктів сакральної сфери. Так, автор пише слово «Бог» з малої літери, що характерно для матеріалістів і соціалістів початку ХХ століття. Таке ставлення зумовлено ніцшеанською ідеєю про те, що «**Бог помер**», а сучасні люди знаходяться «по той бік добра і зла» [7, с. 593]. Проголошення цієї тези («**Бог**

помер») і його наслідки – «Якщо бога немає, то все дозволено» (вислів приписують Ф. Достоєвському і беруть за основу в екзистенціалізмі Ж. П. Сартра) – знаменувало собою початок ХХ ст., яке увійшло в історію світовими війнами, геноцидами, голодоморами та безліччю інших способів знищення людей в ім'я «високих цілей». Отже, усі спроби знищити християнську і загалом панівну мораль через десятки мільйонів жертв завершилися простим ослабленням вимог до моральних чеснот. Нездатність головного персонажа роману знищити стару мораль ні для себе, ні для коханої і прийняття ними панівної моралі в її «полегшеному» вигляді для низів суспільства знаменувало майбутній крах цієї ідеї в межах усіх християнських суспільств і держав у ХХ ст.

Активним лексико-семантичним засобом вербалізації духовних цінностей у романі виявилася низка лексичних одиниць із коренем «добр». У тексті письменник використав 118 слововживань (у 22 словах і їхніх формах). Водночас слово «добро» автор уживає тільки один раз у конкретному значенні – «статки»: *«Хто, Даню, чесний, шановний? Той, хто корисний для інших. І розум, і мужність, і знання, і добрість, і чесність ми цінимо не через те, що це дає власникові добро, а через те, що ці всі якості корисні громадянству, іншим людям»* [4, с. 70].

Вислови на кшталт «для вашого добра», «ти такий добрий», «бути добрим чоловіком», «з добрим усміхом», «добрі умови», «нічого доброго з того і не вийшло» не можна безпосередньо віднести до ядерної зони концептосфери «духовні цінності». Їх можна уналежнити до навколоядерної зони лексико-семантичного поля, оскільки вони беруть участь у створенні доброзичливої атмосфери спілкування, здебільшого позитивних висновків персонажів. Аналогічно і звертання на зразок «добродію», «добродійко», які є усталеною етикетною формулою, належать, на наш погляд, до периферійної зони концепту. Щодо аксіологічних вимірів інших слововживань із цим

1	добра	7
2	добре	70
3	добрий	7
4	добрим	2
5	добрими	2
6	добрих	1
7	добрі	3
8	добрість	1
9	добро	1
10	доброго	2
11	добродієм	1
12	добродійко	1
13	добродію	5
14	добродушно	6
15	добродушно-насмішкувате	1
16	добродушною	1
17	доброзичливим	1
18	добрости	1
19	доброю	1
20	недобре	2
21	недобрим	1
22	недоброго	1
		118

коренем зазначимо, що вони лише опосередковано об'єктивують семантичні плани «духовні цінності», репрезентуючи семантику «схвалення»: *добре* (70 уживань) та семи «лагідно», «ласкаво», «добррозичливе ставлення до людей і до фрагментів довкілля» – «добродушно» (6 уживань).

Дослідники ідіолекту В. Винниченка зазначають, що концепт «добро» представлений у творах письменника концептосферою, у якій репрезентативними постають лексеми *дружба, щастя, любов, надія, радість, допомога, прагнення продовжити свій рід, пошана, воля, материнство* тощо [6, с. 211–212]. Важливо було простежити кількісні вияви об'єктиваторів низки субконцептів на матеріалі одного роману – «Заповіт батьків».

Здійснивши вибірку, було встановлено, що лексему з коренем «друж» у романі автор уживає всього два рази.

Перший раз, коли говорить про дружбу Завади та Шапкіна: «*Завада Петрові Семеновичеві був симпатичніший за всіх, що бували в Гарбузенкових <.> Може, через його дружбу з Шапкіним?*» [4, с. 35], а другий раз, коли йдеться про взаємини Марти і Тоні: «*Тоня була їй [Марті] особистий ворог, що знищив усе її життя, (а вони ж були між собою у великій дружбі)*» [4, с. 114].

1	дружбі	1
2	дружбу	1
		2

Загалом лексема *дружба* як репрезентант духовних цінностей в аналізованому творі безпосередньо не віддзеркалює жодних щирих стосунків між персонажами роману, особливо взаємини між Санею Гарбузенковою і Петром Семеновичем. Сумнівна «дружба» Завади та Шапкіна виявляється в їх спільних докорах та звинуваченнях щодо головного персонажа і ніяк не може трактуватися як взаємодопомога, взаєморозуміння. А «дружба» Марти і Тоні завершується тим, що у складний для Тоні період вона стає для Марти «особистим ворогом».

Аналіз виявив, що в цьому романі концепт «дружба» не належить до об'єктиваторів духовних цінностей. Простежено нейтралізацію позитивнооцінних семантичних планів, бо в «новій моралі» Петра Семеновича для «дружби» місця не знайшлося.

Контексти аналізованого твору фіксують лексеми з коренями «щаст» і «щас» (48 уживань у 19 словах і словформах). Із них – 9 разів ужито лексему «нещастя», усіх словформ цієї лексеми використано 34 рази («нещасних», «нещасні» і т. д.), тобто в романі «нещастя» кількісно домінує (34 проти 14). Позитивний соціально-психологічний фон більш ніж удвічі менший. Два рази це об'єктивовано

лексемою «пощастило» і два рази лексемою «щастя». Перше слововживання зафіксоване у функції вставного слова «на щастя»: «В нього [Петра Семеновича] трохи не вирвалося: «І у вас [Сані] теж», та, **на щастя, утримався**» [4, с. 134], а друге – у значенні, що розкриває емоційний стан: «Дуже добре. – сідаючи знов і стомлено заплющуючи очі, промовив Петро Семенович. Потім швидко розплющив їх, провів ними по кімнаті й зупинився на тихосяйному від **щастя** лиці Тоні» [4, с. 193].

Важливим об'єктиватором концептосфери «духовні цінності» слугує експресивно забарвлена лексема **любов**. Так, у романі слова з коренем «люб» трапляються 42 рази в 15 словах і словоформах Безпосередньо лексеми «любов» використано у творі – 7 разів: двічі письменник вживає її, щоб передати почуття персонажа до улюбленої домашньої тварини: «І раптом – безглузда, жагуча, справді немов містична **любов** до kota. Та не тільки **любов**, а серйозна, боязка поштивість!» [4, с. 11]. Третій раз про любов до kota йдеться в досить курйозному для сучасного читача значенні, коли ця любов розглядається як симптом хвороби (сифілісу): «Наприклад, **любов** Івана Пилиповича до Тома» [4, с. 134].

В іншому контексті почуттєва семантика лексеми стосується сакральної сфери (Бога): *2* Бог, на їхню думку, – *всемогутній, він – увесь **любов** і всепрощення, для нього не страшні ніякі злочинства*» [4, с. 69]. Один раз лексеми вжито у вислові «зворушлива *середньовічна любов*» [4, с. 91], а останні два (із семи слововживань цієї лексеми) є дуже характерними саме для цього роману, бо позначають, те, чого немає і бути не може: «*Так, щось вийшло з Тонею. Але що?! **Любов**? У Тоні до Данька, до якого вона ставилась, як розсудлива старша сестра?!*» [4, с. 30]; «*І ніби навмисне, йому [Петру Семеновичу] не попадались такі родини, де б панувала згода та **любов**, – неодмінно знаходилось щось, що роз'єднувало, руйнувало їх*» [4, с. 166]. Аналогічні семантичні плани об'єктивує лексема «любови»: «*І через те ніякої згоди та **любови** нема, та й не може бути*» [4, с. 166]; «*Коли я [Петро Семенович] кажу, що ті*

1	пощастило	2
2	щаслива	2
3	щасливий	4
4	щасливо	3
5	щасливою	1
6	щастя	2
7	нешчасливим	1
8	нешчасливих	1
9	нешчасливі	1
10	нешчасливій	1
11	нешчасливо	1
12	нешчасна	2
13	нешчасний	3
14	нешчасними	1
15	нешчасних	7
16	нешчасні	5
17	нешчасного	1
18	нешчасну	1
19	нешчастя	9
		48

жінки, які взяли шлюб з розрахунку, які живуть у ньому без **любови**, цебто більшість наших жінок, сестер, матерів, що вони такі самі проститутки» [4, с. 166].

Автор роману 2 рази вживає лексему «любовниця» (у значенні «коханка»): «Думаєте, що я [Саня] його[Шапкіна] **любовниця?**» [4, с. 81]; «Коли я [Саня] одержала вашого листа, де Ви писали, що мене не кохаєте й любите «проститутку Тоню», і коли того самого вечора Завада та Шапкін принесли Ваші дурнуваті листи до Завади, – я стала **любовницею** Шапкіна, але з тою умовою, щоб Ваші листи були відіслані до судового слідчого». [4, с. 199].

В інших контекстах лексема з коренем «люб» уживається для відтворення стосунків між персонажами, наприклад: «Голубчику, дорогий, дурний, смішний, не можна ж так! – злякано, ніжно зашепотіла вона [Саня] зараз же за зачиненими дверима, **любовно** дивлячись угору на Петра Семеновича» [4, с. 79].

Слова і словоформи із семантикою «надія» трапляються в тексті роману 19 разів (4 лексеми і 4 словоформи). Але здебільшого позитивна семантика нейтралізована контекстом уживання, у більшості випадків словоформи із компонентом «надія» не позначають щось світле й добре в майбутньому, а використані для посилення негативного соціально-психологічного фону в тих ситуаціях, у які потрапляють персонажі роману. Пряма вказівка на «**безнадійність**» трапляється вісім разів, а словоформи лексеми «надія» найчастіше вжито в негативному значенні: «І мені, Петре, страшно й жити, страшно й помирати. А головне – **нема надії**» [4, с. 67]; «...він [Петро Семенович] зовсім **зубив надію** знайти якийсь вихід» [4, с. 118]; «...та й ті **надії не справдились**» [4, с. 126]; «**Ніяких надій**. Я [Петро Семенович] не знаю, що робити» [4, с. 143]; «Хоч іскорку **надії**, що цей жах колись кінчиться» [4, с. 178].

1	безнадійний	3
2	безнадійність	2
3	безнадійно	3
4	надією	2
5	надії	4
6	надій	1
7	надію	1
8	надія	3
		19

Лексема «надія» трапляється в романі у трьох контекстах, проте у своєму первинному (позитивному) значенні тільки у двох: «А який? Будь ласка! – виймаючи цигарку з рота, сказала Тоня. У голосі її був і глум, і виклик, і немов би неспілива **надія** на щось непередбачене, нове й можливе» [4, с. 105]; «Одна **надія** на ін'єкцію!» [4, с. 178]. Третє використання цієї лексеми слугує засобом вербалізації семантики «неправда»: головний персонаж уживає цю лексему для введення в оману матері, щоб вона не дізналася про «непристойну»

хворобу її молодшого сина: «Хлопчик дістав дві двійки, налякався, що лишитья на другий рік, і впав у одчай. Але тепер трішки за-спокійвся, і є **надія**, що далі все піде добре» [4, с. 57].

Про позитивне значення вербалізатора концепту «надія» інформують ще й такі контексти роману: «Одначе, про шлюб чи хоч би про **надії** на нього не думалось» [4, с. 15]; «...він [Петро Семенович] жадно, з **надією** шукав чогось на лиці брата» [4, с. 53]; «...немов би несмілива **надія** на щось непередбачене, нове й можливе» [4, с. 106]; «...з **надією** подужати» [4, с. 146]. Отже, аналіз виявив домінування негативнооцінних семантичних планів над позитивнооцінними (відповідно 13 і 6 слово- і формовживань).

Слова і словоформи з коренем «рад» трапляються 29 разів. Найчастіше вживається лексема «радісно» (12 випадків): «А вранці, коли принесла їм у чаю, дуже здивувалась: Петро Семенович зустрів її весело, майже **радісно**» [4, с. 141]. Контекстуальний аналіз виявив, що семантика узуально позитивного спрямування лексеми дещо нейтралізована, і тут автор зумів додати негативну соціально-психологічну інтенцію на зразок «неуважної радості», «радості мимохідь»: «Петро Семенович **радів** з цього, але **радів** якомсь неуважно, мимохідь, ніби між іншим» [4, с. 112].

1	зрадів	2
2	зраділа	3
3	піврадісно	1
4	радів	3
5	раділи	1
6	радісна	1
7	радісний	1
8	радісним	2
9	радісніше	1
10	радісно	12
11	радісно-здивовано	1
12	радістю	1
		29

Субконцепт «радість» у романі постає як амбівалентний, оскільки дії персонажів можуть бути різнополюсними, спрямовувати *радість* як на добро, так і на зло. Останній випадок ілюструє контекст: *Але зате «фуфурів» та «плакс» «сувенірили» свідомо, умисне, з насолодою («сувенірити» – заразити хворобою). «Коли й мали можливість не «засувенірити», то відкидали її без ніякого хитання, а з радістю»* [4, с. 123]. Ідеться про створення зла: повії раді, що заразили клієнта венеричною хворобою. Інакше кажучи, різна мораль породжує не тільки різне уявлення про добро і зло, а й різне розуміння причин, факторів, що приносять найбільше/найменше радості чи смутку.

1	допомагає	2
1	допоміг	1
1	допомоги	1
1	допомогою	1
1	поміч	1
		6

Слова і слововформи із семантикою «допомога» трапляються в романі шість разів. І деякі з них опосередковано слугують об'єктивами концептосфери «духовні цінності»: «*Почав Петро Семенович щодня ходити до Гарбузенкових. Не через те, що його медичної допомоги потребували Іван Пилипович або Том, а бозна через що*» [4, с. 10]. Проте контексти виявляють у семантиці й цієї лексеми можливий негативний смисл, бо можна «допомогти» швидше померти: «... *хід власних думок допоміг скласти тверде рішення: він [Петро Семенович] має право сам перед собою і перед кожним, хто може знати всі обставини, зробити цій людині, навіть проти її волі, ін'єкцію. Шансів за щасливий результат дуже мало, смерть майже неминуча...*» [4, с. 179]. Контексти роману виявляють шляхи перетворення «нової моралі» головного персонажа через заперечення «старої моралі» в аморалізм, відхід від принципів совісті, честі, справедливості. Таємничий «фокус» Христа, який зумів запереченням старої моралі створити нову мораль, знову не вийшов і знову привів до аморалізму. Убивство людини заради якоїсь високої мети, засуджене Ф. Достоєвським у романі «Злочин і кара», знову з'являється в романі В. Винниченка, а це означає, що людство морально дозріло до таких учинків. І через рік після написання роману, що містить чергове виправдання таких убивств, почалася Перша світова війна.

Субконцепт «повага» вербалізовано за допомогою слів і слововформ із коренем «шан», які трапляються в тексті роману 5 разів: «*Треба мати **пошану** до себе, треба перед самим собою бути чистим, щоб жити з певністю та гідністю*» [4, с. 69].

Субконцепт «воля», у нашому розумінні, у романі безпосередньо не потрапляє до зони аналізованої концептосфери, а постає як чинник, що забезпечує можливість зробити зло або добро з погляду панівних класів того часу: «*Марта сказала, що для всіх таких хворих вона, коли б її **воля**, улаштувала б спеціальну довічну каторгу й засилала б їх усіх туди. А за втечу з неї карала б смертю*» [4, с. 67]. Як уже зазначалося, у романі наявні й протилежні приклади, коли вбивство розглядають як добро, але не з погляду закону та панівної моралі, а з погляду й переконань головного персонажа роману і його «нової моралі»: «*Я [Петро Семенович] **визволяв** їх [Масєських] од лю-*

1	пошану	1
2	шановний	2
3	шанували	1
4	шанувати	1
		5

1	визволив	1
2	визволився	2
3	визволила	1
4	визволяв	1
5	визволявся	1
6	визволяючись	1
7	волю	2
8	воля	1
		10

дини, що однаково мусіла в муках померти. Він був безнадійний. Крім того, розуміється, були деякі шанси на щасливий результат». [4, с. 195].

Антиподом моральних цінностей, виявом надскладних людських стосунків у романі слугує субконцепт «зло». Його вербалізатори вжиті в 69 контекстах (28 слів і словоформ). Головне зло персонаж роману вбачає в сучасному йому устрої суспільства і в моралі цього суспільства. Моральний вибір персонажа – із наявним злом треба боротися. І ніякі вмовляння друзів, знайомих і навіть матері не можуть змусити його зійти з цього шляху: «– Не можу, мамуню, не можу! Мені ваша «душа» дуже вже в печінках засіла. От саме тепер читаю біографії великих людей. І от де справжній сором і жах! Ви подумайте, мамо, ваш улюблений Гайне, Марфин-Бодлер, Некрасов. е, та що рахувати! Маса, мамо, прекрасних, корисних людей гине через вашу «душу». Не через «мою оцю хворобу», ні, а через вашу «душу», через те, що «душа» знесилює їх, примушує більше сил класти на те, щоб сховати **зло**, а не боротися з ним» [4, с. 165].

У протистоянні з матір'ю та зі своїм основним опонентом на лекції (Завадою), що заважав зрозуміти принадність «нової моралі», виявляється, що «заповіт батьків» для одних є святинею, а для інших – злом. Стосунки між персонажами об'єктивують різні фрагменти моралі, оскільки виявляється, що один одному чинять опір не тільки люди, але й два різних «зла»: одне зло полягає в тому, щоб порушити «заповіт батьків», а інше – щоб прийняти «заповіт батьків». Головний персонаж роману виступає проти «заповіту батьків», а всі його опоненти за: «*Все життя своє він [Завада] жив цією мораллю. Вона для нього святиня. Він і не уявляє, що може бути інша мораль. Навпаки, все **зло**, на його думку, в тому, що не досить добре виконується заповіт батьків та накази «душі»* [4, с. 191]. У кінцевому підсумку «двобою» перемагає «заповіт батьків».

1	зла	5
2	злий	1
3	зпилися	1
4	злим	2
5	злісність	1
6	злісно	4
7	злісного	1
8	злість	4
9	злістю	4
10	зло	20
11	зловтіхи	1
12	зловтішний	1
13	зловтішно	1
14	злого	6
15	зłodієм	1
16	зłodій	1
17	зłodійкувато	1
18	зłodійство	1
19	злом	2
20	злому	1
21	злости	1
22	злостити	1
23	злочин	1
24	злочинець	1
25	злочинниця	1
26	злочинности	1
27	злочинства	1
28	злочинство	3
		69



Аналіз індивідуального мовлення письменника виявив, що В. Винниченко, як творча особистість, специфічно об'єктивує фрагменти навколишнього буття, віддзеркалює внутрішній світ персонажів, відображає концептосферу «духовні цінності», добираючи склад та використовуючи свою систему модифікацій семантичних планів лексичних одиниць. Застосований новий (корпуснобазований) підхід до дослідження концептосфери «духовні цінності» виявив непередбачувані кількісні і якісні показники, що забезпечили контекстуально зумовлені характеристики семантики лексичних одиниць, які об'єктивують аналізовану концептосферу, самотутні моделі їх контекстуальної сполучуваності (у зіставленні зі словниковими дефініціями цих лексем). Оцифрований текст роману уможливив обґрунтування специфічних випадків оцінювання моральних якостей персонажів, розкрив авторські інтенції щодо аксіологічно-емотивних вимірів лексем *дружба, щастя, любов, надія, радість, допомога, пошана, воля* та ін. Аналіз найчастотніших лексичних одиниць із узуально позитивнооцінними семантичними планами виявив, що в романі вони нейтралізують свою позитивну семантику, а негативнооцінні контекстуально зумовлені семантичні виміри зазвичай удвічі перевищують позитивні. Створення корпусу текстів окремого письменника дає змогу вивчати інші концептосфери, відкриває перспективи для подальшого дослідження індивідуального мовлення автора.

### Література

1. Байдалова Е. В. Современный взгляд на личность и творчество В. К. Винниченко в украинском литературоведении. *Славянский альманах*. Москва: ИСл РАН, 2018. Вып. 1–2. С. 327–337. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-vzglyad-na-lichnost-i-tvorchestvo-v-k-vinnichenko-v-ukrainском-literaturovedenii>
2. Бойко Н. І., Коткова Л. І. Експресивний потенціал ідіолекту Володимира Винниченка: лексичні та фразеологічні складники: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 283 с.
3. Брайко О. Про деякі наративні особливості ранніх романів Володимира Винниченка. *Слово і Час*. 2011. № 6. С. 33–47
4. Винниченко В. Заповіт батьків. Твори., Київ: Рух, 1926. Т. XXII. 200 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=9085>
5. Винниченко В. Щоденник. / Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка. Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. Т.1 (1911–1920). 499 с. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z211ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001851](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z211ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001851)
6. Коткова Л. І. Концепти «добро» і «зло» в ідіолекті Володимира Винниченка. Волинь–Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних

проблем. Житомир, 2009. № 19. С. 208–218. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\\_2009\\_19\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg_2009_19_19)

7. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т.1. Москва: Мысль, 1990. 829 с. URL: [https://imwerden.de/pdf/nietzsche\\_sochineniya\\_tom1\\_1990\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/nietzsche_sochineniya_tom1_1990_text.pdf)

8. Погорілий С. С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. Укр. вільна академія наук у США, Комісія для вивчення і публікацій спадщини Володимира Винниченка, Нью-Йорк, 1981. 212 с. URL: <file.pdf> (diasporiana.org.ua)

9. Православная Богословская энциклопедия или Богословский энциклопедический словарь. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnjaja-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-shestoj-ivan-ioann-marorit/72>

### References

1. Baidalova, E. V. (2018) *Sovremennyj vzglyad na lichnost i tvorcestvo V. K. Vynnychenko v ukrainskom literaturovedenii* [The modern view of the personality and work of V. K. Vynnychenko in Ukrainian literary criticism] Slavic Almanac. Vol. 1–2. Moscow: ISI RAN, pp. 327–337 (in Russian).

2. Boiko, N. I., Kotkova, L. I. (2017) *Ekspresyvnij potentsial idiolektu Volodymyra Vynnychenka: leksychni ta frazeolohichni skladnyky: monohrafiia* [Expressive potential of Volodymyr Vynnychenko's idiolect: lexical and phraseological components: a monograph] Nizhyn. 283 [in Ukrainian].

3. Braiko, O. (2011) *Pro deiaki naratyvni osoblyvosti rannikh romaniv concepts of "good" and "evil" in the idiolect of* [On narration in Volodymyr Vynnychenko's early novels] Word and Time, № 6. pp. 33–47 [in Ukrainian].

4. Vynnychenko, V. (1926) *Zapovit batkiv. Tvory* [A parental testament. Works] V. XXII Kyiv: Rukh. 200 [in Ukrainian].

5. Vynnychenko, V. (1980) *Shchodennyk* [Diary] Vol. 1 (1911–1920) Edmonton; New York. [in Ukrainian].

6. Kotkova, L. I. (2009) *Kontsepty «dobro» i «zlo» v idiolekti Volodymyra Vynnychenka* [Concepts of "good" and "evil" in the idiolect of Volodymyr Vynnychenko] Volyn-Zhytomyr Region: Historical and Philological Collection on Regional Problems. Zhytomyr. № 19. pp 208 –218 [in Ukrainian].

7. Nicshe, F. (1990) *Sochyneniya v 2 tomakh.* [Works in 2 volumes.] Vol. 1. Moscow: Thought. [in Russian].

8. Pohorilyi, S. S. (1981) *Neopublikovani romany Volodymyra Vynnychenka* [Unpublished novels by Volodymyr Vynnychenko] New York, [in Ukrainian].

9. Pravoslavnaia Bogoslovskaya ehnciklopediya ili Bogoslovskij ehnciklopedicheskij slovar [Orthodox Theological Encyclopedia or Theological Encyclopedic Dictionary] URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravo-slavnjaja-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-shestoj-ivan-ioann-marorit/72>

**Boiko T. V.**

Postgraduate student of the Departments of Ukrainian language and Teaching Methodology Nizhyn Mykola Gogol State University

**Objectification of the conceptsphere spiritual values in V. Vynnychenko's novel «a parental testament»**

*The article is devoted to the analysis of qualitative and quantitative characteristics of objectifiers of the conceptsphere of spiritual values, means of verbalization of a number of subconcepts and their contextual features in the novel by Volodymyr Vynnychenko. The focus is on the comprehension of the system of modifications of semantic plans of lexical units and their compatibility in the literary text. The proposed publication substantiates specific cases of assessing the moral qualities of the characters, reveals the author's intentions regarding the axiological and emotional dimensions of lexemes friendship, happiness, love, hope, joy, help, respect, will, etc. It has been proved that in the writer's novel lexical units with usually positive semantic plans neutralize their positive semantics, and negatively valued contextually determined semantic dimensions usually exceed twice the positive ones.*

**Key words:** *spiritual values, conceptsphere, objectification, morality, the perinuclear zone, Volodymyr Vynnychenko.*

УДК 811.161.2'373.611

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-132-140

## **Бойко В. М.**

кандидат філологічних наук, доцент

кафедри української мови та методики її навчання

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

## **Графодеривація в українських рекламних текстах**

*Реалізація комунікативно-прагматичної мети рекламних повідомлень досягається використанням різноманітних мовних засобів, з-поміж яких помітне місце займають okazіональні лексеми, утворені як узуальними, так і нетиповими способами словотворення. Одним із продуктивних незузальних способів творення okazіональних лексем в українських рекламних текстах є графодеривація, тобто використання нетипових графічних засобів у процесах okazіональної деривації, на якій зацентрована увага у нашій статті. Доведено, що графодеривація – своєрідна «мовна гра» на графічному рівні – один із багатьох елементів маніпулятивного впливу реклами на реципієнта. Графодеривація в аналізованих рекламних текстах репрезентована низкою різновидів, з-поміж яких найпродуктивнішими виявились капіталізація, графогібридизація, поліграфіксація. З'ясовано також функції та призначення графодериватів у рекламних текстах.*

**Ключові слова:** графіксація, графодериват, капіталізація, мовна гра, okazіоналізм, реклама.

Реклама – складне й багатогранне явище; сьогодні вона є невід'ємним атрибутом комунікативного розвитку сучасного суспільства. Закон України «Про рекламу» визначає, що реклама – це спеціальна інформація про осіб чи продукцію, яка розповсюджується у будь-якій формі та в будь-який спосіб з метою прямого або опосередкованого одержання прибутку [7]. Отже, основна мета реклами – у будь-який спосіб привернути увагу потенційного споживача, зацікавити його і в результаті змусити придбати рекламований товар чи скористатись послугою. Для цього в рекламних текстах повинні органічно й гармонійно поєднуватись інформативність викладу з експресією, логіка з образністю.

Реалізація комунікативно-прагматичної мети рекламних повідомлень досягається у тому числі використанням різноманітних мовних засобів вираження, з-поміж яких виокремлюються okazіональні лексеми – «мовні одиниці, що належать до складу стилістичних неологізмів, створені в ідіостилі певних авторів і не набули

поширення; ...вони увиразнюють індивідуально-авторське мовлення, надають йому експресивності, емотивної забарвленості, образності» [15, с. 424], існують лише в певному контексті, в якому вони виникли, і від неологізмів відрізняються тим, що зберігають свою новизну, незалежно від реального часу їх утворення [17, с. 432]. Вони «породжують нові відтінки значень, формують оригінальні образи, специфічні текстові емотивно-оцінні конотації, виявляючи приховані можливості й акцентні орієнтації» [2, с. 390].

Індивідуально-авторські неологізми (оказіоналізми) постійно перебувають у полі уваги науковців. Дослідженням оказіоналізмів як різноаспектного лінгвістичного явища, вирішенням проблем словотворення та функціонування оказіональної лексики на матеріалах художніх творів чи публіцистики займалися О. Александрова, Г. Вокальчук, О. Габінська, В. Герман, О. Земська, Ж. Колоїз, Л. Кравчук, В. Лопатін, Н. Ніколіна, Ю. Пацула, О. Стишов, О. Турчак, Н. Фельдман, В. Чабаненко, Т. Юрченко, Е. Ханпіра та ін.; рідше предметом наукових спостережень була оказіональна лексика реклами як один із мовних елементів її успіху й ефективності (О. Арешенкова, Л. Дядечко, Т. Заболотна, В. Зірка, О. Лапшина).

Доведено, що оказіоналізми утворюються не лише за типовими (узуальними) словотвірними моделями, але й за допомогою неузуальних (нетрадиційних, нетипових, «специфічних») способів (К. Бріткова, О. Земська, Ж. Колоїз, Д. Мазурик). Особливий інтерес викликає неузуальне словотворення оказіоналізмів, оскільки воно є «потужним засобом поповнення шару експресивно-оцінної лексики української мови» [3], зокрема продукування стилістичних інновацій з яскравою експресією.

**Мета** статті – з'ясувати деякі особливості графодеривації в українських рекламних текстах, виявити й описати найпродуктивніші різновиди-графодеривати, визначити специфіку їхнього функціонування в рекламі.

Серед характерних ознак рекламного дискурсу превалюють структурна стислість, імпліцитність, висока експресивна та прагматична насиченість, полікодовість, або креолізованість (об'єднання вербальної частини та невербальної, що належить до інших знакових систем порівняно з природною мовою) [14, с. 47]. Репрезентантом креолізованості в рекламних текстах слугують у тому числі лексеми, утворені нетиповими, оригінальними способами словотворення.

До оказіональних (неузуальних) способів словотворення зараховують: вивільнення афіксів й інших частин слова, каламбурні та паронімічні «ігри» зі словом, креацію, субституцію, графічний спосіб

(графіксація або графодеривація), ідеографічний спосіб, через ступеневе продукування та ін. (Ж. Колоїз, О. Селіванова, О. Земська, Д. Мазурик, С. Мельник та ін.). О. Земська зазначала, що «повний перелік цих способів навряд чи можливий взагалі, адже створення okazіоналізмів – явище індивідуальне» [8, с. 191], а людська фантазія невичерпна.

Ж. Колоїз здійснила детальний огляд усіх неuzuальних способів творення okazіоналізмів, представлених у наукових працях українських і зарубіжних учених, систематизувала й схарактеризувала наявні класифікації; детально описала й проілюструвала окремі неuzuальні різновиди продукування okazіоналізмів (емансипація афікса або сегмента, субституція, контамінація та деякі інші) [10, с. 76–124].

В аналізованих рекламних текстах виявляємо значну кількість okazіональних лексем, утворених неuzuальними способами. Особливою ефективністю й продуктивністю з-поміж них вирізняється графічний спосіб (графіксація, графодеривація), тобто використання нетипових графічних засобів у процесах okazіональної деривації. Це своєрідна «мовна гра» на графічному рівні, «свідомий мовний експеримент ... на основі неканонічного використання мовних засобів» [4, с. 37], один із багатьох елементів маніпулятивного впливу реклами на реципієнта.

В. Ізотов, який одним із перших звернув увагу на словотвірний потенціал графічної системи, детермінує графіксацію як «спосіб творення слів, за якого словотвірним формантом слугують графічні й орфографічні засоби (графічні виділення, розділові знаки тощо)» [9, с. 83], а лексеми, спродуковані в такий спосіб, називає графіксатами. У науковій літературі використовують також інші терміни для номінації таких лексем («графодеривати», «графічні неологізми», «неографізми», «графосемантизми» та ін.), що свідчить про невичерпність статусу неолексем, утворених у такий спосіб. А. Таран акцентує увагу на появі нового значення у слові в результаті графічних маніпуляцій з ним, відповідно графодеривацією вважає створення okazіонального слова через зміну його узуального написання й значення [16, с. 88]. Графодеривація репрезентована низкою різновидів, з-поміж яких найпродуктивнішими є капіталізація, графогібридизація, голофразис, дефісація та ін.

Так, в аналізованих рекламних текстах найчастіше фіксуємо графодеривати-okazіоналізми, у яких з метою увиразнення й привернення уваги реципієнта частина слова оформлена великими літерами всупереч орфографічним нормам (цей різновид графодеривації

називають капіталізацією (лат. *capitalisatio*, від *littera capitalis* – «велика літера»), наприклад: Молоко «Вкусніка» – смачніше **смач-НОГО!**; Смакуйте йогурти» «Чудо», щоб подарувати **ЧУДОВу** насолоду собі та своїм близьким!; Твій **ВІАЛЬний** погляд; **АБСОЛЮТна** якість!; Обирай **ФОКсаж** – швидкий самовивіз у Фокстрот; **ТехноРАЙ** – інтернет магазин побутової техніки та електроніки. У більшості випадків виділений сегмент слова має самостійне значення, на якому акцентують копірайтери для створення позитивного іміджу рекламованого продукту (**ОГО, ЧУДО, РАЙ**). Іноді великими літерами виділяють додаткову зашифровану інформацію, наприклад: **ОсвіжАЙСя** легко (*ice* з англ. – лід); Обирай **ФОКсаж** – швидкий самовивіз у Фокстрот (*фоксаж* – утворення від *Фокстрот* («лисячий біг»)) асоціюється із *форсаж* – «режим роботи реактивного двигуна»), що, у свою чергу, пов'язується зі швидкістю, спритністю та енергією лисички – символу брэнда (англ. *Fox* – лисиця). Ефект досягається через відсилання адресата до асоціацій, які викликають загальноновживані слова.

Протилежний прийом використаний у рекламному слогані **СТОМАТОЛОГІЯ**. *Ясно і недорого!* – узуальна лексема «стоматологія» сприймається як графічний оказіоналізм через включення малої літери *i*, яка слугує виділеним сегментом і призводить до відповідної асоціації об'єднання «**СТОМАТОЛОГ і Я**», надаючи усьому виразу позитивної конотації, створюючи атмосферу довіри, ілюзію піклування про адресата.

Фіксуємо також випадки поєднання графіксації з контамінацією (гібридизацією), суть якої полягає у взаємодії, об'єднанні мовних (номінативних) одиниць або їхніх частин на підставі структурної, функційної або асоціативної близькості чи з певною комунікативною метою, що зумовлює утворення нової мовної (номінативної) одиниці [15, с. 251], наприклад: **СМАРТівські** *коти рекомендують!* – *акційна пропозиція від магазину Allo (смарт (smart) з англ. – розумний + март з рос.)* – реклама смартфонів.

Активно використовуються в рекламі поліграфіксати – різновид графодериватів, у яких виділена великими літерами частина слова оформлена латинською графікою. Це, як правило, загальновідомі запозичення, які активно інтегруються в систему сучасної української мови й часто використовуються її носіями – і самостійно, і як компоненти для створення оказіональних лексем (поліграфіксація – це «створення неологізмів за допомогою графічних засобів різних мов» [13, с. 156]), а поліграфіксати – це лексеми, «створені шляхом контамінації, суміщення графічних засобів різних мов на основі їхнього

структурного, функціонального чи асоціативного зближення» [11, с. 122]; вони мають неоднорідне графічне оформлення, скомбіноване з латинської та кириличної графіки, наприклад: **EVAлентинки для кожного!**; **ШАКанемо, бебі**; **FANTАнуї пригоди**; **ХрустTEAM**; **Lada PRlora – PRіми рішення**; **АнтиZombie-ефект**; **IZUMне життя**; **EVAріанти на EVA.UA**; **PRуєднуйся!** (реклама спеціальності «зв'язки з громадськістю» (англ. *Publik rileyshn*, *PR* – зв'язки з громадськістю), **Пуріж'ОК** (реклама пекарні) (усічена частина англ. *okey* – добре, гаразд). Такий тип графічної акцентуації сприяє візуальному виділенню іншомовних елементів, а відтак – усієї лексеми.

Прагматична мета рекламних слоганів реалізується зашифрованою у слові назвою бренду, продукту, торгової марки, магазину, фірми, спеціальності тощо. Більшість таких рекламних слоганів орієнтована на молодіжну аудиторію, для якої знання й використання іноземної мови є уже звичайним і повсякденним, а отже, не виникає проблеми зі сприйняттям і розумінням іншомовних елементів як словотвірних компонентів оказіональних лексем. Дослідники зазначають, що одночасне використання двох алфавітів – кирилиці й латиниці – яскравий засіб привернення й утримання уваги й створення особливої виразності.

Виділені сегменти, що слугують маркерами оказіональності й актуалізують інші лексеми, пов'язані з рекламованою продукцією, у графіксатах можуть займати препозицію (**EVAлентинки для кожного!**; **АБСОЛЮТна якість!**; **БЕЗПІМний інтернет**), інтерпозицію (**ОсвіжАЙСя легко!**; **ПершоКЛАСні знижки в Летуаль**) чи постпозицію (**ТехноРАЙ**; **Креспондент.net**). Важливо зазначити, що «графодеривати характеризуються двоплановістю семантики – актуалізацією не тільки поверхового значення, але й тих смислів, що зумовлені внутрішньою формою слова і його асоціативним потенціалом» [11, с. 123], тобто у такий спосіб створюються гібридні лексеми з подвійним семантичним навантаженням.

Зазначимо, що у рекламних текстах кількісно переважають графічно модифіковані лексеми без будь-яких змін у семантиці базового слова (О. Денисова їх називає графічними (візуальними) плеоназмами, акцентуючи на процесі дублювання візуальної та словесної інформації в слові [5, с. 509]), тому для розуміння необхідності використання, реального змісту й утилітарного призначення графодериватів обов'язковим є візуальне сприйняття, що сприяє реалізації функції «миттєвого візуального враження за рахунок мовної економії» [12, с. 144]: **першоКЛАСні, смачНОГО, освіжАЙСя, АБСОЛЮТна, техноРАЙ** і под. Спостерігаємо «експлікацію зображення», постійне перетворення



власне мовленнєвої комунікації на відеOVERBальну [1, с. 19]; вербальний і візуальний компоненти функціонують і взаємодіють в єдиному семантичному просторі, забезпечують цілісність і зв'язність креолізованого тексту, його комунікативний ефект [6, с. 163].

Логічно, що рекламний текст із включенням графодериватів повинен бути зрозумілим, переконливим, містким і таким, що легко запам'ятовується; значною мірою ця мета досягається завдяки використанню оригінальних лексем із нестандартним графічним оформленням, які у більшості випадків викликають позитивні емоції та асоціації у реципієнта.

Трапляється в рекламних текстах транслітерна (прекладна) графікація, коли відоме для широкого загалу іншомовне слово передається українськими літерами, наприклад: *Пилососи – просто лав*; *Антимігрень пластир «Аффіда» від головного болю. Скажи болю «афідерзейн»; Комфі – намбер ван по домашнім гаджетам!; Кул прайз на любий сюрпрайз!*

Цікавим у цьому аспекті є okazіоналізм **бізне\$** у рекламі «**Бізне\$ вдома! Ідеї для жінок**», який побудований на основі асоціації латинської літери **S** і символу грошової одиниці – долара (\$) – цей різновид графікації, у якому поєднуються вербальні й невербальні (логосами, символи, комерційні знаки) засоби, називають ідеографікацією (або кодографікацією). Наприклад: *клуб НОК@GRILL, Artclub & restaurant, СТИЛЬ & КОМФОРТ*. Візуально-вербальні рекламні тексти в сконденсованому вигляді містять значно більший об'єм інформації, зашифрований копійтером, який підлягає ментальному декодуванню реципієнтом. Графічні символи в рекламі називають *ай-стоперами* (англ. *eye stopper* – те, що зупиняє погляд), тобто це яскраві, неординарні елементи, що приваблюють реципієнта, фокусують погляд, привертають його увагу.

Отже, у мові української реклами останніх десятиліть спостерігається інтенсивне продукування й використання okazіональних лексем, утворених як узуальними, так і незузуальними способами. Активізація графічного способу словотворення okazіоналізмів аргументується потребою економії ресурсів у рекламі: часу для сприйняття інформації реципієнтом, місця – з урахуванням обмеженого простору рекламної площі, а також демонструє значний креативний словотвірний потенціал мовної системи. Крім того, використання okazіональних лексем із нестандартним графічним оформленням створює ефект незвичності й новизни, креативності, підвищує ступінь експресивності рекламних текстів, що в свою чергу викликає асоціативні зв'язки, призводить до посилення ефективності впливу та реалізації

основної прагматичної мети реклами – привернення уваги потенційних споживачів і як результат – досягнення успіху рекламної кампанії, тобто комерційного ефекту – отримання реального прибутку.

Перспективним вважаємо подальше дослідження способів словотворення стилістичних інновацій в україномовному рекламному дискурсі.

### Література

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. Москва: Издат. центр «Академия», 2003. 128 с.

2. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти: монографія. Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. 552 с.

3. Брітківа К. В. Узуальне та okazіональне в інноваціях сучасної української мови: автореф. дис. . канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». Харків, 2007. 20 с.

4. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1996. 225 с.

5. Денисова Э. С. Активные словообразовательные процессы в языке современных СМИ. *Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского: ННГУ*, 2010. № 4. С. 507–510.

6. Завадська О. В. Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень. Лінгвістичні дослідження. 2016. Вип. 43. С. 163–169. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu\\_lingv\\_2016\\_43\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2016_43_24)

7. Закон України «Про рекламу» (№270/96-ВР від 03.07.96 р. із змінами №642/97 від 18.11.97, № 783-XIV від 3.06.99, № 762-15 від 15.05.2003). URL: <http://zakon1.rada.gov.ua>.

8. Земская Е. А. Современный русский язык. Словообразование: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2011. 328 с.

9. Изотов В. П. Параметры описания системы способов русского словообразования. Орел: Изд-во ОГУ, 1998. 149 с.

10. Колоіз Ж. В. Неузуальне словотворення: монографія. Кривий Ріг: НПП Астерікс, 2015. 156 с.

11. Мельник С. М. Графодеривація в українській постмодерністській прозі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Вип. 46. С. 121–123.

12. Назаренко І. Графодеривація як соціолінгвальний маркер сучасної української мови. Діалог мов – діалог культур. *Україна і світ: мат-ли V Міжнародної наукової Інтернет-конференції з україністики*. 2014. С. 142–148.

13. Попова Т. В. Графодеривація: варьирование слова или словообразование? Предложение и Слово. Кн. 2: материалы IV Международного научного семинара «Развитие словообразовательной и лексической системы русского языка». Саратов, 2010. С. 196–206.

14. Руденко С. М. Мовна гра як інструмент творення ергонімів. Тенденції та перспективи формування професійної лексики. Ірпінь, 2019. Вип. 9. С. 45–49.
15. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля; Київ, 2006. 716 с.
16. Таран А. А. Мовна гра як засіб створення вторинної номінації. С. 87–91. URL: ling-ejournal.cdu.edu.ua
17. Українська мова: енциклопедія / [ред. кол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк (заст. голови) та ін. Київ: Вид-во «Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана», 2000. 725 с.

### Literature

1. Anisimova, E. E. (2003). *Lingvistika teksta i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Text linguistics and intercultural communication] (on the material of creolized texts): textbook. manual for students. fac. Foreign Universities. Moscow: Published. Center «Academy» [in Russian].
2. Boyko, N. I. (2005). *Ukrayins'ka ekspresyivna leksyka: semantichnyy, leksykohrafichnyy i funktsional'nyy aspekty* [Ukrainian expressive vocabulary: semantic, lexicographic and functional aspects]: Monograph [Text]. Nizhyn: Aspect-Polygraph Publishing House, Ltd., [in Ukraine].
3. Britikova, K. V. (2007). *Uzual'ne ta okazional'ne v innovatsiyakh suchasnoyi ukrayins'koyi movy* [Usual and occasional in the innovations of the modern Ukrainian language]: author's ref. dis... cand. philol. Sciences: 10.02.01 «Ukrainian language». Kharkiv [in Ukraine].
4. Gridina, T. A. (1996). *Yazykovaya igra: stereotip i tvorchestvo* [Language game: stereotype and creativity]. Ekaterinburg: Ural State Publishing House. ped. University [in Ukraine].
5. Denisova, E. S. (2010). *Aktivnyye slovoobrazovatel'nyye protsessy v yazyke sovremennykh SMI* [Active word-formation processes in the language of modern media]. Vestn. Nizhny Novgorod. un-ta im. NI Lobachevsky: NNGU, 4. [in Russian]
6. Zavadzka, O. V. (2016). *Fenomen kreolizovanoho tekstu: aktual'na problema suchasnykh linhvistychnykh doslidzhen'* [The phenomenon of creolized text: an urgent problem of modern linguistic research]. Linguistic research. Vip. 43. P. 163–169. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znphnpu\\_lingv\\_2016\\_43\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znphnpu_lingv_2016_43_24)
7. *Zakon Ukrpayiny «Pro peklamu»* [Law of Ukraine «On Advertising»] (№270 / 96-VP of 03.07.96 p. With changes №642 / 97 of 18.11.97, № 783-XIV of 3.06.99, № 762-15 of 15.05.2003). URL: <http://zakon1.rada.gov.ua>.
8. Zemskaya, E. A. (2011) *Sovremennyy russkiy yazyk. Slovoobrazovaniye* [Modern Russian language. Word formation]: textbook. allowance. Moskva: Flynta: Nauka [in Russian]
9. Yzotov, V. P. (1998) *Parametry opysaniya systemy sposobov russkoho slovoobrazovaniya* [Parameters of the description of the system of methods of Russian word formation]. Orel: Yzd-vo OHU [in Russian].
10. Kolyoz, ZH. V. (2015). *Neuzual'ne slovotvorenniya* [Unusual word formation]: [monohrafiya]. Kryvyy Rih: NPP Asteriks. [in Ukraine].

11. Mel'nyk, S. M. *Hrafoderyvatsiya v ukrajyns'kyi postmodernist-s'kyi prozi* [Graph derivation in Ukrainian postmodernist prose]. Naukovi zapysky Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya». Seriya «Filolohichna». Vol. 46. (121–123) [in Ukraine].
12. Nazarenko, I. (2014). *Hrafoderyvatsiya yak sotsiolingval'nyy marker suchasnoyi ukrajyns'koyi movy* [Graph derivation as a sociolinguistic marker of the modern Ukrainian language]. *Dialoh mov – dialoh kul'tur. Ukrayina i svit. Mat-ly V Mizhnarodnoyi naukovoyi Internet-konferentsiyi z ukrajynistyky.* [in Ukraine].
13. Popova, T. V. (2010). *Graphoderivation: word variation or word formation?* [Graph derivation: word variation or word formation?] Suggestion and Word. Book 2: Proceedings of the IV International Scientific Seminar Development of word-formation and lexical system of the Russian language». Saratov, [in Russian].
14. Rudenko, S. M. (2019). *Movna hra yak instrument tvorennya erhonimiv* [Language game as a tool for creating ergonomics]. Trends and prospects for the formation of professional vocabulary. Vol. 9. Irpen, [in Ukraine].
15. Selivanova, O. O. (2006). *Suchasna linhvistyka* [Modern linguistics]: terminological encyclopedia. Poltava: Environment. Kyiv.
16. Taran, A. A. *Movna hra yak zasib stvorennya vtorynnoyi nominatsiyi* [Language game as a means of creating a secondary nomination]. P. 87–91. URL: Access mode: ling-ejournal.cdu.edu.ua
17. *Ukrayyns'ka mova: [entsyklopediya]* [Ukrainian language: [encyclopedia] / [ed. count: VM Rusanovsky, OO Taranenko (co-chairs), MP Zyablyuk (deputy chairman), etc.]. Kyiv: Publishing House «Ukrainian Encyclopedia. MP Bazhana 2000. [in Ukraine].

---

### Boyko V. M.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Ukrainian Language and Methods of Teaching Nizhyn State University named after Mykola Gogol

#### Graphoderivation in ukrainian advertising texts

*Realization of the communicative-pragmatic purpose of advertising messages is reached by the use of various language means, among which a prominent place is taken by the occasional lexemes formed both by usual, and atypical ways of word formation. One of the productive non-casual ways of creating occasional lexemes in Ukrainian advertising texts is graphic design, using of atypical graphic means in the processes of graph derivatives, which our article is focused on. It is proved that graph derivatives – a kind of «language game» at the graphic level – is one of the many elements of the manipulative influence of advertising on the recipient. Graph derivatives in the analyzed advertising texts is represented by a row varieties, among which the most productive identified capitalization, graph hybridization, polygraphy. The functions and purpose of graph derivatives in advertising texts are also clarified.*

**Key words:** *graphic image, graph derivatives, capitalization, language game, occasionalism, advertising.*

УДК 811.161.2; 81'373.45

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-141-152

**Красавіна В. В.**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови і літератури НУЧК імені Т. Г. Шевченка  
ORCID 0000-0001-7946-6951, e-mail: krasava\_v@ukr.net

## **Специфіка запозичень-англізмів у сучасній українській мові (на прикладі використання цифрових технологій у фінансово-економічній сфері (за матеріалами інтернет-ЗМІ))**

*У статті проаналізовано структурно-семантичні та функційні особливості новітніх запозичень-англізмів на прикладі використання цифрових технологій у фінансово-економічній сфері та 141 їх засвоєння в мові інтернет-ЗМІ. Зазначено, що завдяки глобалізаційним та інтеграційним процесам запозичення з англійської мови (її американського варіанта) стали основним способом виникнення неологізмів, а часто й інтернаціоналізмів у різних мовах, і в українській зокрема, інтенсивне засвоєння яких відбувається в першу чергу завдяки інтернет-медіа, що характеризуються динамічністю й відкритістю до інновацій. Таким чином, терміни-англізми швидко адаптуються, детермінологізуються, вийшовши за межі терміносистеми, і функціонують у загальномовному вжитку. Підкреслено, що на сучасному етапі найпродуктивнішим способом поповнення словникового складу української мови є прями запозичення, коли відбувається фонематичне копіювання іншомовного слова, фонетично-морфологічний варіант якого відразу проникає до мови-реципієнта, при цьому зберігаючи ознаки мови-продуцента. Відзначено, що в процесі семантичного засвоєння іншомовного слова може відбуватися ускладнення його семантичної структури (деякі лексичні одиниці розширюють змістовий обсяг поняття) або, навпаки, спрощення (інші – звужують значення слова порівняно з мовою-продуцентом). З-поміж новітніх запозичень зафіксовано однослівні одиниці, композити та аббревіатури. Деякі із неолексем утворили потужні словотвірні ґнізда на українському ґрунті. Частинимовно серед запозичень переважають іменники, оскільки вони входять до мови-реципієнта разом із реалією або поняттям, що називають, і відразу ж засвоюються. Лексико-семантичний аналіз запозичень-англізмів, зокрема тематичної групи назв цифрових грошей, продемонстрував тенденцію до універсалізації та інтернаціоналізації словникового складу української мови.*

**Ключові слова:** запозичення, англізм, адаптація лексичних запозичень, детермінологізація, гібридизація, мова ЗМІ.

---

Лексика є найбільш динамічною системою мови, словниковий склад перебуває в постійному русі, поповнюючись новими словами й значеннями та відтісняючи на другий план неактуальні лексеми й втрачаючи застарілі. Лексична система віддзеркалює ті зміни, які відбуваються в суспільному житті.

Ми сьогодні живемо в умовах стрімкого розвитку інформаційного суспільства – мережі Інтернет, мобільної комунікації, повсюдного поширення пристроїв дистанційного спілкування, хмарних технологій тощо. На основі нових цифрових технологій відбувається формування єдиного інформаційного та економічного простору, отже, прискорюються процеси глобалізації та інтеграції більшості країн у світову економічну систему, до якої долучається й Україна. Мережею комп'ютерних комунікацій щодня користуються понад 50 мільйонів людей. Завдяки всесвітній інформаційній мережі (Web) ми одержали безкоштовний доступ до ресурсів, які зберігаються на світових www-серверах. У будь-який час, перебуваючи в будь-якому куточку планети, ми можемо читати міжнародні щоденні газети й журнали, книги, дізнаватися нове в галузях науки, техніки, мандрувати світом, відвідувати віртуальні художні виставки, музеї, театри тощо. Нові форми онлайн-спілкування, наприклад, у форматі відео-конференцій, відеоблогів, у соціальних мережах, за допомогою месенджерів, дають можливість комунікувати представникам різних культур, національностей, віку, соціального статусу тощо.

Оскільки в авангарді науково-технічного прогресу, діджиталізації, інтеграційних процесів, суспільно-політичного, економічного життя, експансії масової культури перебувають англійські країни (насамперед США), то саме англійська мова (її американський варіант) є творцем відповідної спеціальної термінології для позначення нових реалій, предметів, понять, що з'являються і потребують назв. Англійська мова стала не тільки мовою міжнародного спілкування, а «глобальною мовою» (термін Д. Крістала), англізація лексики спостерігається на всьому світовому просторі. Часто ці новотвори-англізми виходять далеко за межі професійної сфери й активно використовуються в мас-медіа. Як зауважує мовознавиця С. Єрмоленко, «... за сучасних умов активні процеси слововживання, вибору форми наголошення тощо найбільшою мірою визначаються мовною практикою засобів масової інформації. Останні здійснюють найвідчутніший вплив на вироблення узвичаєного мовного стандарту, вони формують і певні мовні смаки, моду на слововживання» [1, с. 7–8]. Крім того, глобалізований світ потребує уніфікованих термінів інтернаціонального характеру з метою усунення непорозумінь між

партнерами, тому спостерігаємо активне формування спільного міжнаціонального лексичного фонду. Щоб стати загальноживаним, сучасному інтернаціоналізму англійського походження вже не обов'язково проходити всі етапи адаптації, детермінологізації, він швидко пристосовується до системи мови-реципієнта за рахунок частойвживаності, як, наприклад, у період поширення пандемії коронавірусної інфекції, пор.: *локдаун, інфодемія, санітайзер* тощо. Запозичення з англійської мови стали основним способом виникнення неологізмів, а часто й інтернаціоналізмів у різних мовах, і в українській зокрема, інтенсивне засвоєння яких відбувається у першу чергу завдяки інтернет-ЗМІ, що характеризуються динамічністю й відкритістю до інновацій. (Правда, кількість англізмів в одній фразі часом «зашкалює», що читач (слухач, глядач) уже не може адекватно сприймати інформацію, наприклад: Канал 1+1 запустив *флеш-моб* проти *булінгу* та *хейту* під *хештегом* # красива серцем). К. Городенська, дослідниця запозичень, зауважує, що ЗМІ «пропагують моду на активне вживання англомовних слів» [2, с. 4].

У зв'язку з мовною глобалізацією, коли потік англізмів заповнив лексичні системи багатьох мов і української зокрема, зростає науковий інтерес до їх вивчення. Запозичення в українському мовознавстві досліджували Б. Ажнюк, В. Акуленко, Л. Архипенко, Д. Баранник, К. Городенська, Л. Гумецька, Є. Карпіловська, Л. Кислюк, Н. Клименко, К. Ленець, П. Селігей, О. Сербенська, В. Сімонок, О. Стишов, зокрема в різних терміносистемах О. Боровська, Л. Козак, І. Козловець, Н. Краснопольська, І. Процик, Г. Сергеева та інші; у сфері інформаційно-комунікаційних та комп'ютерних технологій В. Гордієнко, Т. Ілик, В. Коломієць, Ю. Мосенкіс, С. Пиркало, А. Силка, С. Федорець, С. Чемеркін та ін. У зарубіжному мовознавстві вивчали запозичену лексику В. Богословська, І. Ворд, А. Брагіна, В. Журавльов, Д. Джоунз, Л. Крисін, Е. Сепір, Е. Хауген, Е. Bindler, R. Moore, K. Palmgren, D. Pandich та ін.

У сучасному мовознавстві немає усталеного погляду на поняття «запозичення», оскільки одні науковці в ньому вбачають процес, інші – результат процесу. В «Енциклопедії української мови», на нашу думку, подано найбільш повне визначення: «Запозичення – звук, морфема, слово або його окреслене значення, фразеологізм, синтаксична конструкція, перенесені з однієї мови в іншу, а також сам процес подібного перенесення» [3, с. 179]. О. Селіванова, укладачка «Лінгвістичної енциклопедії», визначає термін так: «Запозичення – це процес уведення до певної мови морфем, слів або висловів іншої мови; слово чи сполука, уведена до певної мови з

іншої мови» [4 с. 174]. Ми вживаємо термін «запозичення» як синонімом до понять «неозапозичення» та «новітні запозичення». Під запозиченням розуміємо іншомовні елементи, перш за все слова, оскільки запозичення найчастіше відбуваються на лексичному рівні. Крім того, запозичення – це переміщення лексичних одиниць з однієї мови в іншу з подальшою адаптацією неолексем у системі національної мови.

*Об'єктом нашого дослідження* є запозичення-англізми в мові інтернет-медіа. Запозичення з англійської мови називають англізмами (Б. Ажнюк, М. Навальна, І. Фаріон, О. Юферева та ін.) або англіцизмами (Л. Архипенко, А. Дьяков, А. Міщенко та ін.).

*Мета дослідження* – проаналізувати структурно-семантичні та функційні особливості новітніх запозичень-англізмів на прикладі використання цифрових технологій у фінансово-економічній сфері та 144 їх засвоєння в мові інтернет-ЗМІ.

В українському мовознавстві існують різні підходи до диференціації запозиченої лексики, оскільки в основу класифікацій запозичень науковці кладуть різні критерії (шлях запозичення; спосіб; характер; ступінь пристосовування до мови-реципієнта тощо).

Найпоширенішим параметром при розподілі запозиченої лексики є ступінь засвоєння іншомовного слова мовою-реципієнтом:

- власне запозичення, коли запозичується як матеріальна форма слова, так і семантика мови-джерела, проте можливі фонеморфологічні та смислові зміни під впливом мови-реципієнта;
- семантичні кальки, тобто запозичення семантики без матеріальної форми або з частковою морфемною субституцією;
- гібридні утворення, слова, які частково складаються з іншомовних елементів.

У процесі адаптації запозичення мовознавці традиційно виділяють такі етапи: фонетико-графічний, морфологічний і семантичний. Мовознавець Л. Крисін виокремлює п'ять етапів адаптації іншомовного слова. На початковій стадії запозичення вживається в тексті як своєрідне вкраплення без транслітерації і транскрипції. На другому етапі відбувається пристосування його до системи мови-реципієнта: транслітерація або транскрипція, віднесення до конкретної частини мови; вживання іншомовного слова у тексті в лапках, з коментарем. На третьому етапі носії мови не відчують незвичності іншомовного слова – запозичення починає вживатися поряд з іншими словами рідної мови [5, с. 75–78].

Одним із найважливіших критеріїв освоєння іншомовної лексики мовою-реципієнтом є її семантична адаптація. На сучасному



етапі найпродуктивнішим способом поповнення словникового складу мови є пряме запозичення, коли відбувається фонематичне копіювання іншомовного слова, фонетично-морфологічний варіант якого відразу проникає до мови-реципієнта, при цьому зберігаючи ознаки мови-продуцента. Простежимо цей процес на прикладах новітніх запозичень у текстах електронних ЗМІ.

Останнім часом однією з найбільш обговорюваних тем в інтернет-медіа є криптовалюта, оскільки в умовах глобалізаційних процесів вона стала інноваційним фінансовим інструментом міжнародних розрахунків і вважається альтернативою фіатним грошам, які випускаються державами. Чимало людей активно цікавляться цим видом електронної валюти. Деякі країни світу її вже легалізували та офіційно використовують (США, Канада, Німеччина, Японія та ін), але, наприклад, Китай, Туреччина, Південна Корея та ін. не визнають віртуальних грошей. Україна цього року легалізувала криптовалюту й входить до десятка країн світу за чистельністю користування цифровими активами. (У багатьох українських урядовців криптовалюта зазначена в податкових деклараціях).

Отже, криптовалютою називаються цифрові гроші, які зашифровані й захищені за допомогою спеціальних алгоритмів, вони працюють незалежно від центрального банку [6], тобто криптовалюта – цифровий актив і в той же час платіжна система, яка працює повністю в автоматичному режимі. Термін «криптовалюта» з англ. «cryptocurrency» перекладається як віртуальна валюта, захищена криптографією. За даними ресурсу CoinMarketCap, у світі нараховується як мінімум 5429 криптовалют, та їх кількість зростає й надалі. Більшість цифрових активів децентралізовані, у них немає єдиного банку, який контролював би всю систему. Як стверджують прихильники цифрових грошей, криптовалюта зручна у використанні, анонімна й спрощує багато фінансових операцій. Основною одиницею електронних грошей є *коїн* (*coin* перекл з англ. «монета»). Койн будь-якої валюти існує в зашифрованому вигляді, це код, створений у результаті складних комп'ютерних математичних обрахунків, тому він максимально захищений від підробки. Криптомонети завжди є основною метою створення платформи, яка одночасно служить і платіжною системою. Яскравим зразком першої криптовалюти є *біткоїн* (*Bitcoin* (BTC)), транслітерація з англійської мови, термін утворився шляхом злиття двох слів: *bit* – віртуальна мінімальна одиниця комп'ютерної пам'яті і *coin* – монета, тобто «віртуальна монета»), був створений у 2009 році анонімним користувачем (або групою осіб, достеменно невідомо) під ніком Сатоші Накамото.

Розробник називав валюту монетарною системою, яка створена як «нові гроші для цифрової епохи». Біткоїн став прабатьком наступних криптомонет. На відміну від розрахунків через банки, біткоїнами можна рохрахуватися в інтернеті без будь-яких посередників. До того ж це ще й децентралізована електронна платіжна система, яка не має централізованого управління та емітентів [7]. Зазначимо, що першою країною, яка офіційно визнала віртуальну грошову одиницю біткоїн, є Німеччина, де віртуальну валюту було віднесено до «фінансових інструментів». Пор.: **Біткоїн** – золото тисячоліття чи брудний бізнес?; Україна вийшла в топ-10 країн з прибутку від *біткоїнів*; У США **біткоїн** розглядається як фінансовий актив. Спостерігаємо в текстах ЗМІ варіантність у написанні лексеми, яка адаптується до орфографічної системи. (За правописом у словах іношомовного походження після голосного пишеться *ї*). Усі цифрові активи описує *альткоїн* – альтернатива біткоїна, перші альткоїни з'явилися в 2011 році. Найбільш відомі з криптовалют – це *етеріум* або *ефіріум*, або просто *ефір* (Ethereum від англ. *Ether* «етер», код ETH) – криптовалюта та платформа для створення децентралізованих онлайн-сервісів (*dapps*) на базі *блокчейна* [8]. Такий підхід дозволяє використовувати етеріум не лише як платіжний засіб, але й як інструмент для обміну ресурсами чи під час реєстрації угод із будь-якими активами за допомогою так званих розумних контрактів [9]. Пор.: Співзасновник криптовалюти *Ethereum* Ентоні Ді Іоріо, заявив про рішення покинути криптоіндустрію через побоювання про власну безпеку, повідомляє Bloomberg. Спостерігаємо неологізм-запозичення, який зберігає графіку мови-продуцента. У той же час етеріум – це ще й повнофункціональна мова програмування. Слово набуло семантичного прирощення. До просування новоствореної цифрової валюти залучаються інвестори, які отримують за свої фінансові вкладення так звані *токени* (англ. *token*). Вони є зобов'язанням розробників надавати обумовлену кількість внутрішніх новостворених грошових одиниць структурам, які вкладають у проект (по суті – це акції). Токен також є своєрідним ключем доступу, який ідентифікує вас як користувача та дає право на доступ до певного об'єкта [10]. Токенами називають і самі монети криптовалютної системи, тобто ними можна оплатити товари й послуги, як і за допомогою звичайних грошей. *Стейблкоїн* – токен з фіксованим курсом. Найчастіше котування таких монет прив'язується до долара чи ін. валют. Є ціла низка криптомонет, наприклад, *лайткоїн* (англ. *Litecoin* (LTC) – монета однойменної системи, яка за своєю суттю, є форком (відгалуженням) системи біткоїна, *праймкоїн*, *піркоїн*, *нейм-*

коїн, фезеркоїн [11] тощо. Порівняймо: Голова криптобанку також виділив шість аспектів ринку, на які варто звернути увагу в 2021 році: • *стейблкоїни*; • невзаємозамінні *токени*; • «безфіатні» або криптовалютні банки; • *робоедвайзери* тощо. *Робоедвайзер* (перекл. роборадник від англ. слова *robo-advisor*) – це комп'ютерна програма, що аналізує введені інвестором дані і на їх підставі формує оптимальний пакет цінних паперів [12]. У цій сфері є й свої шахраї, що випустили монету, яка йменується *шиткоїн* (англ. *shitcoin*). Так само називають безперспективні криптовалюти. Порівняймо: Крипторинок мав свої злети і падіння у 2021 році. *Біткоїн*, наприклад, спочатку досяг історичного рекорду, а потім обвалився вдвічі. Але найбільше прибутку інвесторам принесли не давно відомі *біткоїн* чи *Ethereum*, а ці 5 «чорних конячок». *Telcoin* – це криптопроект, орієнтований на грошові перекази за допомогою мобільних пристроїв. Змагається він з такими гігантами, як Western Union і MoneyGram. Polygon, раніше Matic Network, – це платформа для створення та запуску програм блокчейну. Його офіційною криптовалютою є *токен MATIC*, який виріс на 6 000 % у 2021 році. *Dogecoin* – це мем-криптовалюта, яка, як правило, зростає через твіти генерального директора Tesla Ілона Маска. *PancakeSwap* – це проект децентралізованих фінансів (DeFi) на базі криптобіржі Binance, який працює на платформі для обміну криптовалютами. У перекладі назва криптовалюти означає «млинець» [13]. Decentralized Finance (DeFi) – сфера децентралізованих сервісів, до яких відносяться біржі і платформи для відкриття депозитів і оформлення кредитів під заставу криптовалюти. All Time High (ATH) – історичний максимум вартості криптовалюти. Спостерігаємо в тексті низку варваризмів, іншомовних вкраплень, які використовуються зі збереженням графіки мови-джерела, поряд транслітеровані кирилицею. Це «наслідок колосальних темпів запозичення українською мовою слів здебільшого з англійської мови – власних назв (компаній, організацій, закладів), термінів на позначення економічних, суспільно-політичних процесів, слів зі сфери комп'ютерних технологій тощо» [14, с. 124]. Чимало слів ще не адаптувалися, їх пояснюють у текстах.

В основі криптовалюти лежить технологія розподіленого реєстру – *блокчейн* (англ. *blockchain*, «block» – блок, «chain» – ланцюг), що являє собою ланцюг послідовних блоків, які містять певну інформацію й побудовані відповідно до певного алгоритму. У випадку з криптовалютою кожен блок містить відомості про транзакції, які є сукупністю послідовних операцій із використанням бази даних, де відсутній центр управління. Формування блоків здійснюється одно-

часно величезною кількістю «майнерів» по всьому світу, після чого вони відправляються в базу [15].

Видобуває криптовалюту *майнінг* (від англ. *mining* – видобуток корисних копалин) – діяльність із підтримки розподільної платформи й створення нових блоків із можливістю отримати винагороду у формі емітованої валюти й комісійних зборів у різних криптовалютах, зокрема в біткоїнах. Кембриджський словник дає два визначення цього слова: 1) видобування із землі таких корисних копалин, як вугілля чи залізна руда; 2) використання спеціального програмного забезпечення для отримання нової криптовалюти [6]. Адаптуючись до лексичної системи української мови, слово звузило свою семантику й вживається лише в значенні «створення нової криптовалюти». Від іменника *майнінг* утворено похідний відносний прикметник *майнінговий*. Напр.: *Майнінговий* лідер Ebang запускає криптовалютну біржу; В Україні можуть відкритися дві *майнінгові* ферми. Як бачимо, слово ще пристовується до орфографічних норм. Програми, які дозволяють *майнити* певну криптовалюту називаються *майнерами*. Спочатку дієслово *майнити* вживалося лише в професійному середовищі майнерів, та у зв'язку з активізацією *майнінгу* в Україні слово перейшло до загальноновживаної лексики. Будь-який користувач може стати *майнером* (англ. *miner* - «шахтар») і взяти участь у видобутку «віртуального золота» у вигляді біткоїнів або альткоїнів. Констатуємо, що слово *майнер* розширило семантику й стало багатозначним – позначає як людей, так і устаткування для майнінгу, але звузило значення порівняно з англійською мовою, оскільки вживається лише в контексті створення криптовалюти.

Торгівля на криптовалютних біржах, де грають (спекулюють) на курсах тих або інших валют називається *трейдинг* (англ. *trading*). *Волатильність* (англ. *volatility*) – це ступінь коливання ціни криптовалюти за певний проміжок часу. Великі бізнесмени, які мали можливість інвестувати у видобуток криптовалюти серйозний капітал, будували *ферми* для майнінгу, що являють собою цілі фабрики зі спеціальним технічним обладнанням величезної потужності, яке допомагає видобувати цифрові гроші. Слово ферма розширило лексичне значення, набуло додаткового. Пор.: *Ферма* (англ. *farm*) 1. Приватне сільськогосподарське підприємство на власній або орендованій землі. 2. Виробничий підрозділ державних і кооперативних сільськогосподарських підприємств (тваринницька ферма) [16]. Наразі це комп'ютерна мережа для видобування віртуальних грошей. Видобуток біткоїнів завдання суперскладне й вимагає величезних потужностей, тому багато користувачів мережі гуртуються в *пули*

(англ. *pools*), щоб об'єднати ресурси пристроїв і прискорити процес видобутку «віртуального золота».

Вищим рівнем адаптації запозичення вважається його словотвірна активність. Одним із способів освоєння іншомовної лексики є гібридизація – використання чужомовних елементів під час термінотворення. Такі композити, складені одночасно з питомих та інтернаціональних морфем, демонструють ступінь засвоєння мовою запозичення, що ми й спостерігаємо в медійних текстах. Першу частину запозиченого слова *крипто*. (зр. *kryptos*, таємний, прихований) активно використовують у ролі твірної основи для формування новітніх термінів фінансово-економічної галузі на основі цифрових технологій, наприклад, *криптовалюта*, *криптомонета*, *криптогаманець*, *криптобанк*, *крипторынок*, *криптовбіржа*, *криптоіндустрія*, навіть з'явилися *криптомедіа*, де висвітлюються найголовніші новини криптовалют та індустрії блокчейну.

Морфологічна адаптація іншомовної лексики передбачає підпорядкування запозичених слів морфологічній системі української мови. Оскільки запозичення цієї тематичної групи на початковому етапі входження в мову переважно термінологічні лексичні одиниці, а термінологія за своїм характером в основному номінативна, то переважна більшість із них іменники, які набули граматичних категорій роду, числа, відмінка.

Отже, лексика фінансово-економічної сфери на основі цифрових технологій завдяки глобалізаційним та інтеграційним процесам активно поповнюється запозиченнями, здебільшого з англійської мови (її американського варіанта). Терміни-англізми завдяки ЗМІ швидко адаптуються, детермінологізуються, вийшовши за межі терміносистеми, і функціонують у загальнономовному вжитку. Зазначаємо, що в процесі семантичного засвоєння іншомовного слова може простежуватися ускладнення його семантичної структури (деякі лексичні одиниці розширюють змістовий обсяг поняття) або, навпаки, спрощення (інші лексеми звужують значення слова у порівнянні з мовою-продуцентом внаслідок спеціалізації). З-поміж новітніх запозичень фіксуємо однослівні одиниці, композити та абрєвіатури. Деякі із неолексем утворили потужні словотвірні гнізда на українському ґрунті. Щодо частини мовної належності запозичень, то кількісно переважають іменники, оскільки вони входять до мови-реципієнта разом із реалією або поняттям, що називають, і відразу ж засвоюються. Лексико-семантичний аналіз запозичень-англізмів, зокрема тематичної групи назв цифрових грошей, продемонстрував тенденцію до універсальності та інтернаціоналізації словникового складу.

## Література

1. Єрмоленко С. Я. Сучасні проблеми дослідження літературної мови. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. Київ: ВЦ «Київ. ун-т», 2001. Вип. IV. С. 3–12.
2. Городенська К. Нові запозичення і новотвори на тлі фонетичної та словотвірної підсистем української літературної мови. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Серія 10. 2009. Вип. 5. С. 3–7.
3. Українська мова: енциклопедія / О. О. Тараненко, В. М. Русанівський (співголови), М. П. Зяблюк та ін., вид. 2-ге, випр. і доп. Київ: Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2004. 820 с.
4. Селіванова О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2011. 844 с.
5. Крысин Л. П. Этапы освоения иноязычного слова. *Русский язык в школе*. 1991. № 2. С. 75–78.
6. Oxford English Dictionary. Oxford University Press, 2005. 1728 p.
7. Сайт Вікіпедії URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 04.10.2021).
8. Сайт Вікіпедії URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ethereum> (дата звернення: 05.10.2021).
9. URL: <https://mind.ua/tags/770-eterium-ethereum-eth> (дата звернення: 05.10.2021).
10. Теслюк Н. П., Жулин О. В., Назаренко Я. Я., Куїмова А. В. Аналіз розвитку криптовалюг на віртуальному ринку фінансових послуг. Ефективна економіка. 2021. № 7. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=9052> (дата звернення: 04.10.2021).
11. Сайт Вікіпедії. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 05.10.2021).
12. URL: <https://smfanton.ru/interesno/roboedvajzery.html> (дата звернення: 04.10.2021).
13. Сайт 24 каналу. Поскробок Ю. Дали прибуток 14 000 %: 5 найвигідніших криптовалюг 2021 року. URL: [https://financy.24tv.ua/dali-pributok-14-000-5-nayvigidnishih-kriptovalyut-2021-roku\\_n1693219](https://financy.24tv.ua/dali-pributok-14-000-5-nayvigidnishih-kriptovalyut-2021-roku_n1693219) (дата звернення: 04.10.2021).
14. Чемеркін С. Чи потрібні нам латинські літери? Культура слова. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. Вип. 74. С. 121–124.
15. URL: <https://guland.com.ua/kryptovalyuta/bitcoin/shcho-take-bitkoin.htm> (дата звернення: 04.10.2021).
16. Сайт Словопедії. URL: <http://slovopedia.org.ua/36/53412/250060.html> (дата звернення: 05.10.2021).

## References

1. Yermolenko, S.Ya. (2001). *Suchasni problemy doslidzhennia literaturnoi movy* [Modern problems of literary language studies]. *Aktualni problemy ukrainskoi lnhvistyky: teoriia i praktyka* [Topical problems of Ukrainian linguistics: theory and practice]. Issue IV, 3–12. Kyiv: Publishing Centre «Kyivskyi universytet» [In Ukrainian].

2. Horodenska, K. (2009). *Novi zapozychennia i novotvory na tli fonetychnoi ta slovtvornoj pidsystem ukrainskoi literaturnoi movy* [New borrowings and neologisms against the background of phonetic and word building subsystems of Ukrainian literary language]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. M. P. Drahomanova—Scientific periodical of the National Pedagogical Dragomanov University*. 10(5), 3–7 [In Ukrainian].

3. *Ukrainska mova: entsyklopedia* [Ukrainian language: encyclopedia] (2<sup>nd</sup> ed.). (2004). In O.O. Taranenko, V.M. Rusanivskiy, M.P. Ziabliuk, et. al. (Eds.) Kyiv: Ukr. entsykl. im. M.P. Bazhana [In Ukrainian].

4. Selivanova, O. (2011). *Linhvistychna entsyklopedia* [Encyclopedia of linguistics]. Poltava: Dovkillia-K [In Ukrainian].

5. Krysin, L.P. *Etapy osvoyeniya inoyazychnogo slova* [Stages in the adoption of a foreign word]. (1991). *Russkiy yazyk v shkole—Russian language at school*. 2, 75–78 [In Russian].

6. *Oxford English Dictionary*. (2005). Oxford: Oxford University Press.

7. Wikipedia. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (Accessed 04.10.2021) [In Ukrainian].

8. *Ethereum*. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ethereum> (Accessed 05.10.2021) [In Ukrainian].

9. *Ethereum, ETH*. Retrieved from <https://mind.ua/tags/770-eterium-ethereum-eth> (Accessed 05.10.2021) [In Ukrainian].

10. Tesliuk, N.P., Zhulin, O.V., Nazarenko Ya., Ya., & Kuimova A.V. (2021). *Analiz rozvytku kryptovaliut na virtualnomu rynku finansovykh posluh* [The analysis of cryptocurrency development at virtual financial services market]. *Efektivna ekonomika* [Effective economy]. Retrieved from <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=9052> (Accessed 04.10.2021) [In Ukrainian].

11. *Wikipedia*. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (Accessed 05.10.2021) [In Ukrainian].

12. *Chto takoye roboadvayzery na fondovom rynke* [What roboadvisers do at the stock exchange]. Retrieved from <https://smfanton.ru/interesno/roboedvajzery.html> (Accessed 04.10.2021) [In Ukrainian].

13. *Poskrobok, Yu.* (2021). *Daly prybutok 14 000%: 5 naivyhidnishykh kryptovaliut 2021 roku* [They provided a 14 000% income: 5 most profitable cryptocurrencies of 2021]. *24 Channel*. Retrieved from [https://financy.24tv.ua/dali-pributok-14-000-5-nayvigidnishih-kriptovalyut-2021-roku\\_n1693219](https://financy.24tv.ua/dali-pributok-14-000-5-nayvigidnishih-kriptovalyut-2021-roku_n1693219) (Accessed 04.10.2021) [in Ukrainian].

14. Chemerkin, S. *Chy potribni nam latynski litery?* [Do we need Latin letters?]. *Kultura slova* [Word culture]. 74, 121–124. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].

15. *Shcho take kryptovaliuta bitcoin i navishcho vona potribna* [What bitcoin is and why we need it]. Retrieved from <https://guland.com.ua/kryptovalyuta/bitcoin/shcho-take-bitkoin.htm> (Accessed 04.10.2021) [in Ukrainian].

16. *Slovopedia*. Retrieved from <http://slovopedia.org.ua/36/53412/250060.html> (Accessed 05.10.2021) [in Ukrainian].

---

**Krasavina V. V.**

PhD in Philology, Associate Professor

Associate Professor at the Department of Ukrainian Language and Literature,

T.H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium»

ORCID 0000-0001-7946-6951, e-mail: krasava\_v@ukr.net

**Specificity of English borrowings in modern Ukrainian (exemplified by the use of digital technologies in the sphere of finance and economy (based on the material of Internet media))**

*This paper analyses structural semantic and functional peculiarities of new English borrowings, exemplified by the use of digital technologies in the sphere of finance and economy, and their adoption into the language of Internet media. It is pointed out, that due to globalization and integration processes, borrowings from American English have become a major source of neologism emergence in different languages, including Ukrainian, and their intensive adoption is happening, in the first place, due to Internet media, which are dynamic and open to innovations. Thus, English terms are quickly adopted, they leave the term system, become determinologized, and enter general use. It is accentuated, that at present direct borrowings, including a phonemic copying of the foreign word, a phonetic morphological variant of which enters the recipient language and at the same time preserves the features of the source language, are the most productive way of replenishing the Ukrainian vocabulary. It was noticed, that in the process of semantic adoption of the borrowing from another language, a complication of its semantic structure may take place (some lexical units extend their scope) or, vice versa, a simplification of it (in other lexical units the meaning of the word becomes narrower compared with the source language). New borrowings include one-word units, composite words and abbreviations. Some of the neolexemes have formed developed word building families in Ukrainian. Nouns are predominant among all borrowings, because they enter the recipient language together with the referent or concept, which they name, and are adopted immediately. Lexical semantic analysis of English borrowings, including a thematic group of digital money nominations, has demonstrated a trend towards universalization and internationalization of the Ukrainian vocabulary.*

**Key words:** a borrowing, an English borrowing, adaptation of lexical borrowings, determinologization, hybridization, language of mass media.



УДК 811.112.2'373.7

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-153-164

**Ролік А. В.,**

кандидат філологічних наук, доцент  
Ніжинського університету імені Миколи Гоголя

**Лспухова Н. І.**

кандидат філологічних наук, доцент  
Ніжинського університету імені Миколи Гоголя

**Блажко М. І.**

кандидат філологічних наук, доцент  
Ніжинського університету імені Миколи Гоголя

## Буквалізми та інші перекладацькі помилки

*У сфері міждержавного, міжетнічного, міжособистісного спілкування переклад є одним із найважливіших аспектів підтримки спілкування та взаєморозуміння. Однак не завжди перекладацька діяльність та її результати були ідеальними, про що свідчать помилки та неточності у різних сферах перекладу, які згодом стають об'єктом вивчення теоретиків перекладу та лінгвістів з метою виявлення їх причин та уникнення їх у майбутньому. Дана стаття зосереджена на розкритті недоречності буквального перекладу та роботі над виправленням перекладацьких помилок шляхом виявлення та усунення їх причин. Автори наводять багато прикладів помилок у перекладах як класичної, так і сучасної літератури, також у перекладах фільмів, та пропонують власні варіанти перекладу, щоб уточнити задум автора або зберегти оригінальний відтінок мовою перекладу. У своїх судженнях автори спираються на рекомендації видатних лінгвістів. Зокрема, розглянуто можливість перекладу безеквівалентної лексики, приклади її використання у романах Миколи Гоголя та німецькомовних перекладах. Використання перекладачами дослівного перекладу іноді пояснюється недостатнім знанням мови перекладу. Недосвідчені перекладачі також можуть не розрізняти міжмовні омоніми, вдаючись до так званих неправдивих друзів перекладача, приклади яких також містяться у статті. Основною причиною помилок в літературних перекладах є механічне перенесення явищ мови оригіналу на мову перекладу. Для досягнення адекватності перекладу рекомендується досконало зрозуміти значення одиниці перекладу в оригіналі та врахувати ширший контекст.*

**Ключові слова:** переклад, помилки перекладу, буквальність, ситуація спілкування, інтернаціоналізми, хибні друзі перекладача.

---

Історія перекладу знайомить нас з існуванням двох діаметрально протилежних тенденцій передачі іншомовного тексту. Це так званий буквальний переклад, що ґрунтується на дослівному відтворенні мо-

ви оригіналу, і переклад, який ставить за мету відтворення смислу оригіналу з дотриманням норм мови перекладу [1, с. 34].

Перекладами першого типу, зазвичай, називають переклади Біблії грецькою та латинською мовами, а також мови народів середньовічної Європи. Тривалий час такий тип перекладу вважався чимось само собою зрозумілим, хоча механічна передача однієї мови засобами іншої викликала чисельні помилки у відтворенні окремих слів, синтаксичну плутанину, порушення норм мови перекладу.

Буквальний переклад результує з недооцінки тих чи інших детермінантів перекладу. Часто недооцінюється ідіоматичність мови, забувається, що механічне відтворення тієї ж сукупності семантичних компонентів дає в результаті інший сенс. Так, О. Д. Швейцер вказує на те, що автобіографічна книга відомої американської тенісистки Алтеї Гібсон у перекладі російською називається «Я завжди хотіла стати ким-небудь». Між тим англійською мовою книга має заголовок «I Always Wanted to be Somebody». У «Великому англо-російському словнику» слово somebody окрім значення «хтось» має ще й значення «людина з положенням». Це трактування може привести до правильного перекладу назви: «Мені завжди хотілось вибитись в люди» [2, с. 87].

В інших випадках причини буквалізму полягають в ігноруванні тих чи інших елементів комунікативної ситуації перекладу.

Буквалізми трапляються на всіх мовних рівнях. Проілюструємо це деякими прикладами.

*«Solch ein Morgen war es, als ich erwachte, erwachen musste, weil es an meinem Fenster tickte und pickte, immer wieder und immer ungeduldiger, und zuerst blieb ich liegen und horchte nur auf die kleinen Schläge gegen das Glas: ich dachte an Zaunkönige» (S. Lenz «Deutschstunde»)*

Один зі студентів зробив такий переклад:

*«Це був ранок, коли я прокинувся, мусив прокинутись, тому що щось постукувало в моє вікно, знову і знову, все більш нетерпляче, та я спочатку залишався в ліжку і прислухався до постукування в шибку: я думав про парканних королів».*

Тут перекладацька помилка «спровокована» внутрішньою формою слова. Потрібно було б перекласти «пташок-короліків», як це зробив перекладач роману З. Ленца «Урок німецької», хоча теж не зовсім точно, оскільки *Zaunkönig*, синонім *Zaunschlüpfer*, латинська назва *trogodytes troglodytes* – це кропивник, маленька співоча пташка з піднятим хвостом. Наш варіант перекладу: думав про кропивників, цих невгамовних співочих пташок.

Аналізуючи природу буквалізму, Л. С. Бархударов пише, що буквальним перекладом називається переклад, здійснений на більш низькому рівні, ніж той, який є достатнім для передачі незмінним плану змісту при дотриманні норм мови перекладу [3, с. 186]. Так, переклад англійського словосполучення *Eyes left* у фільмі «Полицейская академия – 5» *глаза налево* є буквальним, оскільки одиницю перекладу тут виступають слова, у той час як для правильної передачі смислу при дотриманні норм російської мови необхідно перекладати на рівні словосполучення: *Равнение налево / Равняйсь*.

Порівнюючи переклади з оригіналами, постійно доводиться спостерігати, що вибір слів у перекладі, пошуки відповідностей словам оригіналу залежать не лише від сполучуваності тих чи інших слів, але й від виконуваних ними синтаксичних функцій.

Саме при перекладі найбільш відчутно дають про себе знати розходження граматичного ладу мов, зумовлені закономірностями їх розвитку. До них належать, зокрема, наявність категорії артиклю та різниця між означеним та неозначеним артиклем. Сюди ж можна віднести також і різницю в граматичному роді іменників. Про те, які труднощі це може спричинити при перекладі, свідчить переклад заголовку повісті М. В. Гоголя «Шинель» німецькою мовою.

В російській мові іменник *шинель* жіночого роду, а в німецькому перекладі – «*Der Mantel*» – чоловічого. Тим самим втрачається підкресленість майже еротичного ставлення Акакія Акакійовича до своєї шинелі.

В процесі перекладу поруч із зіставленням різних мовних систем має місце також зіставлення різних культур. Зазвичай, тексти, адресовані носію вихідної мови, розраховані лише на його сприйняття. Вони цілком і повністю виходять зі специфічних рис його психології, доступного йому обсягу інформації, особливостей його навколишньої соціально-культурної сфери. У процесі перекладу текст переадресовується іншомовному читачу, який володіє іншим обсягом фонових знань. При цьому проходить прагматична адаптація вихідного тексту, тобто внесення певних поправок на соціально-культурні, психологічні та інші розбіжності між одержувачами оригінального тексту та тексту перекладу.

Про те, як установка на читача знаходить відтворення в перекладі, відомий болгарський теоретик і практик перекладу С. Флорін наводить такий приклад. В англійських книгах дуже часто зустрічається згадка про меблі у стилі Чіппендейл, що мало що говорить читачеві перекладу. Тому перекладач дозволив собі невеличке пояснення: «... в стилі Чіппендейл вісімнадцятого століття». Це

дозволило читачу зрозуміти, що йдеться про старовинні, а отже й дорогі меблі [4, с. 136].

Наступний приклад запозичений нами у Я. І. Рецкера [5, с. 178]. У перекладі роману Фітцджеральда «Великий Гетсбі» російською написано: «Я закінчив Йельський університет в 1915 році». Між тим в оригіналі маємо: «I graduated from New Haven in 1915».

Дослівний переклад: «Я закінчив вищий навчальний заклад в Нью-Хейвені» нічого б не сказав російському читачу. Тому перекладач, Є. Д. Калашникова, вирішила конкретно вказати назву, тим більше, що Йельський університет в Нью-Хейвені (штат Коннектикут), заснований в 1702 році, є найстарішим американським університетом.

А ось приклад іншого роду. В одному із російських перекладів Чейза нам зустрічається таке речення: «*Затем Нассау, песок, океан и солнце*» [6, с. 557]. Навряд чи пересічному читачеві відомо, що Нассау – це столиця Багамських островів. Тому замість *Нассау* доречніше було б перекласти *Багами*.

Найбільш важливо враховувати прагматичний аспект при передачі тих розрядів лексики, котрі найчастіше відносяться до числа безеквівалентних, а саме, власних імен, географічних назв та назв різного роду культурно-побутових реалій.

Коло питань, яке входить до сфери прагматичних відношень «текст-одержувач» надзвичайно широке, тому ми обмежимося лише деякими проблемами, пов'язаними з передачею українських реалій у творах М. В. Гоголя в німецькомовних перекладах.

Питання про подачу та осмислення реалій дуже важливе для перекладача, тому що введення реалії обумовлене, з одного боку, її місцем в оригіналі і, відповідно, її осмислення автором, а, з іншого, засобами, які використовує перекладач для розкриття її змісту. Оскільки реалії, зазвичай, не мають еквівалентів в інших мовах і внаслідок необхідності передати поруч з предметним значенням також і колорит (конотацію), то і їх переклад вимагає особливого підходу.

Загальна схема прийомів передачі реалій у художньому тексті має такий вигляд: 1. Транспітерація. 2. Переклад (заміни). 3. Наближений переклад. 4. Контекстуальний переклад [7, с. 98].

«Українські» твори М. В. Гоголя можуть служити яскравим прикладом майстерності введення реалій в оригінальну літературу. Об'єктом нашого дослідження стали українські реалії в повісті Гоголя «Ніч перед Різдом». За вихідний матеріал було взято «словничок українських слів», який Гоголь навів у передньому слові Рудого Панька в першій та другій частині «Вечорів на хуторі біля Диканьки» [8, с. 11–13, 94–96].

Предметна класифікація українських реалій запропонованого Го-голем словничка включає в себе назви: 1. Їжі, напоїв: варенуха, галушки, книш, паляниця і т. п.; 2. Посуду і начиння: миска, скриня; 3. Одягу, взуття: відлога, кобеняк, кожух, намитка, плахта, свитка, кунтуш, черевики; 4. грошей: півкопи; 5. Звичаїв та свят: голодна кутя, колядувати.

Судячи з аналізованого нами перекладу частіше, ніж будь-який інший прийом, перекладачем застосовувався наближений переклад українських реалій, який включає: а) родо-видові заміни (*варенуха – Beerenbranntwein*); б) використання функціонального аналога (*свитка – Kosakenkittel*); в) опис, пояснення, тлумачення (*голодна кутя – Fasten, півкопи – 25 Kopeken*) [9].

Наближений переклад, як говорить сама назва, дозволяє, хоча й не дуже точно, передати предметний зміст реалії, а що стосується колориту, то він майже завжди втрачається, оскільки відбувається заміна очікуваного конотативного еквіваленту нейтральним за стилем.

«Німецька мова найменш гостинна до реалій», відмічають С. Влахов і С. Флорін [10, с. 101]. Значною мірою це обумовлено наявністю в ній дуже зручного способу передачі реалій шляхом словоскладання. Саме це й пояснює незначний відсоток реалій у німецькомовних перекладах. Разом з тим використання перекладачем виключно засобів німецької мови при передачі українських реалій призвело до втрати національного колориту.

Крім українських реалій, у тексті є також велика кількість вкраплень українською мовою, напр.: «*Брешут сучи бабы*», «*Та вси, батько*», «*Та спасиби, мамо! Як же, мамо!*», пісня «*Мені с жінкой не возиться*», щедрівка «*Щедрик, ведрик! Дайте вареник, грудочку кашки, кільце ковбаски!*» [11, с. 108–133].

Перекласти німецькою, залишаючи українські слова, неможливо, проте втрату колориту певною мірою могли б компенсувати пояснення перекладача, типу, *говорив, змішуючи російські слова з українськими*, або, *заспівав по-українськи*.

На наш погляд, подібну «неуважність» перекладача до українських реалій та вкраплень можна пояснити, проаналізувавши те місце оригіналу, де запорожці розмовляють з ковалем та царицею:

«- *Что ж, земляк, – сказал, приосанясь, запорожец и желая показать, что он может говорить и по-русски.*».

«*Nicht wahr, Landsmann, bemerkte der Kosak, der zeigen wollte, dass er auch die Schriftsprache beherrschte.*».

Отже, в оригіналі – *по-російськи*, а в перекладі – *літературною мовою*.

Загальновідомо, що українська мова в Російській імперії вважалася не мовою, а «грубим, мужицьким наріччям», що й підкреслив Гоголь у цитованому нижче уривку:

«– Як же мамо! ведь человеку, сама знаешь, без жинки нельзя жить, – отвечал тот самый запорожец, который разговаривал с кузнецом, и кузнец удивился, слыша, что зтот запорожец говорит с царицею, как будто нарочно, самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием».

Очевидно, саме цим керувався і німецький перекладач.

Стосовно національного забарвлення творів М. В. Гоголя необхідно вказати на те, що воно як художній образ обумовлене, по-перше, змістом; а, по-друге, тими мовними категоріями, які утворюють його мовну основу.

У зв'язку з цим зупинимося на одній із мовних особливостей повісті Гоголя «Невський проспект», а саме іншомовних вкрапленнях, на «ламаному» мовленні і їх відтворенні в німецькому перекладі.

Вживання широкого кола іншомовних вкраплень було характерним для класиків минулого. Для перекладача це створює додаткові труднощі, особливо при перекладі мовою самого вкраплення. Саме такий випадок має місце і в «Невському проспекті»:

«– Мейн фрау! – закричал он.

– Вас волен зи дох? – отвечала блондинка.

– Гензи на кухня» [12, с. 34].

Перекладацьке рішення, а саме пояснення «сказав по-німецьки», «відповіла вона також», видається в цьому випадку найбільш адекватним. Природно, що переклад самим автором цього вкраплення стає цілком безпредметним і опускається. Разом з тим, перекладач проходить повз важливий момент, вказаний автором, а саме примітку «лам. нім.».

Як відомо, в деяких випадках у мові оригіналу і в мові перекладу можуть існувати певні традиції в зображенні особливостей мови, які виникають під впливом третьої мови. Ці традиції обумовлені структурними розходженнями всередині кожної пари мов і зовнішньо можуть мати різні риси. Так, у російській літературі для передачі «неправильного» мовлення інших народів характерні, зокрема, помилки у відмінкових закінченнях. Однак при перекладі німецькою мовою зберегти типовість цих помилок виявиться неможливим також і внаслідок граматичних особливостей німецької мови. Внаслідок цього перекладачеві доводиться шукати інший прийом, замінюючи морфологічні помилки фонетичними, фонетичні – синтаксичними чи навпаки.

Порівнявши переклад з оригіналом, ми переконуємося в тому, що в ньому не відтворено помилок у російському мовленні персонажів. Майже всі практики і теоретики перекладу, торкаючись цієї проблеми, говорять про почуття міри, економності в стилізації національно забарвленого (тобто ламаного) мовлення.

Однак подібна «економність» перекладача там, де сам автор не скористався нею, може призвести до порушення авторського задуму. На наш погляд, ламана мова персонажів несе в оригіналі чітко визначене смислове навантаження, оскільки цілком очевидно є різниця в її неправильності. Якщо взяти до уваги той факт, що в повісті наводиться характеристика типового петербурзького німця того часу – *«Шиллер был совершенный немец, в полном смысле всего этого слова»*, то стає очевидним, що мовна характеристика є невід'ємною частиною загальної характеристики персонажу. Крім того, оскільки всі неправильності мовлення найбільш яскраво проявляються при хвилюванні, в напруженні моменти, тобто є деталлю психологічного емоційного стану персонажу, то їх використання письменником вносить додатковий необхідний штрих до характеристики образу.

Таким чином, можна констатувати, що в аналізованих нами німецькомовних перекладах творів М. В. Гоголя недостатньою мірою передано їх національний колорит. Причини подібних огріхів проти національного та історичного колориту, в основному, пов'язані з особистістю перекладача – незнанням ним реальних фактів, а подекуди й деяких основних положень теорії перекладу, зокрема того, що оскільки текст є послідовністю мовних одиниць, семантичне значення цих одиниць і тексту в цілому може і повинно бути розкрито шляхом встановлення зв'язків між самими цими одиницями та чимось, що лежить поза ними [13, с. 49].

Отже, врахування прагматичного фактора при перекладі вимагає глибокого знання самих предметів та ситуацій, які описані у вихідному тексті. Саме це створює передумови для успішного вирішення питань, пов'язаних з міжкультурною комунікацією і забезпечує адекватний переклад тексту.

Джерелом перекладацьких помилок є й неправильне розуміння смислу вихідної одиниці. В якості прикладу візьмемо наступну вихідну фразу та її переклад, зроблений одним зі студентів:

*Vor einer Woche noch saß ich ebenso in einer Bank.*  
(E. M. Remarque)

*Ще тиждень тому я, як і вони, сидів у банку.*

Очевидно, що помилку спричинило нерозрізнення омонімів *die Bank* – *Sitzmöbel für mehrere Personen* та *die Bank* – *Anstalt für*

*Geldverkehr*. Втім, значення слова цілком однозначно впливає з попереднього контексту: *Verlegen und etwas unsicher hockte ich auf dem Katheder. Vor mir sitzen vierzig Kinder. Wie mit dem Lineal ausgerichtet sitzen sie in acht Bänken hintereinander*.

Таким чином, ще однією причиною перекладацьких помилок є невміння правильно визначати контекстуальне значення слова.

Нерідко спостерігається нерозуміння значення слова взагалі. Наприклад, у фільмі «Загін спеціального призначення» ми почули таку фразу: *Жінка зі Штрасенштріх*. У той час переклад мав би звучати як *жінка з панелі, повія*.

Недостатнє знання української мови і недосвідченість перекладача також часто призводять до помилок у перекладі. Вони досить таки часто трапляються, тому наведемо лише окремі приклади.

Так, у фільмі «Граф Монте-Крісто» віконт де Морсер говорить: *«Я хотів побачити страту, але пізно отямився, бо всі квитки були продані»*. Очевидно, що замість *отямився* потрібно було б сказати: *похопився*. У цьому ж фільмі граф Монте-Крісто титулується *величність*, але ж словом *величність* звертаються до монархів, а до графа доречним було б звертання *світлість*.

Схожа помилка трапляється і в серіалі «Клеопатра», де царя Птолемея величають королем. Недосвідченістю перекладача можна пояснити і такі фрази, як *Здесь прекрасная изоляция против звука* замість *звукоизоляция*; *Вранці його знайшла домогосподарка* замість *домоуправителька* чи *економка*; *Дай мне гаечный ключ* замість *торцевої*; *два червези* замість *два пива*. Досить дивно в устах німецьких злочинців звучить слово «*менти*». Що вже казати про доколумбійську епоху чи такого письменника, як Роберт Схеклі. Це ім'я зустрілося нам в одному з номерів чернігівської газети «Гарт», де на початку 90-х друкувалося досить багато перекладів під рубрикою «Пригодницькі сюжети». Прочитавши внизу «переклад з польської», нам стало зрозуміло, що ніякий ще не Схеклі, а відомий американський фантаст Роберт Шеклі.

У своїй книзі «Высокое искусство» К. І. Чуковський, детально аналізуючи перекладацькі помилки та курйози, вказує на те, що деякі помилки повторюються знову й знову, переходять з епохи в епоху. Як приклад він наводить англійський фразеологізм «*піймати краба*», який має значення «*зробити невдалих рух веслом, занадто глибоко занурити його у воду*». Вперше на помилку при перекладі цієї фразеологічної одиниці вказав Ф. Енгельс ще у 1885 році, але й через півстоліття вона знову повторилася у перекладі «Саги про Форсайтів» [14, с. 16–17]. Цікаво, що також через півстоліття повторюється помилка



в перекладі слова *патетичний*, на яку в 1955 році вказала у своїй статті «Ложные друзья переводчика» Л. Б. Шахрай [15, с. 109]. В газеті «Телевечер» (1998/№47) наводиться наступний переклад інтерв'ю з відомим французьким кіноактором Аленом Делоном:

*«Когда мне предложили учить английский язык ускоренным методом и начинать работать в Голливуде, я был еще очень молод. Правда, сообразил, что моя карьера в Америке не будет патетичной».*

Як не дивно, продовжують повторюватись помилки при перекладі таких фальшивих друзів перекладача, як *intelligent*, *Akademiker*, хоча їх вже можна назвати хрестоматійними. Так у телевізійному серіалі «Обличчя світу» в інтерв'ю з перехожими австрійцями дається переклад, що Отто Габсбург – *людина, інтелігентніша за інших*, а в фільмі «Німезіда» професор говорить, що *академіки не їдять з золотих тарілок*.

До останніх «надбань» фальшивих еквівалентів можна віднести слово *делікатний*. Порівняємо, наприклад, наступний переклад, запозичений з фільму «Поліцейська академія – 6»:

*«Не торкайтесь моїх корабликів. Вони такі делікатні. Вони зламуються у ваших великих жирних пальцях».*

Нагадаємо, що англійське *delicate* має значення *витончений, вишуканий*, напр., *delicate taste* – вишуканий смак; *витончений*, зроблений зі смаком – *delicate casket* – витончена скринька; *delicate operation* – віртуозна операція; крихкий, тендітний – *delicate china* – крихка порцеляна; ніжний, слабкий – *delicate flavour* – невлотимий аромат; чуттєвий, точний – *delicate instrument* – точний інструмент; гострий – *delicate ear* – гострий слух; дразливий, ніяковий – *delicate subject* – дразлива тема; делікатний, ввічливий, тактовний – *delicate manners* – делікатні манери; приємний на смак, легкий – *delicate dish* – смачна страва; (заст.) красивий, елегантний.

Українське *делікатний* має значення *тактовний, педантичний, скрупульозний, вимогливий, тонкий*. Як бачимо, смисловий обсяг цих слів не співпадає. Різниця в смисловому обсязі слів поглиблюється ще й відсутністю схожості в можливостях словосполучення.

Таким чином, можна зробити висновок, що однією з головних причин перекладацьких помилок є механічне перенесення явищ мови оригіналу в мову перекладу і що буквальний переклад є, так би мовити, перекладом «недотрансформованим», здійсненим на рівні більш низькому ніж той, який є необхідним у цьому конкретному випадку. Іншим джерелом перекладацьких помилок є неправильне розуміння

смыслу вихідної одиниці, зокрема неврахування контексту і його взаємодії зі «словниковим» значенням лексичної одиниці.

### Література

1. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. 416 с.
2. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. 215 с.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва: Междунар. отношения, 1975. 240 с.
4. Флорин С. Муки переводческие. Москва: Высш. школа, 1983. 213 с.
5. Махінів В. М., Ролік А. В. Лінгвістика перекладу в текстах і завданнях. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2005. 287 с.
6. Чейз Д. Х. Туз в рукаве. Москва: Пресса, 1994. 556 с.
7. Ролік А. В. Мовні особливості німецьких перекладів творів Гоголя. *Наукові записки НДУ імені Миколи Гоголя*. Філологічні науки, 2007. С. 98–101.
8. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. Москва. Худож. лит., 1976. Т.1. 319 с.
9. Gogol Nikolai W. Die Nacht vor Weihnachten. Insel Verlag, 2000. 100 s.
10. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва: Междунар. отношения, 1980. 343 с.
11. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. Москва: Худож. лит., 1976. Т. 1. 319 с.
12. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. Москва: Худож. лит., 1976. Т. 3. 294 с.
13. Ролік А. В. Мовна картина світу і проблеми перекладу. Німецько-українські міжмовні стосунки. Київ: КНЛУ, 2009. С. 48–55.
14. Чуковский К. И. Высокое искусство. Москва: Сов. писатель, 1968. 384 с.
15. Ролік А. В. Прагматичні фактори і проблеми перекладу. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 17. Вип. 11. Київ: НПУ, 2009. С. 100–111.

### References

1. Fedorov, A. V. (2002) *Principles of common translation*. [Osnovy obshchey teorii perevoda.] SPb.: Philologicheskij fakultet SPbGU. 416 s. [In Russian]
2. Shveytser, A. D. (1988) *Theory of translation: status, problems, aspekts*. [Teoriya perevoda: Status, problemy, aspekty.] M.: Nauka. 215 s. [In Russian]
3. Barkhudarov, L. S. (1975) *Language and translation*. [Yazyk i perevod.] M.: Mezhdunar. Otnosheniya. [In Russian]
4. Florin, S. (1983) *Translator's Worries*. [Muki perevodcheskiye.] M.: Vyssh. Shkola. 213 s. [In Russian]
5. Makhinov, V. M., Rolik A. V. (2005) *Linguistics of translation in texts and tasks*. [Linhvistyka perekladu v tekstakh i zavdannakh.] K.: NPU imeni Drahomanova. 216 s. [In Ukrainian]
6. Cheyz, D. Kh. (1994) *Ace in the sleeve*. [Tuz v rukave.] M.: Pressa. [In Russian]

7. Rolik, A.V. (2007) Linguistic features of German translations of Gogol's works. [Movni osoblyvosti nimets'kykh perekladiv tvoriv Hoholya.] /Naukovi zapysky NDU imeni Mukoly Hoholya. Filolohichni nauky, 2007. S. 98 – 101. [In Ukrainian]
8. Gogol, N.V. Complete works in 7 volumes. [Sobraniye sochineniy v 7-mi tomakh] (1976) /Gogol N.V. M.: Khudozh. lit. T.1. 319 s. [In Russian]
9. Gogol Nikolai W. (2000) The night before Christmas. [Die Nacht vor Weihnachten.] Insel Verlag. 100 S. [In German]
10. Vlachov, S., Florin S. (1980) Untranslatable in translation. [Neperevodimoye v perevode.] M: Mezhdunar. otnosheniya. 343 s. [In Russian]
11. Gogol, N. V. Complete works in 7 volumes. [Sobraniye sochineniy v 7-mi tomakh] (1976) /Gogol N.V. M.: Khudozh. lit. T.1. 319 s. [In Russian]
12. Gogol, N. V. Complete works in 7 volumes. [Sobraniye sochineniy v 7-mi tomakh] (1976) /Gogol N.V. M.: Khudozh. lit. T.3. 319 s. [In Russian]
13. Rolik, A. V. (2009) Linguistic picture of the world and problems of translation. [movna kartyna svitu i problemu perekladu.] //Nimets'ko-ukrayins'ki mizhmovni stosunky. K: KNLU, 2009. S. 48 – 55. [In Ukrainian]
14. Chukovskiy, K. I. (1968) High art. [Vysokoye iskusstvo.] – M.: Sov. Pisatel. 384 s. [In Russian]
15. Rolik, A. V. (2009) Pragmatic factors and problems of translation. [Prahmatychni factory i problemu pereklady] / Naukovyy chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 17. Vypusk 11. S. 100–111. [In Ukrainian]

---

**Rolik A. V.**

Phe Phil, associate professor, Nizhyn State University named after M. Gogol

**Liepkhova N. I.**

Phe Phil, associate professor, Nizhyn State University named after M. Gogol

**Blazhko M. I.**

Phe Phil, associate professor, Nizhyn State University named after M. Gogol

**Literalisms and other errors of translation**

*In the field of interstate, interethnic, interpersonal communication, translation is one of the most important aspects of maintaining communication and mutual understanding. However, at all times the translation activity and its results were not ideal, as evidenced by errors and inaccuracies in various areas of translation, which subsequently become the object of study by translation theoreticians and linguists in order to identify their causes and avoid them in the future. This article focuses on the inappropriateness of literal translation and the use of literalisms by translators, work on correcting translation errors by identifying and eliminating their causes. The authors give many examples of errors in translations of both classical and modern literature, even in translations of films, and offer their own translation options in order to clarify the author's idea or preserve the original connotation in the target language. In their judgments, the authors rely on the statements of prominent linguists. In particular, the possibilities of translating non-equivalent vocabulary are considered, examples of their use in the novels of M.V. Gogol and their German translations. The use of literal translation by*

*translators is sometimes explained by insufficient knowledge of the target language. Inexperienced translators may also not distinguish between interlanguage homonyms, resorting to the so-called false friends of the translator, examples of which are also contained in the article. The main reason for translation errors and literalisms is the mechanical transfer of the phenomena of the original language into the target language. To achieve the adequacy of the translation, it is recommended to understand the meaning of the original translation unit and take into account the wider context.*

**Key words:** *translation, errors of translation, literalism, situation of communication, internationalisms, false friends of translators*

УДК: 930:811.161.1'373.6](092)

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-165-179

### **Кривобок О. П.**

кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

### **Клипа Н. І.**

кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології,  
компаративістики та перекладу  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

## **Етимологічні спостереження професора російської історії Михайла Бережкова**

***Цю статтю підготовлено за сприяння фонду увічнення імені  
Василя Краеченка (Канада).***

*Публікацію присвячено філологічним нотаткам та спостереженням Михайла Миколайовича Бережкова (1850–1932). З 1882 по 1904 роки М. М. Бережков займав посаду професора російської історії Історико-філологічного інституту князя Безбородька в Ніжині. Щоденникові записи Михайло Миколайович почав вести у період проживання у Санкт-Петербурзі (з 1875 р.) і продовжував їх майже до кінця життя. Записи на тему філології з'являються у щоденнику з 1891 року і потім продовжуються більше 20 років. Професор-історик виявляє широку обізнаність з сучасним йому станом філологічної науки, цікавиться науковими розвідками на цю тему, словниками тощо. Головними чинниками, які, з одного боку, робили можливими філологічні дослідження професора, а з іншого боку, стимулювали його науковий інтерес у цій галузі, можна назвати навчання його на історико-філологічному факультеті університету у Санкт-Петербурзі, а також тісне спілкування з викладачами філологічних дисциплін Історико-філологічного інституту князя Безбородька в Ніжині.*

*У поданій статті проаналізовано зміст філологічних спостережень М. М. Бережкова, записаних ним упродовж 1891–1898 років. Зазначені нотатки демонструють широку сферу зацікавлень Михайла Миколайовича в галузі філологічних наук, але переважно стосуються етимології. Найбільша частина спостережень присвячена встановленню міжпредметних та міждисциплінарних зв'язків між історією та філологією. В інших записах професор аналізує проблеми перекладу та вживання іншомовних слів. Наявні у щоденнику фольклорно-етнографічні спостереження відбулися у записах також зацікавлення М. М. Бережкова богослужбовими та біблійними текстами православної церкви.*

*Оприлюднені у статті щоденникові записи професора-історика дають рідкісну змогу вивчити захоплення та інтереси спеціалістів-гуманітаріїв (які професійно філологією не займалися) у галузях філологічних знань. До*

наукового обігу вони вводяться вперше. Перспективою продовження досліджень у цьому напрямі є аналіз і публікація філологічних спостережень професора Михайла Бережкова, наявних у його щоденнику за 1900–1910-ті роки.

**Ключові слова:** Михайло Бережков, етимологія, історико-філологічна освіта, російська історія, історія України, історія мовознавства.

Від заснування вищої школи в Ніжині – спочатку як Гімназії вищих наук – минуло вже 200 років. Черговим етапом її розвитку у кінці XIX – на початку XX століття став Історико-філологічний інститут князя Безбородька (1875–1919). У той час Інститут нарівні з історико-філологічними факультетами університетів був одним із центрів мовознавства на українських землях. Численні мовознавчі дослідження викладачів інституту публікувалися свого часу в «Известиях Историко-филологического Института князя Безбородко в Нежине» та «Сборнике Историко-Филологического общества», які видавалися вищезгаданим інститутом, а також в інших наукових виданнях Російської імперії. Імена вчених-філологів з Ніжина були відомими в усій імперії, а також у європейських країнах.

Разом із тим практично невисвітленим у наукових працях є питання про внесок у розвиток філологічних студій тих викладачів інституту, які за посадою спеціалізувалися на інших науках. Одним із них був професор російської історії Михайло Бережков. Його особистість в останні десятиліття притягує значну увагу вчених, котрі досліджують його біографію, творчий шлях, різні аспекти наукової спадщини [1–7].

Михайло Миколайович народився 30 жовтня 1850 року у родині священика в Росії, у Володимирській губернії. Як зазначає, посиляючись на спогади професора, дослідниця Л. В. Шипко, важливий внесок у формування внутрішнього світу Михайла зробила його мати – Євлампія Кузьмівна. Розумна, спокійна і привітна, вона цілком присвятила себе вихованню дітей. Матері як справжній майстрині російської словесності Михайло був зобов'язаний любов'ю до рідної мови [8, с. 317]. Вихований у душі релігійного благочестя, він у 10-річному віці вступив до Володимирського духовного училища, а потім у цьому ж місті закінчив духовну семінарію. Вивчення мов було важливою частиною освітнього процесу цих шкіл. Окрім того, батько, о. Микола Петрович Бережков, проводив під час канікул переекзаменування знань сина з деяких предметів, зокрема з читання та перекладу текстів латинською, грецькою або слов'янською (очевидно, церковнослов'янською) мовами. Згадував згодом майбутній професор і

заняття давніми мовами, а також слов'янською граматиною у Володимирській духовній семінарії. З усіх перелічених предметів, і з російської граматики зокрема, він мав особливі успіхи [8, с. 320–321].

Після короткого вчителювання М. Бережков вступив на історико-філологічний факультет класичного університету у Санкт-Петербурзі. Навчання на ньому у той час передбачало поглиблене вивчення мов. М. Бережков прослухав ряд мовознавчих курсів у відомих професорів І. Срезневського, В. Ламанського, К. Любігеля, Г. Дестуніса та ін. [8, с. 322]. Показовою була також тема кандидатського дослідження Михайла: «О смоленских торговых договорах, со стороны языка и содержания». Після закінчення вищої школи випускник був залишений для наукової роботи під керівництвом К. Бестужева-Рюміна, незабаром захистив магістерську дисертацію з історії, а потім три роки виховував дітей графа Уварова. Восени 1882 року він починає роботу в Історико-філологічному інституті князя Безбородька в Ніжині, де щойно відкрили історичне відділення. Працював він на посаді професора в цьому закладі до 1904 року. Але й після виходу на пенсію М. Бережков продовжував проживати в Ніжині на приватній квартирі, не втрачав зв'язків з інститутом та науковими колами.

Отже, упродовж 22 років без перерви М. Бережков працював над курсами російської історії та додатковими курсами, присвяченими різним розділам середньовічної та нової історії Росії (історії України, нагадаю, на той час окремо не вивчали). Окрім власне викладацької діяльності, він продовжував і наукові дослідження. М. Бережков відомий розвідками з історії Кримського ханства та його зв'язків із Великим князівством Московським. Пізніше його інтереси зосередилися переважно на питаннях краєзнавства. Займався вчений і організацією наукової роботи. З 1896 р. товариш голови, а з 1901 року голова Ніжинського історико-філологічного товариства, він був одним із найдіяльніших співробітників цієї установи.

Загалом наукова спадщина вченого налічує понад 50 монографій, статей і розвідок, які охоплюють різноманітну історичну проблематику. Серед них спеціальних розвідок із проблем філології немає. Єдиним свідченням його філологічних захоплень є нотатки в щоденникових записках. Ці записки Михайло Миколайович вів із різною систематичністю упродовж 63 років. Частина щоденників професора до 1904 року на сьогодні опублікована [9], тоді як інші ще чекають на упорядкування і запровадження в науковий обіг.

Щоденники відображають широку сферу уподобань Михайла Бережкова, частиною яких були спостереження за мовними явищами

минулого і сучасного стану рідної йому російської мови. Професор цікавився народним фольклором, діалектними виразами і словами, перекладами біблійних і церковних текстів тощо. Свої спостереження він фіксував у щоденнику. Від початку 1890-х років його щоденникові записи, доти нерегулярні, набувають більш чіткої форми і поділяються на дві частини. У першій – власне щоденні записи почують і побаченого. У другій – роздуми і спостереження<sup>1</sup>.

Аналіз нотаток щоденника дає змогу виділити декілька типів мовознавчих спостережень професора-історика. Досить багато місця займає тлумачення діалектних слів, фольклорних виразів та пошук близьких до них за змістом (у ряді випадків М. Бережков наводить ще й можливі аналоги з інших мов). Ось приклад пошуку етимології слова «падерни».

«Падерни – мѣста возвышенныя съ помощью дерна, на коихъ ставятся скирды хлѣба, чтобы ихъ не подмочило снизу (Орлов. губ. или Курской). (Въ нашемъ языкѣ не мало словъ съ неотдѣляемымъ предлогомъ па-. Еще слово – палуба (на суднѣ): отъ лубъ, лубокъ, коимъ выстилають? (Пасѣка. Пазори. Паводокъ. Павечерница. Паробокъ. Патока. Пасмурный» [9, с. 79].

Іншого разу Михайло Бережков ставить питання:

«Откуда и давно ли слово «подлинный»? Чтѣ оно значить по первоначальному значенію? И имѣеть ли оно сродство съ словомъ подлый?

По-моєму, оба слова – одного корня, или же близкаго. Подлый (сравн. «облый, круглый, округлый») значить чтѣ лежитъ «ниже, подъ ногами, чтѣ представляетъ почву. Подлинный = протянутый, протяженный, нѣсколько удлинненный, настолько что его можно видѣть, осязать. Отсюда уже легкій переходъ къ значенію «достоверный, несомнѣнный».

Але тут же професор уточнює: «Впрочемъ можетъ быть слова и разнаго корня: подлый отъ предлога подъ, въ коемъ мысль «низкаго, того чтѣ подъ ногами, а слово подлинный – отъ «длина», въ смыслѣ «нѣсколько продолговатый», «протянутый»; тогда приставка по яви-

---

<sup>1</sup> Як занотував сам М. Бережков: «Отнынѣ [1891] я буду въ дневникѣ отдѣлять особую половицу для записи «крылатыхъ рѣчей» и словъ, какими богать нашъ превосходный, несравненный языкъ русскій. Буду записывать чтѣ придетъ на память: и живое слово народное – областное, деревенское, – и старинное слово книжное, какое встрѣчу въ источникахъ, мѣткій оборотъ, пословицу, сказку и присказку, «не былицы – былицы православной старины».. – [9, с. 78].



лась бы съ мыслью «извѣстной мѣры, степени» (пошире, подлиннее; поубавить, понабрать и т. п.)» [10, арк. 27].

Професор при цьому записував як власні спостереження, так і робив виписки зі словників та статей. Ось низка слів, виписаних із статті Є. Будде з коментарями М. Бережкова [11]:

«Вачужки – овцы.

Довлѣ – слѣдуеть, стоить.

Корѣць, корчикъ – ковшъ, ковшикъ. Срав. въ «Домостроѣ».

Казань – желѣзное ведро.

Ока – всякая вода (говорять будто бы въ одномъ сельѣ Спасскаго уѣзда.)

Но собиратель самъ ставитъ при объясненіи слова знакъ вопроса такимъ образомъ: «всякая вода»? Всякая ли, въ самомъ дѣлѣ?

Рели – качели (Скоп. у.)

Чупки суконные – т. е. шерстяные (сукно, суконный – шерсть, шерстяной. Но корень слова «сукно» вѣроятно тотъ, чтò въ глаголѣ «скачь, сучить» т. е. нитку.)

Сябѣрь – товарищъ, пайщикъ, равноправный хозяинъ.

Трынка – колейка (Есть игра «въ трынку». Чтò прежде?)

Таусень = Авсень (въ новогоднихъ пѣсняхъ)

Чапельникъ или цапельникъ – сковородникъ. (Конечно отъ глагола «цапать», брать, «хватать». Таже мысль и въ словѣ ухвать, названіи сходнаго со сковородникомъ орудія.)

Чупизникъ, уцупизникъ – половникъ, коимъ черпаютъ. Глаголы: «чупизнуть, чупизнуть» – почерпнуть. Отъ корня щупать? Или же отъ корня цапать? Или же отъ кореннаго глагола черпать? Корни всё довольно близкія по смыслу» [12, арк. 23зв, 24].

А з «Филологического Вестника» (№4 за 1886 рік) у тому ж щоденнику професор виписав слова, що вживаються в Путивльському повіті:

«Балонья = заливной лугъ.

Губы = грибы.

Зязула = кокушка.

Палуда = болѣзнь глазъ у стариковъ.

Хлусь = окорокъ ветчины.

Смага = печаль, горесть.

Увага = уваженіе

Траянъ = вилы со тремя острогами.

(Безударное о произносится тамъ какъ а) [12, арк. 29].

А ось іще одна нотатка-виписка, яку знаходимо у щоденнику за 1893–1894 роки: «Рыболовы-татары в Керчи называются, – пишет

Вигель – забродчиками. (Рус. архив, 1893, 3, стр. 209). Не имеет ли это слово сходства с летописными бродниками? Нельзя ли и тех понять, как козаков-рыболовов?» [12, арк. 22 зв.]

Часом у коментарях до записів М. Бережков фіксував привід або час, коли у нього з'явилась відповідна думка. Так, 5 травня 1897 року після перебування на екзамені у професора В. В. Каченовського у щоденнику записано:

«Близорукий»: какъ вышло это слово? Сравн. слово «дальнозоркій».

«Перенѣгъ»: значить ли оно «премилый»?

«Стаканъ» и «достаканъ» – какая мысль въ этихъ словахъ? Ужели отъ «достатка»?

Остолопъ отъ столпъ ли? («Остолопъ – осиновый лобъ».) [10, арк. 30 зв]

А за два місяці перед тим М. Бережков зафіксував опис роботи гектографа, який нещодавно побачив, супроводячи цей запис запитанням: «Откуда слово «гектографъ»? Вѣрно ли, что отъ εκτόν=сто?» [10, арк. 25].

Згодом з іншого приводу знаходимо нотатку:

«Терпѣть не могу торжественнаго звона колоколовъ, а внутри храмовъ въ то же время – торопливаго богослуженія дьяческаго: это – лицемѣріе, несоотвѣтствие наружности съ внутренностью! Это – «пустозвонство» въ собственномъ смыслѣ. ...

«... Въ самомъ дѣлѣ: на чтò намекаетъ слово «пустозвонъ»? Сравн. это слово у Даля. (Вѣроятно разумѣется звонъ безъ богослуженія, для офіціального лживаго показанія, что-де въ церкви есть служба)» [10, арк. 29 зв].

Цікавився дослідник і значенням власних імен. У щоденнику за 1899 р. знаходимо: «Есть въ Нѣжинѣ (въ еврейской одной семьѣ и даже не в одной) фамилія Прахья. Сравн. сирийскую историческую фамилію Яхья».

На тому ж аркуші професор записав поняття, яке почув у розмові з директором Ф. Гельбке, німцем за походженням: «Въ Пруссіи безземельные мужики, въ противоположность собственникамъ крестьянамъ (Bauer), называются Kossàth. Не славянское ли это слово? Не значить ли оно «косецъ?» [13, арк. 52].

Михайло Миколайович не лише записував значення слів, але й намагався пояснити походження цих значень, знайти спільні за орфографічними або семантичними ознаками слова і поставити їх у ряд. Дві сторінки в його щоденнику відведені підбору слів, пов'язаних із поняттям «день, будень», починаючи з «обыденный». Ось роздуми М. Бережкова на цю тему:

«Откуда слово «будни»? Вѣроятно оно есть сокращенное изъ слова «обыденный»: будни=обыденье, одинъ день, ежедень – вотъ приблизительно общая мысль этого слова.

Обыденный=однодневный (Напр. въ старину «церкви обыденныя»).

«Обыденкой» съѣздить куда-нибудь, т. е. въ одинъ день, на-скоро.

«Обыденное масло» т. е. сбитое изъ самыхъ свѣжихъ однодневныхъ сливокъ

Есть фамилія: Обыденный (\*).

(Слово обыденный впрочемъ хорошо истолковано у Даля: тамъ прямо приравниваются двѣ формы обьдни и будни, т. е. простые, рабочіе дни. Но онъ же – неправильно – опять говорить о «будняхъ» подъ словомъ «буде»).

Сюда же относится глаголь ободнять: говорится про то, когда день достаточно станетъ свѣтель и тёполь. Того же смысла глаголь уднѣть.

Слово «обѣдня» едва ли не сюда же относится. По моему лучше сюда, чѣмъ къ обѣду: ибо утреня, обѣдня, вечерня прямо указываютъ на разные моменты сутокъ; да и всѣ три слова одного строения» [14, арк. 563в-57]¹

І далі в щоденнику наведено більше 30 слів та висловів, пов'язаних із терміном «день» у російській мові. Прикметне завершення цього аналізу: «Какъ богатъ русскій языкъ! И какъ я богатъ, что говорю и пишу на немъ! Пріятно разбираться въ этомъ сокровищѣ мысли и рѣчи».

Захоплення рідною мовою можна побачити й на інших сторінках нотаток. Ось характеристика автором російських дієслів.

«Русскій глаголь очень богатъ. Онъ не уступитъ по формамъ ни греческому, ни латинскому, ни французскому, ни иному языку. Онъ очень богатъ видами: это – особенность русского языка, что у него глаголь обладаетъ видами для выраженія очень тонкихъ оттънковъ мысли.

---

¹ Цікава примітка професора М. Бережкова про ці записи: «Сегодня, 15 апрѣля [1896 р. – авт.], былъ экзаменъ по психологіи на 2 курсѣ, гдѣ есть студентъ [господинъ] Обыденный. Онъ и навелъ меня на эти этимологіи своею фамиліей, – и я занялся ими отъ праздної мысли на экзаменѣ. (На самомъ хорошемъ экзаменѣ на меня нападаетъ разсѣянность и даже скука).» – Там само.

Временъ три, но видовъ гораздо больше. (*Nb.* Греческіе аористы, латинскіе imperfekta, perfekta, plusquamperfekta суть виды же, а не времена.) Для изученія видовъ рус[ского] глагола важень больше народный языкъ, чѣмъ книжный, литературный» [15, арк. 23].

До цих міркувань автор додає приклади, що підтверджують його думку:

«- Давно ли это было?

- Этому будеть года два-три.

(Примѣрь употребленія «будеть» въ особомъ значеніи, - не будущаго собственно времени)».

«Или ещё примѣрь:

- Много ли вамъ лѣтъ?

- Да ужъ будеть подь 60<sup>лѣт</sup>. (т. е. собственно ужъ есть около этого).

(*Nb.* Старинное причастіе русскаго языка «будучій», какъ и дѣеprичастіе «будучи» относятся по смыслу къ настоящему времени)» [15, арк. 23].

Трапляються у професора М. Бережкова і фольклорно-етнографічні спостереження, поширені серед гуманітарної інтелігенції ХІХ ст. Ось три випадки, записані на сторінках його щоденника:

1. «Примака» да «притуляка» – кто вошелъ зятемъ въ домъ. (Отъ словъ: примакъ? притулиться? – слышалъ въ селѣ Володьковой Дѣвиць)[14, арк. 41зв].

2. Озерод или озерѣд – в Белоруссии т[ак] наз[ывается] постройка для просушки снопов. Есть и глагол озеродить. Справиться в словарь Носовича, как толкуется это слово. (Я слышал его в Могилевской губернии; мельком из вагона видел и самую вещь).

«Суботник» в см[ысле] синодикъ, поминанье говорится въ Белоруссии. (Слово въ этомъ смысле употребляется въ Слове Георгия Конисскаго)[9, с. 106].

3. Слова (по перестановкѣ звуковъ):

намисто – монисто.

корпива – кропива.

гомила – могила.

тварушка – ватрушка.

Кирница – криница (въ Подольск[омъ] краѣ).» [12, арк. 29 зв.].

Більше, звичайно, пов'язано слів і висловів з російським фольклором, із яким професор був добре обізнаний. Ось приклад таких досліджень.

«Обычно говорится: «И волки сыты, и овцы цѣлы». Но я услышалъ впервые отъ маменьки ту же пословицу кажется въ первичной ея формѣ и болѣе верной: «И стоги цѣлы, и овцы сыты». Въ самомъ

дѣлѣ, овцы щиплють по немногу, такъ что онѣ могутъ наѣсться, не повредя стога съ сѣномъ, т. е. при началѣ-то дѣла.»

Саме після розмов із мамою, Євлампією Бережковою, в щоденнику з'являються наступні записи:

«Сочельникъ откуда слово? Вѣроятно отъ соку, т. е. соку изъ толченаго коноплянаго сѣмени, коимъ бѣлять щи въ обыкновенное время; а въ дни сочельниковъ кушаютъ его съ гороховымъ сочемъ; на соку же варятъ лапшу и гречневую кашу. Въ церковныхъ книгахъ – сочиво».

Крім того въ Великороссіи дѣлають сочни, начиненные горохомъ: это кушанье очень употребительно въ сочельники. Однако я думаю, что названіе «сочельниковъ» идетъ отъ «соку», а не отъ «сочней» [12, арк. 36].

Ще одне зауваження із записів 1895 року: «Названія презрительныя въ русскомъ языке – «чучело», «сыма» (къ собакѣ), «меринъ», «морда» не суть ли этнографическаго происхожденія? Къ нимъ можно указать имена финскихъ племенъ: «сысола, сумъ, меря, мордва» Сравн. прозваніе финновъ же «чухнами» [14, арк. 31].

Дослідника-історика цікавили слова не тільки рідної мови. Ось професор занотував у щоденник кавказькі слова:

«Барантá (мелкій скот), газырь-газыри (трубочки или патроны на груди черкески). Чювякы – простонародная обувь. Папахы – шапки. Черкески – платье, въ родѣ полукафтаны, обычныя у козаковъ, у черкесовъ и у всѣхъ вообще воинскихъ людей Кавказа. Бешметы – платье короче, подъ черкесками. Бурки – плащи».

Поряд із цим спостереженням записано інше:

«Любопытно совпаденіе понятій въ словахъ – русскомъ и польскомъ: «сгорѣть до тла», «истребить до тла и т.п. (Какъ будто отъ корня «тлѣть, тлѣніе»). Мѣжду тѣмъ польское то значить «основаніе, дно». Не изъ польскаго ли и наше, по совпаденію понятій?» [14, арк. 58 зв.]

Багато місця відводить М. Бережков у щоденниках коментуванню історично вживаних слів і правильного їх використання. Так, наприклад, він уточнює рід іменників на –а в давній російській мові:

«Дѣтина» – отъ средняго «дитя». Но оно по самому смыслу – мужаго рода.

«Боярскіе дѣти» правильнѣе писать, чѣмъ боярскія: вѣдь это – младшіе служилые люди, великовозрастные, старѣвшіеся въ своемъ званіи. Да и единственное число было не «боярское дитя», а «боярскій сынъ»».

«Воевода» – общаго рода: сравнить по крайн[ей] мѣрѣ въ славянск[омь] языкѣ «взбранной воеводѣ побѣдительная». (Это – дательный падежъ женск[аго] рода, ибо относится къ Богоматери)» [10, арк. 21].

Нерідко Михайло Миколайович, щоб з'ясувати первинне значення і походження слова, звертається до літописних і фольклорних текстів. Наприклад:

1. «Ватоль» ткала – говорить про себя одна женщина – (т. е. грубая ткань изъ отбросовъ пряжи, употребляем[ая] для подстилокъ и одѣяль). Сравн. въ лѣтописи: «свита вотоляна»: Лавр. стр. 189 [12, арк. 24 зв.].

2. «Колыбель» отъ глагола колебаться, колыбаться? (Эта послѣдняя форма встрѣчается напр. въ лѣтоп. по Никон. сп. VI, 47: «полки великаго князя аки море колыблющесь»). Но строение слова по окончанію – мало обычное, кажется.

Срав. «позыбаніе»: «противъ враговъ стояли крѣпко и мужественно, безо всякаго позыбанія» (т. е. колебанія): Горскій, Ист. опис. Троиц. Серг. Лавры, 115.

Итакъ параллельно словамъ: «колыбаться», «позыбаніе» существуютъ: «колыбель» и зыбка». Одна идея; сходно и строение словъ [12, арк. 25 зв.].

3. Слово «смородина» есть вѣроятно сокращенное отъ самородина. По малоросс. смородина называется порічки, по польски porzeczka. Не отъ того ли, что растеть дико по поймамъ рѣкъ?

Въ былинахъ Москва рѣка называется «самородина». Название слишкомъ общее! Всякая вѣдь рѣка самородна, по скольку рѣка вытекаетъ изъ самородныхъ ключей. А можетъ быть она такъ названа отъ смородины-ягоды? Впрочемъ незнаю, какъ пойма Москвы рѣки обильна дикой смородиной. Клязьма очень обильна и смородиной, и малиной, и калиной, и рябиной: это я навѣрное знаю, какъ уроженецъ поймы клязьменской и житель ея въ первые годы дѣтства и юношества» [12, арк. 30 зв.].

А ось запис за 1901 р.:

«Въ XVIII в. въ официальныхъ актахъ употреблялись слова доимка и недоимка рядомъ. По существу дѣла, оба слова одного смысла: чтó слѣдуетъ добрать, чтó недобрано.

Сравн. выраженіе въ Малороссіи: «давно съ вами видѣлись» на ряду съ обычнымъ «давно съ вами не видались», или «не видѣлись» [15, арк. 30 зв.].

Присутні на сторінках щоденників і не пов'язані з фахом професора записи чисто мовознавчих міркувань. Так, у щоденнику за 1898 рік записано:

«Но воть вопросъ: какъ писать новыя панталоны, или новые? По французски le pantalone. Да и костюмъ-то мужской больше, чѣмъ женскій. А съ другой стороны, – съ грамматической – въ родит[ельномъ] падѣже множ[ественнаго] числа имѣемъ краткую форму панталонъ, что признакъ женскаго рода. По русски выходитъ все равно: и штанà[.], и панталона. Но довольно мнѣ писать о пустакахъ филологическихихъ, – нѣтъ – собственно грамматических!».

Впроч[емъ] слѣдуетъ вчитаться въ словарь французско-нѣмецкомъ-польскомъ: въ статьи pantaleon, pantalon et pantalnade. О «панталыкъ» раніше было писано въ тетрадахъ; но академикъ Гротъ отказывается объяснить это слово» [16, арк. 24 і зв.].

Або наприклад такі:

«Интересна простонародная форма слова иной, или иный въ выражении кажется единственному: «на иный годъ», т. е. на будущій годъ, на одинъ изъ послѣдующихъ годовъ. (На иный день, иный разъ).

Сравни «кажинный», напр. «кажинный Божій день», «кажинный разъ» и т. п.

Не по впливію ли это причастій страдат. залога, оканчив. на иный?» [16, арк. 35 зв.]

Досить часто на сторінках щоденника М. Бережкова можна знайти роздуми над церковнослов'янськими словами з релігійних текстів. Ось, наприклад, його пояснення термінів із книги пророка Даниїла: «Гащи» (Книга прор. Даниїла, 3,21), т. е. исподнее платье, по переводу 70 толковниковъ переводится словомъ «τά σαράβαρα», т. е. восточнымъ «шальвары» или «шаравары». Срав. стих. 27. Въ новогреч. Библиї τά σαβάρια.

Со словом гащи не находится ли въ этимологическомъ сродствѣ простонародное русское гасникъ, т. е. тотъ снурокъ, на коемъ держится нижнее платье, по просту – портки?» [12, арк. 22 зв.]

Чимало місця у філологічних нотатках професора займають коментарі старослов'янських виразів та слів із богослужбових і біблійних текстів. Такі коментарі нерідко переходять у роздуми. Трепетно ставлячись до церковного богослужіння, М. Бережков фіксує свої емоції на сторінках щоденника:

«Какая прелесть наши церковныя пѣсни! Но пониманіе ихъ требуетъ съ нашей стороны немалаго труда: надо вчитаться въ нихъ, вдуматься, а главное – справляться съ греческими текстами. Вѣдь

наши славянскія пѣсни – «отлѣпокъ» съ греческаго. Греки прекрасно написали свои пѣсни, а намъ, т. е. переводчикамъ и читателямъ задали немалую задачу хорошо передать ихъ по славянски и по русски.

Въ интересахъ нашего просвѣщенія намъ необходимо поддерживать въ школѣ духовной надлежащее знаніе греческаго языка. Намъ необходимо уяснить и почувствовать, какимъ образомъ наши славянскіе переводы были «отлѣпкомъ» съ греческаго» [16, арк. 33 зв].

І сам професор намагається до цього прикласти руку, порівнюючи грецькі і російські слова:

«Въ акафистѣ Божіей Матери говорится: «радуйся, божественная ручко манны», а также: «радуйся. стамно, манну носящая» (Мѣсяцесловъ, листы 84 и 90). По гречески второе мѣсто читается: «Χαίρε, βτάμνε μάννα φέρ[θ]βα»!

Βτάμνος (ό,ή) и Βτάμχα (въ новогреч[ескомъ]) = urna, hydria, amphora, une grande cruche, то есть: горшокъ, кувшинъ, корчага съ ручками. Корень – στα, т.е. что стоитъ, нѣкотораго рода стоячее, стоянецъ?

Богоматеръ есть какъ бы сосудъ, носящій Манну животную, т. е. Господа Иисуса Христа. «Ручка манны» вѣроятно то же что сосудъ, или сосудъ съ ручками для манны: (т. е. часть вмѣсто цѣлаго, по реторической фигурѣ.)

Впрочемъ это требуетъ точнѣйшей справки» [12, арк. 26 зв.].

Із цим же акафістомъ пов'язане інше припущення М. Бережкова: «Я увѣренъ, что отъ словъ: «радуйся, афинеяская плетенія растерзающая» произошло вульгарное, вѣроятно, чрезъ семинарскую школу, выраженіе: «ахиною плести». Но можетъ быть, оно – еще старое выраженіе, напр. времянь московскихъ. Иначе нѣ-откуда объяснить слова «ахиная».

Говорять, что и куралесить произошло отъ [Кирие элейсонъ – у Бережкова грецькою]. Въ самомъ дѣлѣ: про плохое пѣніе могли говорить иронически: «куралесить». Говорилось еще въ кievскую эпоху «керлешъ» пѣть, т. е. кирие элейсонъ (Лѣроп. по Ипатск. Списку, стран. 533). Срав. также на стр. 228: «курин елисонъ» [12, арк. 26 зв.].

Або в іншому місці: «Въ книгѣ Бытія (4,21) сказано: «Іувал – сей баше показавый пѣвницу и гусли.» По-гречески: «Ιουβάλ, υτός ήν ό катаδείξας ψαλτήριον καί κιθάραν». Но другое слово и вещь цѣвница. Въ канонѣ на Успѣніе Бож. Матери (пѣснь 7, ирмосъ) поется: «три-вѣщанною цѣвницею», по гречески: «τριφθόγγ[?] Λύρα» [14, арк. 53зв].

Присутні в щоденниках і спостереження, пов'язані із богословським тлумаченням текстів:



«Въ ипакоей праздника Богдавления извъстное примѣненіе стиха изъ псалма «море видѣ и побѣже, Іорданъ возвратися вспять» разъясняется такимъ образомъ: «сланное невѣрія море побѣже, Іорданъ долѣ текій возвратися, къ небеси возвышая насъ». Въ кондакъ 7 января поется: «плотскаго Твоего пришествія убоявся, Іорданъ страхомъ возвращашеся».

Выходитъ, что въ одномъ случаѣ «возвращеніе» Іордана понимается иносказательно, а въ другомъ – какъ будто дословно.

И слѣдующее выраженіе въ кондакъ замѣчательно: «пророческое же служеніе исполняя Іоаннь, трепетомъ спряташешя». Какъ это по гречески? И не въ томъ ли это слово смыслъ, что «опрятаться», т. е. облечься, окутаться?» [16, арк. 33].

Таким чином, на сторінках щоденників Михайла Бережкова у розсіпаному вигляді можна знайти значну кількість нотаток мовознавчого характеру. Найбільша частина з них пов'язана із фахом і спеціалізацією професора російської історії. Це збір і пояснення фольклорних, діалектичних слів і виразів, застарілих слів з різних регіонів Росії і загалом слов'янського світу, а також із текстів історичних джерел. Філологічна освіта автора і знання кількох мов давали змогу розгорнути деякі з цих нотаток у своєрідні мінідослідження з етимології. Ще одна частина записів відображає вправління філологічних навичок по розбору граматики і слововживання іншомовних слів. Нарешті, частина нотаток пов'язана із тлумаченням і точним розумінням богослужбових текстів та їхнього зв'язку з крилатими висловами сучасної автору російської мови.

### Література

1. Коваленко А. Б. М. Н. Бережков – историк-краевед. *Література та культура Полісся*. Ніжин, 1990. Вип. 1. С. 104–105.

2. Коваленко О. Б., Ткаченко В. В. Бережков Михайло Миколайович, російський історик, активний учасник краєзнавчого руху початку ХХ ст. на Україні. *Репресоване краєзнавство (20–30-і роки)*. Київ, 1991. С. 334.

3. Зозуля С. Деякі аспекти московсько-кримських взаємин у працях Михайла Бережкова. *Сіверянський літопис*. 1999. № 4. С. 124–127.

4. Самойленко О. Г. Освітньо-виховні функції та методика викладання історії за щоденниками М. М. Бережкова. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки*. Ніжин, 2005. № 1. С. 171–173.

5. Коляструк О. Релігійний аспект у науковій діяльності і приватному житті професора історії М. М. Бережкова. *Сіверянський літопис*. 2006. № 5. С. 91–96.

6. Шипко Л. В. Наукова та освітня діяльність Михайла Бережкова: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. і. н.: спец. 07.00.06 «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни». Київ, 2007. 16 с.

7. Острянюк А. М. М. Бережков: штрихи до біографії. *Література та культура Полісся*. 2009. Вип. 48. С. 196–201.

8. Шипко Л. В. Становлення М. М. Бережкова як особистості і науковця. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2009. Вип. 13. С. 315–331. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0000000143>.

9. Щоденник професора Михайла Бережкова. Інститутський період (1882–1904) / за ред. О. П. Кривобока. Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя, 2019. 395 с. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/handle/123456789/1197>.

10. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (далі – ІР НБУВ). Ф. 23. Од. зб. 16. 39 арк.

11. Будде Е. Ф. Изслѣдованіе особенностей рязанскаго говора. *Русскій Филологическій Вѣстникъ*. 1892. №3. С. 22-113.

12. ІР НБУВ. Ф. 23. Од. зб. 14. 46 арк.

13. ІР НБУВ. Ф. 23. Од. зб. 18. 59 арк.

14. ІР НБУВ. Ф. 23. Од. зб. 15. 81 арк.

15. ІР НБУВ. ф. 23. Од. зб. 20.

16. ІР НБУВ. ф. 23. Од. зб. 17.

#### References:

1. Kovalenko A. B. (1990) *M. N. Berezhkov – istorik-kraeved*. *Literatura ta kultura Polissia – Literature and Culture of Polissia*, 1. 104-105 [in Russian].

2. Kovalenko O. B., Tkachenko V. V. (1991) *Berezhkov Myhailo Mykolaiovych, rosiyskyi istoryk, aktyvnyi uchasyk kraieznavchogo ruhu pochatku XX st. na Ukraini*. *Represovane kraieznavstvo (20-30-i roky)* [Repressed local lore (20-30 years)]. K. 334. [in Ukrainian].

3. Zozulia S. (1999) *Deiaki aspekty moskovs'ko-kryms'kyh vzaiemyn u pratsiah Myhaila Berezhkova*. *Siverians'kyi litopys*, 4.124-127 [in Ukrainian].

4. Samoilenko, O. H. (2005) *Osvitn'o-vyhovni funktsii ta metodyka vykladannia istorii za shchodennykamy M. M. Berezhkova*. *Naukovi zapysky. Psyhologo-pedagogichni nauky – Proceedings. Psychological and pedagogical sciences*, 1.171-173 [in Ukrainian].

5. Kolyastruk O. (2006) *Religiinyi aspekt u naukovi diial'nosti I pryvatnomu zhytti profesora istorii M. M. Berezhkova*. *Siverians'kyi litopys*, 5. 91-96 [in Ukrainian].

6. Shypko L. V. (2007) *Naukova ta osvitnia diialnist' Myhaila Berezhkova*. *Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. k. i. n.: spets. 07.00.06 «Istoriografiia, dzhereloznavstvo ta spetsial'ni istorychni dystsypliny»*. K. 16 s. [in Ukrainian].

7. Ostrianko A. M. (2009) *M. M. Berezhkov: shtryhy do biografii*. *Literatura ta kultura Polissia – Literature and Culture of Polissia*, 48. 196-201 [in Ukrainian].

8. Shypko L. V. (2009) *Stanovlennia M. M. Berezhkova iak osobystosti i naukovtsia*. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy - Manuscript and book heritage of Ukraine*, 13. 315-331 [in Ukrainian].

9. Kryvobok O. P. (Eds). (2019) *Shchodennyk profesora Myhaila Berezhkova. Instytuts'kyi period (1882-1904)*. Nizhyn [in Ukrainian].

10. Instytut Rukopysu Natsional'noi biblioteky Ukrainy imeni V. Vernads'kogo (IR NBUV) – Manuscript Institute of the National Library of Ukraine named after VI Vernadski. F. 23. Od. zb. 16.

11. Budde E. F. (1892) *Izsledovanie osobennosti riazanskogo govora*. Russkii filologicheskii vestnik – Russian philological bulletin, 3. 22-113 [in Russian].

12. IR NBUV. F.23. Od. zb. 14.

13. IR NBUV. F.23. Od. zb. 18.

14. IR NBUV. F.23. Od. zb. 15.

15. IR NBUV. F.23. Od. zb. 20.

16. IR NBUV. F.23. Od. zb. 17.

---

### **Kryvobok O. P.**

Candidate of History, Associate Professor of History of Ukraine Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

### **Klypa N. I.**

Candidate of Philology, Associate Professor, Slavic Philology, Comparative Studies and Translation Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

### **Etymological observations of Professor of Russian History Mikhail Berezkhov**

*This article is devoted to philological notes and observations of Mikhail Nikolaevich Berezkhov (1850–1932). From 1882 to 1904 M. M. Berezkhov held the position of professor of Russian history at the Historical and Philological Institute of Prince Bezborodko in Nizhyn. Mikhail Nikolaevich began to keep diary entries during his stay in St. Petersburg (since 1875) and continued them almost to the end of his life. Entries on the subject of philology appear in the diary from 1891 and then continue for more than 20 years. The professor-historian is widely acquainted with the current state of philological science, is interested in scientific research on this topic, dictionaries and more. The main factors that on the one hand made possible the philological research of the professor, and on the other hand stimulated his scientific interest in this field, can be called his studies at the Faculty of History and Philology of the University of St. Petersburg, as well as close communication with teachers and professors of philology of the Historical and Philological Institute of Prince Bezborodko in Nizhyn.*

*This article analyzes the content of M. M. Berezkhov's philological observations recorded by him during 1891–1899. These notes demonstrate a wide range of interests of Mikhail Nikolaevich in the field of philological sciences, but mainly relate to etymology. Most of the observations are devoted to establishing interdisciplinary links between history and philology. In other records, the professor analyzes the problems of translation and usage of foreign words. Folklore and ethnographic observations are available in the diary. The recordings also reflected M. M. Berezkhov's interest in liturgical and biblical texts of the Orthodox Church.*

*The diary entries of the professor-historian published in the article provide a rare opportunity to study the hobbies and interests of humanities specialists (who were not professionally engaged in philology) in the fields of philological knowledge. They are introduced into scientific circulation for the first time. The perspective of continuing research in this direction is the analysis and publication of philological observations of Professor Mikhail Berezkhov, available in his diary for 1900–1910.*

**Key words:** Mikhail Berezkhov, etymology, historical and philological education, Russian history, history of Ukraine, history of linguistics.

---

---

## РЕЦЕНЗІЇ

---

---

УДК 811.161.2'373.7

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-180-183

**Бойко Н. І.**

доктор філологічних наук, професор кафедри української мови  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

### **Фразеологічна об'єктивація інтенсивності як градуйованої семантичної категорії**

(Рецензія на монографію: Дідун Л. І. Фразеологізми із семантикою інтенсивності в сучасній українській літературній мові: монографія. Київ: Наукова думка, 2019. 231 с.)

Сучасне українське мовознавство рясніє працями, присвяченими комплексному дослідженню окремих підсистем фразеологічних одиниць. Це і фразеосемантичні поля, і частиномовна належність компонентів фразеологічної одиниці, і її генетична природа, і класифікації елементів фразеомасиву, і конотативні нашарування, що вивчаються в руслі трансформаційних індивідуально-авторських процесів, і стилістичний потенціал у художніх і публіцистичних просторах та багато інших. Проте сучасні лінгвістичні галузі вийшли за межі традиційності. Помітною ознакою сучасного мовознавства стало активне вивчення фразеологічного складу української мови з використанням етнолінгвокультурологічного підходу до його аналізу. Скарбниця фразеологічної системи української мови стала благодатним ґрунтом для одночасного вивчення мови, культури, історії, звичаїв народу. Семантика й структура фразеологічних одиниць вирізняються не лише чіткістю, лаконізмом, виразністю образів, глибиною думки, довершеністю форми, а й широким спектром експресивних, емотивних, аксіологічних вимірів. У цьому переконує рецензована праця Лілії Іванівни Дідун, присвячена дослідженню фразеологізмів із семантикою інтенсивності в сучасній українській мові.

Монографія опублікована в межах проекту «Наукова книга» (молоді вчені), вона ще раз засвідчує, що українське мовознавство окреслене широким колом проблем, праць, багатим ґрунтом для яких є фразеологічна система. Для комплексної картини лінгвістичних

досліджень залишається актуальним вивчення семантичного аспекту фразеологізмів, зокрема семантики інтенсивності цих одиниць. Це переконливо обґрунтовано у праці Л. І. Дідун «Фразеологізми із семантикою інтенсивності в сучасній українській літературній мові», в основу якої лягло її дисертаційне дослідження.

Монографічна праця Л. І. Дідун є цілісним дослідженням, присвяченим актуальній проблемі сучасної мовознавчої науки – реалізації категорії інтенсивності на українськомовному фразеологічному матеріалі. Лінгвістичний досвід такого опису значеннєвих структур фразеологізмів із семантикою інтенсивності на українськомовному матеріалі досі не був репрезентований в окремому комплексному дослідженні у вітчизняному мовознавстві.

Актуальність наукової праці зумовлена необхідністю комплексного вивчення семантики інтенсивності фразеологічної підсистеми сучасної української літературної мови. Багатим ґрунтом для уможливлення цієї розвідки стали матеріали загального, ареального та індивідуально-авторського фонду фразеологічних одиниць («Словарь української мови» за ред. Б. Д. Грінченка (Київ, 1907–1909), «Фразеологічний словник української мови» у 2 т. Г. М. Удовиченка (Київ, 1984); «Українсько-російський і російсько-український фразеологічний словник» І. С. Олійника, М. М. Сидоренка (Київ, 1971); «Фразеологічний словник української мови» В. Д. Ужченка та Д. В. Ужченка (Київ, 1998); «Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник» (укл.: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. Київ, 2003); «Фразеологізми у творах Богдана Лепкого» (за ред. С. Є. Панцьо. Тернопіль, 2010)), а також матеріали Фразеологічної картотеки Інституту української мови НАН України.

Наукова новизна монографічної праці полягає в тому, що в ній уперше в українському мовознавстві комплексно досліджено фразеологізми із семантикою інтенсивності.

Праця логічно структурована, основні положення дослідження сформульовані чітко й докладно аргументовані. У першому розділі окремого комплексного дослідження «Фразеологізми із семантикою інтенсивності як об'єкт наукового дослідження» Л. І. Дідун з опертям на праці вітчизняних та зарубіжних мовознавців (В. Виноградова, Л. Скрипник, М. Демського, М. Алефіренка, В. Жукова, Л. Авксентьева, В. Білоноженко, І. Гнатюк, Г. Удовиченка, В. Ужченка, Д. Ужченка, І. Туранського, М. Гурко, О. Шевченко, І. Сущинського, Л. Воробйова та інших учених) поставила перед собою і розкрила низку вагомих завдань, що полягали у визначенні основних етапів розвитку наукової думки в царині семантичних досліджень із фразеології; теоре-

тичних основ категорії інтенсивності, її зв'язків із оцінністю, емотивністю, образністю та градуальністю; визначенні місця інтенсивності в семантичній структурі фразеологізмів; характеристиці засобів її репрезентації у значеннєвих планах фразеологічних одиниць; визначенні ролі фразеологізмів із семантикою інтенсивності в комунікативних процесах.

У другому розділі «Тематична класифікація фразеологічних одиниць із семантикою інтенсивності» Л. І. Дідун здійснила вдале групування фразеологізмів на основі ідеографічної класифікації, окресливши таким чином сфери інтенсифікації та визначивши їх місце у фразеологічній картині світу. Фразеологізми розглянуто і схарактеризовано як розгалужену систему груп і полів, сформовано три фразеотематичні групи – «Людина», «Абстрактні відношення і поняття» та «Час і простір». Л. І. Дідун, із огляду на аналізований матеріал, вибудувала власну ієрархічну структуру, найнижчою ланкою у якій є фразеосемантична група, що ґрунтується на спільних значеннєвих планах фразеологізмів – складників групи. Класифікація окреслила важливі сфери буття, що їх характеризують фразеологічні одиниці із семантикою інтенсивності. Значний пласт таких одиниць всебічно характеризує людину, сферу абстрактних понять та відношень, різноманітні явища, процеси, стани, дії, особливості просторової локалізації та часової віднесеності, у яких перебуває людина, акцентуючи цим на антропоцентричному характері фразеологізмів із семантикою інтенсивності. Ця класифікація репрезентує цілісну картину семантики інтенсивності у фразеологічній системі сучасної української літературної мови.

Третій розділ монографії – «Структурно-семантичні особливості фразеологічних одиниць із семантикою інтенсивності» – присвячений структурно-семантичним моделям фразеологізмів. Л. І. Дідун виявила і схарактеризувала типові моделі одиниць зі значенням підсилення на основі чинників групування фразеологічних структур. Встановлено, що для певної частини фразеологізмів наявний спільний компонент у семантичній структурі, який знаходиться на фіксованому місці. Він виступає засобом репрезентації категорії інтенсивності на фразеологічному рівні, увиразнює емотивно-оцінні значення фразеологічних одиниць.

До засобів, що сприяють увиразненню й підсиленню семантики інтенсивності, уналежнено повнозначні компоненти (нумеративний компонент, назву демонічної істоти, компонент «край» чи будь-який інший компонент у такому значенні), структурні показники (прийменники, порівняльні конструкції, повтор, граматичні показники запереч-

чення тощо) та структурні підсилювальні показники (частка аж, сполучник і).

Висновки монографічної праці конкретизовані, аргументовані, відбивають основний зміст роботи, цілісно репрезентують результати дослідження.

Монографія має беззаперечне теоретичне та практичне значення. У ній конкретизовано теоретичні положення щодо категорії інтенсивності та розкрито роль інтенсивності як компонента семантичної структури фразеологічних одиниць, що важливо для семантичної системи мови загалом. Методологічні засади роботи можуть бути застосовані в дослідженні фразеологічних систем інших слов'янських мов. Запропоновані Л. І. Дідун тематична класифікація та структурно-семантичні моделі фразеологічних одиниць виявили низку чинників творення семантики інтенсивності фраземи та розкрили сфери їх побутування.

Практичну цінність рецензованої роботи визначає насамперед те, що зібраний матеріал та отримані висновки можна використати в дослідженні української лексикології та в лінгводидактиці. Матеріали роботи можуть бути використані під час укладання словників різних типів, проте найбільшу практичну цінність вони виявляють у процесі укладання фразеологічних словників ідеографічного зразка.

Матеріал дослідження викладено системно, його актуальність, рівень наукової новизни, обґрунтованість методів аналізу, вагомість теоретичних висновків та практичних результатів, отриманих Л. І. Дідун у монографії «Фразеологізми із семантикою інтенсивності в сучасній українській літературній мові», засвідчують, що праця неодмінно знайде свого читача. Неабияку цінність становить словник, доданий до монографії, який містить склад українських фразеологізмів із семантикою інтенсивності. Книга буде цікавою і корисною насамперед для фахівців-філологів, які працюють у лінгвістичній чи лінгводидактичній царині.

### **Воуко N. I.**

Doctor of Philology, Professor

Department of Ukrainian Language and Methods of Teaching  
Nizhyn State University named after Nikolai Gogol

**Phraseological objectification of intensity as a graduated semantic category  
(Review of the monograph: Didun L. I. Phraseologisms with the semantics  
of intensity in modern Ukrainian literary language: monograph.**

**Київ: Naukova Dumka, 2019. 231 p.)**

## Зміст

### Літературознавство

<b>Капленко О. М.</b> Інтерпретаційна парадигма творчості В. Домонтовича.....	5
<b>Лисенко Л. В.</b> Музично-поетичний діалог Миколи Лисенка та Лесі Українки.....	14
<b>Бобрик Д. М.</b> «Корекція традиційних гендерних ролей: моделі «маскулінне-фемінне» в малій прозі В. Винниченка»..	21
<b>Звиняцьковський В. Я.</b> «Твій талан – вогнем палити душу». (До історії «Бахчисарайського фонтану») .....	39
<b>Самойленко Г. В.</b> Гоголівський колорит в сюжетній основі повісті «Сорочинський ярмарок» .....	45
<b>Тверітінова Т. І.</b> Психологічний портрет фатальної жінки в романі Ф. М. Достоєвського «Гравець» .....	54
<b>Корнеева Л. Л.</b> Кросс-опусний «Вертер»: трансгресія образу героя І. В. Гёте.....	63
<b>Азбукина Е. П.</b> Способи воспроизведения художественного текста в україноязычному переводі В. Сосюры (на прикладі поеми А. Блока «Дванадцять»).....	76
<b>Тезікова С. В., Шугалій Н. Є., Сливка В. П.</b> Перекладацькі традиції факультету іноземних мов Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.....	85
<b>Матасова Ю. Р.</b> Популярне поетичне: поезія та поп-музика авторок-виконавиць.....	96

### Мовознавство

<b>Пасік Н. М.</b> Асоціативно-образна природа українських фразеологізмів із компонентами <i>сніг</i> і <i>дощ</i> .....	107
<b>Бойко Т. В.</b> Об'єктивація концептосфери «духовні цінності» в романі В. Винниченка «Заповіт батьків» .....	117
<b>Бойко В. М.</b> Графодеривація в українських рекламних текстах.....	132
<b>Красавіна В. В.</b> Специфіка запозичень-англізмів у сучасній українській мові (на прикладі використання цифрових технологій у фінансово-економічній сфері (за матеріалами інтернет-ЗМІ)) .....	141



---

<b>Ролік А. В., Лепухова Н. І., Блажко М. І.</b> Буквалізми та інші перекладацькі помилки .....	153
<b>Кривобок О. П., Клипа Н. І.</b> Етимологічні спостереження професора російської історії Михайла Бережкова .....	165

### Рецензії

<b>Бойко Н. І.</b> Фразеологічна об'єктивація інтенсивності як градуїрованої семантичної категорії .....	180
--	-----

## Content

### Literary Studies

<b>Kaplenko O. M.</b> The interpretation paradigm of V. Domontovych's creativity .....	5
<b>Lysenko L. V.</b> Musical and poetic dialogue of Mykola Lysenko and Lesia Ukrainka. ....	14
<b>Bobryk D.</b> Traditional Gender Roles Correction: Masculine and Feminine Models in V. Vynnychenko's Short Stories .....	21
<b>Zvinyatskovsky V.</b> «You were born to be a fire». (To the history of «The Fountain of Bakhchisaray») .....	39
<b>Samoilenko G. V.</b> Gogolian flavor in the plot basis of the story «Sorochinsky fair» .....	45
<b>Tveritina T. I.</b> Psychological portrait of a fatal woman in the novel F. M. Dostoevsky's «gambler».....	54
<b>Kornieieva L. L.</b> Кросс-опусный «Вертер»: трансгрессия образа героя Й. В. Гёте .....	63
<b>Azbukina Ye.</b> Ways to reproduce an artistic text in ukrainian translation by V. Sosyura (on the example of the poem by A. Blok «The twelve»).....	75
<b>Tezikova S. V., Shuhalii N. Y., Slyvka V. P.</b> Traditions in translation at the Faculty of Foreign Languages at Nizhyn Mykola Gogol University.....	85
<b>Matasova Iu.</b> The popular poetic: Women singer-songwriters' poetry and pop music.....	93

### Linguistics

<b>Pasik N. M.</b> Associative and Figurative Nature of Ukrainian Phraseological Units with Components Snow and Rain .....	107
<b>Boiko T. V.</b> Objectification of the conceptsphere spiritual values in V. Vynnychenko's novel «a parental testament» .....	113
<b>Boyko V. M.</b> Graphoderivation in ukrainian advertising texts.....	132
<b>Krasavina V. V.</b> Specificity of English borrowings in modern Ukrainian (exemplified by the use of digital technologies in the sphere of finance and economy (based on the material of Internet media)).....	141
<b>Rolik A. V., Liepukhova N. I. Blazhko M. I.</b> Literalisms and other errors of translation.....	153

---

<b>Kryvobok O. P., Klypa N. I.</b> Etymological observations of Professor of Russian History Mikhail Berezhkov.....	165
--	-----

### Reviews

<b>Boiko N. I.</b> Phraseological objectification of intensity as a graduated semantic category (Review of the monograph: Didun L. I. Phraseologisms with the semantics of intensity in modern Ukrainian literary language: monograph. Kyiv: Naukova Dumka, 2019. 231 p.) .....	180
---	-----

**ДЛЯ НОТАТОК**

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДО ЗБІРНИКА «ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ»

До друку приймаються лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

До опублікування у збірнику приймаються **вичитані** наукові статті, які раніше не друкувалися.

**У даних про автора зазначаються** прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчені звання, посада, місце роботи, контактний телефон, e-mail, поштова адреса, подаються *українською та англійською мовами*.

Текст статті – Microsoft Word (розширення \*. doc, \*. docx). Гарнітура – Times New Roman, кегль – 14 pt. Усі поля – 2 см. Мікрядковий інтервал – 1,5. Абзацний відступ – 1 см.

Якщо у статті використовувалися нестандартні шрифти, необхідно обов'язково (!) їх надати.

Назва статті, прізвище, ім'я, по батькові подаються *українською та англійською мовами*.

### СТРУКТУРА СТАТТІ

1. Стаття починається з **індексу УДК** у верхньому лівому куті.

2. **Ініціали та прізвище автора** – напівжирним шрифтом по лівому краю.

3. **Назва статті** напівжирним шрифтом вирівнювання по центру (мовою, якою написана стаття).

4. **Анотації та ключові слова подаються українською та англійською мовами** (мовою, якою написана стаття). Кожна публікація не англійською мовою супроводжується анотацією англійською мовою обсягом не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Якщо видання не є повністю україномовним, то кожна публікація не українською мовою супроводжується також анотацією українською мовою обсягом не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова.

5. **Основний текст** статті може розбиватися на підрозділи. Посилання в тексті подаються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела та сторінки ([7, с. 64]).

Нерозривний пробіл (Ctrl+Shift+пробіл) ставиться обов'язково:

- між ініціалами та прізвищем (С. Русова);
- після географічних скорочень (м. Київ);
- між знаками номера (№) та параграфа і числами, які до них відносяться;
- у посиланнях на літературу [14, с. 60];
- всередині таких скорочень: і т. д., і т. п. тощо;
- між числами й одиницями виміру (20 кг), а також дат (XX ст., 2002 р.)

6. Схеми та малюнки у статті потрібно пронумерувати. Нумерація виділяється *курсивом*, назва малюнка – *курсивом напівжирним*.

Слово «**Таблиця**» виділяється **напівжирним шрифтом** по правому краю, *назва таблиці* – по центру *напівжирним курсивом*.

7. **Література** розміщується після статті у порядку згадування або в алфавітному порядку. Список літератури оформлюється відповідно до **ДСТУ 8302:2015 р.** Вказувати індекс DOI у статтях, яким він присвоєний.

8. **Пристатейна література повинна бути транслітерована латиницею і наведена після списку літератури (REFERENCES за стандартом APA).**

За достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей відповідають автори публікації.

**У РАЗІ НЕДОТРИМАННЯ АВТОРАМИ ВСІХ ВИЩЕЗАНАЧЕНИХ УМОВ РЕДАКЦІЯ МАЄ ПРАВО ПОВЕРНУТИ СТАТТЮ НА ДООПРАЦЮВАННЯ ЧИ ВІДМОВИТИ В ЇЇ ДРУКУВАННІ**

*Без попередньої оплати стаття до друку не допускається.*

**Матеріали надсилати за адресою:** м. Ніжин, вул. Графська, 2  
(кафедра слов'янської філології, компаративістики та перекладу)  
**E-mail: svit.lit@ndu.edu**

Відповідальний редактор та упорядник: **Самойленко Григорій Васильович**  
тел. робочий: (04631) 7-19-77; дом.: (04631) 2-41-10

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Збірник наукових праць

Випуск 104

*Серія «Філологічні науки»*

№ 19

Відповідальний редактор та упорядник  
**Самойленко** Григорій Васильович

Технічний редактор – І. П. Борис  
Комп'ютерна верстка та макетування – В. М. Косяк  
Літературне редагування – А. М. Конівненко

---

---

Підписано до друку  
Гарнітура Arial  
Замовлення №

Формат 60x84/16  
Обл.-вид. арк. 11,23  
Ум. друк. арк. 11,04

Папір офсетний  
Тираж 100 пр.

---

---



Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя  
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3-А  
(04631) 7–19–72  
E-mail: [vidavn\\_ndu@ukr.net](mailto:vidavn_ndu@ukr.net)  
[www.ndu.edu.ua](http://www.ndu.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2137 від 29.03.05 р.