

ZBIÓR
RAPORTÓW NAUKOWYCH

Informacja naukowa i techniczna
w planowaniu oraz realizacji
badań i wdrożeń projektów

Warszawa
29.09.2014 - 30.09.2014

Część 5

СБОРНИК
НАУЧНЫХ ДОКЛАДОВ

Научная и техническая информа-
ция в планировании и осуществ-
лении научных исследований и
реализации проектов

Варшава
29.09.2014 - 30.09.2014

Часть 5

УДК 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

ББК 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk i oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy i redakcji: 00-728 Warszawa, ul. S. Kierbedzia, 4 lok.103

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zł.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „Informacja naukowa i techniczna w planowaniu oraz realizacji badań i wdrożeń projektów „. (29.09.2014 - 30.09.2014) - Warszawa:

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014. - 84 str.

ISBN: 978-83-64652-66-0 (t.5)

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 29.09.2014 - 30.09.2014 roku. Warszawa.

Część 5.

УДК 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

ББК 94

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora jest zakazane.

Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów.

Pisownia oryginalna jest zachowana.

Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour».

Obowiązkowym jest odniesienie do zbioru.

Warszawa 2014

ISBN: 978-83-64652-66-0 (t.5)



"Diamond trading tour" ©

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 22. FILOLOGIEŃ. (ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

1. Любченко А. В..... 5
ЖАНРОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ
М. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШОГО ЧАСУ»
2. Щербаков Я. И. 8
ВЛИЯНИЕ САНСКРИТСКОЙ ДРАМЫ, БУДДИЗМА И ИНДИЙ-
СКОЙ КУЛЬТУРЫ НА СТАНОВЛЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ДРАМЫ
3. Jaworska O. 15
PAMIĘĆ O MIĘDZYWOJENNYM DRONOWYCUZUW UTWORACH
ANDRZEJA CHCІUKA
4. Кучер З. І..... 20
РОМАН «ДОЛИНА БЕЗЛАДДЯ» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ «НЕГА-
ТИВНОЇ ТЕОЛОГІЇ» Ф. ДЮРРЕНМАТТА
5. Дубровська О.Т..... 30
ОРГАНІЧНЕ ПОЄДНАННЯ РОМАНТИЗМУ Й РЕАЛІЗМУ –
НОВАТОРСЬКА РИСА ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА
6. Чобанюк М.М..... 38
«КОШМАРИ СВІТУ» У ТВОРЧОСТІ КУРТА ВОННЕГУТА
7. Власенко К.О..... 44
ФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ СТИЛЬОВИЙ ЗАСІБ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ
8. Куренкова Т.Н..... 48
МИКРОПОЛЕ «СПОСОБЫ ПРИГОТОВЛЕНИЯ ПИЩИ» ЛСП
«ЕДА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ, А. П. ЧЕХОВА,
М. А. БУЛГАКОВА
9. Шкурашівська Л. М..... 53
ВСТАВНІ ПРИСЛІВНИКИ ЯК ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КАТЕ-
ГОРІЇ МОДАЛЬНОСТІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

10. Києва З. Х. 59
О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕР-
МИНОЛОГИИ ИНГУШСКОГО ЯЗЫКА
11. Мирошниченко Г. И. 62
РАЗВИТИЕ И КОНТРОЛЬ КОММУНИКАТИВНЫХ УМЕНИЙ:
ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ
12. Пугачева А. В. 70
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКТИВНОГО И ПАССИВНОГО ЗАЛОГОВ
АНГЛИЙСКОГО ГЛАГОЛА В ВЫСТУПЛЕНИЯХ Б. ОБАМЫ И
ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ВЫБОР ДАННЫХ ЯЗЫКОВЫХ
ЭЛЕМЕНТОВ
13. Котовські Г. Ф. 76
ВИРАЖЕННЯ МИНУЛОЇ ДІЇ ГРАМАТИЧНИМИ ФОРМА-
МИ НІМЕЦЬКОГО ДІЄСЛОВА. ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ НА
УКРАЇНСЬКУ МОВУ



Любченко А. В.

студентка VI курсу факультету іноземних мов
Кіровоградського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка

ЖАНРОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ М. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШОГО ЧАСУ»

Ключові слова: композиція, сюжет, цикл повістей, роман.

Keywords: composition, plot, series of stories, novel.

Значність поставлених питань, яскравість і типовість характеру головного героя, що знаменує собою цілу епоху російського життя, високі художні достоїнства роблять роман Михайла Лермонтова «Герой нашого часу» одним з найвидатніших творів не лише російської, але і світової літератури.

«Герой нашого часу» – це підсумковий твір Лермонтова, перший соціально-філософський і психологічний роман у прозі. Як і у вірші «Дума», автор намагається знайти відповідь на хвилююче його питання: чому молоді люди, розумні, енергійні, повні сил, не знаходять застосування своїм незвичайним здібностям і «в'януть без боротьби» на самому початку життєвого шляху. Історія життя Печорина, представника покоління 30-х років, трагічна доля його – відповідь на це питання. Як і у вірші «Дума», Лермонтов у романі виносить суворий вирок своєму поколінню, дорікаючи його в байдужості, бездіяльності, у нездатності «до великих жертв ні для блага людства, ні навіть для власного щастя».

У романі вирішується досить злободенна проблема всіх часів: чому молоді, розумні, енергійні люди не знаходять застосування своїм незвичайним здібностям? На це питання відповісти прагне Лермонтов життям Печоріна, прагнучи створити портрет “героя свого часу”, складений з “вад всього ... покоління, в повному їх розвитку” [3, 18]. Задачі всебічного і глибокого вивчення особистості героя і того середовища, яка виховала його, підпорядковані композиція, сюжет і система образів твору.

“Герой нашого часу” – роман, що складається з п'яти повістей, об'єднаних головною дійовою особою – Печоріна.

Жанр “Героя нашого часу” – роман у вигляді “ланцюга повістей” – був підготовлений поширеними в російській прозі 30-х років циклами

повістей, які часто приписувалися особливому оповідачеві або автору (“Повісті Белкіна” Пушкіна, “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” Гоголя та ін.) Лермонтов оновив цей жанр, перейшовши до опису внутрішнього життя людини і об’єднавши всі повісті особистістю героя [6, 40].

У романі Лермонтова композиція і сюжет підпорядковані одній задачі: як можна глибше і всебічно розкрити образ героя, простежити історію його внутрішнього життя, бо “... історія душі людської, – як заявляє автор у передмові до “Журналу Печоріна”, – хоча б найдрібнішої душі, чи не цікавіше і корисніше, ніж для історії цілого народу, особливо коли вона ... написана без марнославного бажання порушити участь і здивування” [3, 115]. Однією з найважливіших особливостей роману є порушення хронікальної послідовності подій, в чому полягає своя художня логіка і закономірність. На початку роману автор прагне показати суперечливі вчинки Печоріна: у повістях “Бела” і “Максим Максимович” його поведінка здається загадковим і незрозумілим. Але ось автор відкриває сторінку щоденника і читач починає розуміти таємні і явні мотиви вчинків героя. «Перечитуючи ці записки, я переконався в щирості того, хто так нещадно виставляв назовні власні слабкості і пороки» [3, 83]. Від вчинків, які він зробив спочатку сам Печорін, Лермонтов непомітно веде читача до їх причин. Перша частина твору знайомить читача з героєм прийомами зовнішньої характеристики. Друга частина готується першої, ми знайомимося з “Журналом Печоріна”, в якому герой розповідає про себе в гранично щирою сповіді [6, 41].

Роман має кільцеву композицію – дія починається і кінчається у фортеці. Це – замкнуте коло, з якого герою не вибратися. Пошук слави, пошук ризику, пошук любові, спроба творчості – усі спроби Печоріна влитися в суспільство зазнають краху. Лермонтов послідовно показує нам зовнішнє і внутрішнє, справжнє і наносне в “герої нашого часу”. Композиція роману не тільки розвінчує його, але і допомагає нам зрозуміти його суть, його долю, його трагедію [4].

Зображення долі сучасника – тема роману. Доля однієї людини хвилювала Лермонтова тому, що вона була віддзеркаленням долі багатьох. Така тема була продиктована самим життям: створивши типовий образ людини 30-х років минулого століття, Лермонтов ставив питання, чому саме такі герої з’явилися в ті роки, чому безрадіним було їх життя, хто винен в трагічній долі цілого покоління.

Творчим принципом автора в зображенні героя було наслідування правди життя і критична оцінка його. Лермонтов висловлював ці «їдкі істини» і показував «хворобу» століття не в прямих звинувачувальних розмовах

по адресі миколаївського режиму, а в художніх образах і, передусім, через зображення долі і життя Печоріна. Тому природним було його прагнення можливо глибше і усебічно показати свого героя читачеві. Цьому прагненню відповідає складна композиція роману [6].

Отже, Лермонтов зумів досить самотужно підійти до композиційної побудови свого твору, увівши своє бачення картин природи, своє розуміння художнього часу та місця автора у творі. Композиційна структура «Героя нашого часу» неповторно самотужня і досконала за гармонійною зрівноваженістю усіх елементів та частин твору.

Список використаних джерел

1. Белинский В. Г. Статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе. М.: Просвещение, 1983. – 324 с.
2. Герштейн Э. «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова. М.: Художественная литература, 1976. – 346 с.
3. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени: [роман] / М. Ю. Лермонтов. М.: АСТ, Астрель, 2005. – 224 с.
4. Мануйлов В. А. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.: Просвещение, 1966. – 274 с.
5. Назарець В. М. «Ні, я не Байрон, інший я...»: творчість Михайла Лермонтова // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – № 3. С. 12-15.
6. Партала Л. Композиція произведения как зеркало его идеи: на примере романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2010. – № 3. С. 41-43.

ВЛИЯНИЕ САНСКРИТСКОЙ ДРАМЫ, БУДДИЗМА И ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА СТАНОВЛЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ДРАМЫ

***Аннотация:** в статье раскрыта теория влияния санскритской драмы на процесс формирования китайской драматургии.*

Ключевые слова: Китай, драма, санскрит, буддизм.

Вопрос формирования китайской литературной драмы крайне актуальный для исследования китайской литературы, ведь китайская литература – одна из самых древних, а литературная драма возникла в Китае достаточно поздно, на рубеже XII – XIII века. Фактически, столь позднее формирование литературной драмы, «драмы для чтения», в Китае логически можно объяснить «внешним» влиянием на китайскую литературу. При этом, рассматривая вопрос индийского влияния на формирования китайской драмы, мы не можем оспорить автохтонно–китайское происхождение китайского театра, которое детальнейшим образом рассмотрено в работах востоковедов стран СНГ (В.Ф. Сорокина, В.В. Малявина, М.Кравцовой, С.А. Серовой, И. Гайды и других востоковедов стран СНГ).

В первую очередь рассмотрим возможность индийского влияния на формирование китайской драмы как жанра, через призму распространения индийской культуры на территории Китая. В китайском литературоведении теорию индийского происхождения китайской драматургии развивают Чжен Чженьдо и Сюй Дишань.

Впервые вопрос индийского происхождения китайской драмы поднял китайский ученый, литературовед и писатель Сюй Дишань 许地山 в статье «Влияние санскритской драматургии на китайскую драму» "梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴" [3], которую он опубликовал во время учебы в Кембриджском университете в 1925 году. Сфера научных интересов Сюй Дишаня охватывала широкий ряд проблем, в частности – сравнительное литературоведение, историю культуры Индии и Китая и исследование воздействий иностранной культуры на китайскую цивилизацию.

С точки зрения Сюй Дишаня генезис китайской драмы был связан с распространением буддизма Махаяны в Китае через территорию Восточного

Туркестана. Ученый считает, что санскритская драма сформировалась одновременно с буддизмом Махаяны на грани первого – второго веков до нашей эры и параллельно с буддизмом Махаяны получила широкое распространение на территории Восточного Туркестана еще во времена династии Хань (206 до н. э.—220 н. э) .

Фактически, статья Сюй Дишаня была первым ответом китайского литературоведения на археологическое открытие немецкого ученого Генриха Людерса , который в 1911 году на территории Восточного Туркестана нашел рукописи санскритских драм[2, с.2]. В 1911 году тексты драм были изданы в Берлине в книге «Фрагменты буддийских драм» «Bruchstücke buddhistischer Dramen: H.Lüders, Bruchstücke buddhistischer Dramen. Kleinere Sanskrit – Texte I» . Среди них полностью сохранились тексты драм Асвагхошы Шарипутрапракарана, драма Кальпанамандитика Кумаралаты и три текста без названия. Тексты были записаны на бересте туркестанской разновидностью письменности брахми, индийским брахми времен Гупта и брахми смешанного типа. Эта находка свидетельствовала о значительной популярности индийской драмы на территории восточного Туркестана в период I – V вв. н.э. Шари-путрапракарана на сегодняшний день не только древнейшее драматическое произведение индийского происхождения, найденное на территории Китая, а возможно, и самое древнее драматическое произведение индийского театра имеющийся на сегодняшний день. Текст драмы посвящен жизни учеников основателя буддизма Гаутамы Шакьямуни Шарипутре и Маудгалаяне, то есть текст фактически является театрализованной буддийской агиографией. Таким образом, первые попавшие на территорию Китая сугубо драматические произведения были написаны по мотивам буддийской литературы, в вышеупомянутый период активно переводились на китайский язык и языки центральной Азии: брахми, на тохарском языке и на уйгурском .

Следующей значительной археологической находкой, подтверждающей распространение санскритской драматургии в Китае была находка полного текста драмы жанра натака «Maitrisimiti» (弥勒会见记)[2,с 2.], обнаружений в 1957 году на территории Восточного Туркестана в городе Хами. Небольшие отрывки данного текста были найдены еще в начале двадцатого века археологом А. ле Коком, но текстологический анализ стал возможным только после находки полнотекстовой версии.

Текст был записан тохарским письмом, которое использовалось на территории Восточного Туркестана с третьего по седьмой век нашей эры, а также во время раскопок была обнаружена версия текста, переведенная на древнейуйгурский язык. Драма включала в себя предисловие и двадцать пять

актов действия, выполненных по канону буддийской школы вайхабшика, которая в то время приобрела большую популярность на территории Восточного Туркестана. Сам текст драмы датирован пятым – шестым веками нашей эры. Текст пьесы был записан на 293 страницах. Как и ранее найденные тексты, данная драма была тесно связана с распространением северного буддизма в центральной Азии, а затем и в Китае. Пьеса была написана по мотивам классического текста северного буддизма Maitreya – Vyākaraṇa. Драма Майтрисимити была посвящена одному из главных персонажей северного буддизма – Будде будущего Майтрейи.

Сюжет драмы можно кратко изложить следующим образом: двадцатилетний брахман Сенбоболи во сне увидел небесного духа, который сообщил, что брахман должен пойти на поклонение к Гаутаме Шакьямуни. Но поскольку брахман был пожилым человеком, он не мог идти самостоятельно, поэтому он пригласил с собой шестнадцать учеников и Майтрею, который ранее это предвидел. Брахман сообщил Майтрейи, что для того, чтобы достичь просветленного состояния духа, он должен воочию распознать тридцать два признака тела Будды. Майтрея долго странствовал, и лишь встретив исторического основателя буддизма Гаутаму Шакьямуни, он узнал тридцать два признака тела Будды, и впоследствии, став на буддийский путь, он сам стал бодхисатвой.

Фактически, данная пьеса имела две особенности: во-первых, основой сюжета стала буддийская легенда, во-вторых, это было первое драматическое произведение, найденное на территории Китая, жанр которого определялся как драма цзюйбень. Пьеса значительно отличалась от других жанров китайского театра, распространенных ранее. Фактически это была сценическая постановка индийской легенды, которую мы также можем рассматривать как одну из театрализованных разновидностей буддийской агиографии.

Историю открытия данного текста подробно исследует Ген Шиминь 耿世民 в статье «Драма Майтрисамити на древнеуйгурском языке» (古代 维吾尔 语 说唱 文学“弥勒 会见 记”), а так же в исследовании «Исследование «Записок о встрече с Майтреей», изложено на туркестанской письменности Хами» 《回鹘文哈密本〈弥勒会见记〉研究》 [7], потому как данная драма оказала значительное влияние на становление как китайской драматургии, так и уйгурской литературы.

Таким образом, «Великий шелковый путь» в период I-VII вв.н.э. в значительной степени способствовал распространению буддизма Махаяны и ознакомления населения Китая с традициями индийской драматургии. Начиная с восьмого века контакт с Индией был почти утерян из-за арабского

завоевания «Великого шелкового пути» (в 751 году арабское войско разбило войска империи Тан(618-907) на территории Восточного Туркестана, и ряд культурных связей с Индией был потерян). Фактически, контакты Китая с индийской культурой в данный период прекратились, но контакты с восточным Туркестаном дальше продолжали развиваться. Таким образом мы выяснили степень влияния уйгурской драматургии на становление китайской драмы в период VII-XIII вв.н.э. Факты влияния уйгурского театра на китайскую театральную традицию приводит Юйсайинь Айданьму (艾坦木·玉赛音) в статье « Уйгурский театр » «维吾尔族 戏剧» .

В 862 году император государства Сун Тайцзун поехал с визитом к правителю уйгуров. Вернувшись, он описал яркие театрализованные действия, происходившие в течение семи дней, в которых принимали участие дети правителя (что указывало на высокое положение драмы и театра, престижность актерского ремесла у уйгуров, и значительное преимущество уйгурского театра над китайскими театральными действиями тех времен). Следующее упоминание об уйгурском театре встречается в записях посла государства Цзинь в 1221 г. Посол был удивлен уровнем развитием театра в Восточном Туркестане. Вскоре именно в государстве Цзинь формируются первые жанры китайской драмы: *чжугундяо* и *цацзюй*.

Таким образом, мы можем говорить о уйгурском посредничестве в развитии индийско-буддийской драматургии на территории Китая, потому что впоследствии драмы и театрализованные сценки на уйгурский язык в свою очередь были тоже очень популярны. В эпоху Тан (618-907) мы имеем сведения о известных в тогдашнем Китае коротких театрализованных сценках уйгурского происхождения, которые носили название Хуси (胡戏). Итак, опираясь на материалы данных археологических находок и литературных исследований мы можем смело говорить о знакомстве населения северного Китая с индийской драматургией почти со времен начала формирования последней. Например, в статье Ляо Бень(廖奔) «从梵剧到俗讲» («От санскритского драмы к драме суцзян»)[2,с.3] приведена следующая схема формирования драматургии в Китае через призму буддийского влияния : Санскрит – тохарский язык – уйгурский язык – китайский язык (梵文 → 吐火罗文 → 回鹘文 → 汉文)[2,с.3], что тоже подтверждает влияние санскритской драматургии на развитие и распространение драмы в Китае через территорию Восточного Туркестана .

Первой попыткой раскрыть вопрос влияния индийской культуры на формирование китайской драмы можно назвать исследования Чжэн Чженьдо – выдающегося исследователя истории китайской древней культуры и

литературы середины двадцатого века, систематизированные в его работе «История китайской литературы» [1]. Он считает, что примитивные жанры не могли сильно повлиять на формирование развитой литературной драмы, потому влияние индийской культуры сыграло первую роль в формировании китайской драмы.

Исторически важным путем воздействия индийского искусства на китайский театр и драматургию Чжэн Чженьдо [1,с.443] считает южный путь через Индокитай и Юго-восточную Азию. Театр и драматургия в то время в этом регионе были особенно развитыми, а торговые связи Китая с Индокитаем и южной Азией, согласно описанию буддистского паломника Фа Сяна, были очень тесными. Особенно интересным открытием была находка санскритской рукописи драмы «Шакунтала», найденной в монастыре на горе Тяньтай на юге Китая, и другие рукописи, в которых сообщалось об индийских театральные действиях, которые носили название *чуаньцзи*. Это доказывает непосредственное влияние санскритской драмы на китайскую культуру.

Чжэн Чжэндо в работе «История китайской литературы» проводит следующие параллели между жанром литературной драмы в Китае *цзацзюй* (杂剧) и санскритской драмой. Во-первых, как в санскритской, так и в китайской драмах большую роль играли арии. В ариях цюй раскрывался характер главных героев драмы, их мировоззрение и чувства. Роль сюжетных связей между ариями как в китайской, так и в санскритской драмах отводится репликам .

Во-вторых, и в санскритской драме, и в драме — Чжэн Чженьдо видит параллели между амплуа в китайской и индийской драматургии: главному мужскому амплуа *Науака* в санскритской драме *цзацзюй* соответствует мужской персонаж Шен (生), а соответствием главного женского амплуа *Найика* – в *цзацзюй* выступает женское амплуа Дань (旦). *Vidusaka* – амплуа второстепенного мужского персонажа в санскритской драме – параллелен амплуа Цзин (淨). Фактически, до XII века системы развитых амплуа в китайском театре не было, поэтому в первичной систематизации амплуа китайской драмы Чжэн Чженьдо видит явно внешнее воздействие [1,с.444].

В-третьих, по мнению Чжэн Чженьдо можно найти параллели в структуре китайской драмы. Как и в *цзацзюй*, так и в индийской драматургии перед основным действием драмы существует пролог. В прологе на сцене появляются главные персонажи драмы. Это позволяет зрителю легко определить главных и второстепенных героев. Обычно драма *цзацзюй* состоит из четырех или шести актов, кульминация действия приходится на предпослед-

ний акт. Эпилог драмы цзацзюй, как и в санскритской драме, носит морализирующего характер, что свидетельствует о тесной связи драматургии и философско-религиозных учений Китая.

Следующую параллель между китайской и санскритской драмой Чжэн Чжэндо видит в характере языка арий и реплик главных героев драмы. В индийской драме арии и реплики чиновников, царей, жрецов – брахманов, философов преимущественно написаны на санскрите (который играл роль официального, сакрального языка), а арии и реплики персонажей «из простого народа» представлены на пракрите (который в странах регионах распространения индийской культуры носил характер бытовой речи).

В китайской драме цзацзюй с точки зрения Чжэн Чжэндо также наблюдается данная параллель. Для реплик и арий чиновников, царей, конфуцианцев, буддистов, даосов обычно используются «сакральный» стиль речи *вэньянь яцзы* 文言雅子 (букв. «сакральные иероглифы»). Арии же и реплики «народных» персонажей представлены «бытовым» стилем языка байхуа суцзы 白话俗子 [1, с.445].

Итак, согласно теории Чжэн Чжэндо фактически сама идея драмы была заимствована китайскими литераторами из индийской культуры в процессе распространения буддийского учения. Только этим мы можем объяснить позднее формирование драмы как рода литературы в Китае, ведь китайская драма сформировалась фактически на полтора тысячелетия позже классической греческой и индийской. При том, китайскую драму нельзя рассматривать как «кальку» драмы санскритской, ведь степень китаизации заимствованных элементов настолько велик, что китайские исследователи смогли раскрыть индийское происхождение китайской литературной драмы лишь в двадцатом столетии.

Таким образом, санскритская драматургия безусловно оказала сильное влияние на становление драмы как жанра литературы в средневековом Китае. В первую очередь Китай заимствовал из Индии не сколько форму, сколько саму идею драматургии, чем мы и можем объяснить столь позднее развитие литературной драмы в Китае.

Список использованной литературы:

1. 郑振铎编《插图本中国文学史》下册. 当代世界文学出版社, 北京2008
2. 廖奔. 从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析《文学遗产》1995年01期
3. 许地山. 梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴,《小说月报》第十七卷号外, 1925

4. 印度梵剧影响中国戏曲研究述评-《艺术百家》2007年01期
5. 艾坦木. 玉赛因. 戏剧艺术概论. 乌鲁木齐:新疆人民出版社, 1994
6. 世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密写本)研究》, 《文史》第12辑, 1982年
7. 度梵剧影响中国戏曲研究述评-《艺术百家》2007年01期

PAMIĘĆ O MIĘDZYWOJENNYM DROHOBYCZU W UTWORACH ANDRZEJA CHCIUKA

Po ukończeniu Drugiej wojny światowej w literaturze ukazało się dużo tekstów opartych na faktach z rzeczywistości a mających cechy świadectwa o przeżytym ekstremaalnym doświadczeniu. Uwaga literaturoznawców zaczyna się skupiać wokół autobiografii, wspomnień uczestników i ofiar wojny, represji politycznych oraz deportacji, mających na celu zachować pamięć o własnej przeszłości i przeszłości swego narodu. Dlatego przedmiotem badania wielu nauk, w tym literaturoznawstwa, staje się pamięć jednostkowa człowieka oraz pamięć zbiorowa.

Po raz pierwszy obszernej analizy tego zjawiska w nauce dokonał francuski socjolog Moris Halbwaks w swojej pracy «Pamięć zbiorowa»(1950r.), w której akcentował, że pamięć jednostkowa zawsze zależy od pamięci zbiorowej, żyjącej w tradycjach, instytucjach społecznych i in. Halbwaks twierdził, że pamięć zbiorowa jest zawsze motywowana i markowana społecznie, a proces zapamiętywania ma charakter wyłącznie społeczny i zależy od wyboru obiektu i technologii odbierania. Nawet jeśli ów proces należy do jednostki, to tylko w sposób pośredni, przez jego przynależność do pewnego socjum [1]. Później uczeń Halbwaksa, Pjer Nora, stwierdził, że pamięć zbiorowa skupia się i reprezentuje w tzw. miejscach pamięci, które są nie tylko nazwami geograficznymi, a też swoistymi punktami zderzeniowymi, w których kształtuje się pamięć społeczeństwa [2]. Miejsca te powołane zachować pamięć zbiorową i mają znaczenie symboliczne, które może się zmieniać dzięki licznym strategiom jednostkowym lub grupowym. Dlatego w zależności od idei oraz pozycji społecznej i autorskiej pisarza dzieło literackie staje się głównym czynnikiem kształtowania identyfikacji grupowej. Dokonując analizy tych miejsc można zrozumieć zmianę samoświadomości oraz identyfikacji zbiorowej pewnej grupy społecznej [2]. Ostatnio w literaturoznawstwie polskim pod tym względem ukazało się dużo rozpraw naukowych, m.in. autorstwa B.Szackiej, M.Zaleskiego, J.Jarzębskiego, M.Kaczmarka.

Celem niniejszej pracy staje się analiza pamięci jednostkowej i zbiorowej w tekstach literackich o międzywojennym Drohobyczu polskiego pisarza Andrzeja Chciuka. Andrzej Chciuk – to mało znany polski pisarz, który urodził się w Drohobyczu w r. 1920, tu spędził dzieciństwo i lata gimnazjalne, tu też debiutował w prasie

miejscowej. Z początkiem Drugiej wojny światowej Chciuk emigrował do Węgier, stąd dostał się do Francji, a potem do Australii, gdzie zamieszkał już do końca życia. Andrzej Chciuk należy do tego grona polskich pisarzy emigracyjnych, których twórczość stanowi proza autobiograficzna w połączeniu z dokumentalizmem i fikcją literacką. Tematy jego utworów w większości są związane z powojenną emigracją, nostalgią za straconą ojczyzną i światem dzieciństwa.

Ojczyzną Chciuka był międzywojenny Drohobycz, wówczas należący do Drugiej Rzeczypospolitej Polskiej. Po wkroczeniu tu Armii Czerwonej we wrześniu 1939 roku drohobyccy Polacy uciekają z miasta przed okupacją radziecką, emigrując do państw Europy, Ameryki oraz Australii. Taki los spotkał też Chciuka. Okazał się w dalekiej Australii i tęskniąc za krajem lat dzieciennych, Chciuk pisze dwie książki wspomnień o Drohobyczu – „Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku” (1969) oraz „Ziemia Księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku”(1972).

Księstwem Bałaku w okresie międzywojennym nazywano ziemie Galicji Wschodniej, której mieszkańcy rozmawiali specyficzną odmianą polszczyzny – bałakiem. Bałak ten był skutkiem synkretyzmu języków polskiego, ukraińskiego, niemieckiego i idysz. Centrum Księstwa Bałaku Chciuk zrobił miasto swego dzieciństwa, Drohobycz, w którym mniej-więcej zgodnie współistniały od wieków trzy narodowości: Polacy, Żydzi i Ukraińcy, a każda uważała miasto za «swoje»: *«Polak chciał pokazać w nim swą polskość, Rusin swą ruskość, a Żyd swą żydowskość i co wyjątkowe, w morzu nienawiści, która nastąpiła później, rzeczy te i sprawy nie kłóciły się, a doskonaliły. Bo ludzie tam zawsze dzielili się na przyjacieli, znajomych i nieznanomych»* [5, 27]. Jednak autor jest świadomy tego, że nie było to żadne życie idylliczne. Pisarz wspomina przedwojenne narodowościowe konflikty polsko-ukraińskie i drobne konflikty z polsko-żydowskiego życia codziennego, jednak robi to miękko, niby niespecjalnie, akcentując, że w jego pamięci żyje inny Drohobycz. Dlatego właśnie do Chciuka należy tworzenie w literaturze nostalgicznego, nieco wyidealizowanego Drohobycza. To spowodowane zostało kilkoma czynnikami: po pierwsze, tęsknotą do straconego kraju dzieciństwa, po drugie, zerwaniem z ziemią ojczystą i po trzecie, świadomością tego, że jego mała ojczyzna już nie istnieje ni w realnym czasie, ani w realnej przestrzeni.

Chciuk pisze o Drohobyczu jako o Arkadii poza czasem, która niestety zatonała jak legendarna Atlantyda. Więc swoimi wspomnieniami pisarz pragnie zatrzymać w pamięci niepowtarzalne momenty z swego dzieciństwa i utrwalić sobie i innym byłym drohobycczanom pamięć o tym Drohobyczu, jakim on był w okresie międzywojennym. W taki sposób Chciuk wprowadza swoich czytelników w swoiste pisarzom emigracyjnym wielopoziomowe pojmowanie czasu i przestrzeni – «tu»

i «tam». Takich fragmentów refleksji nad problemem przestrzeni u Chciuka jest dużo. Skupione one za zwyczaj wokół pytań na temat istoty emigranta: kim on jest, jakie są jego myśli, uczucia, wartości, jaki teraz jest kraj jego dzieciństwa.

Bohater-narrator Chciukowych książek istnieje w realnej przestrzeni, z której poprzez pamięć wraca do irrealnej «tamtej ziemi». Ta wyobrażona przestrzeń «tam» została zamieszczona poza czasem i może się składać z różnych warstw czasowych. Istnieje też wiele zatrzymanych w pamięci obiektów czasowych i przestrzennych, które stają się głównymi dla autora-bohatera-narratora. To bez wątpienia dzieciństwo i miasto dzieciństwa. Więc przyroda, mieszkańcy miasta, ulubione rzeczy z woli narratora okazują się w jego świecie przedstawionym, bo to właśnie on tworzy swoją rzeczywistość, swoją przestrzeń, przepelnioną wspomnieniami o drohobyckiej młodości, o domu, o szkole. Niestety jest to tylko już nieistniejąca w rzeczywistości przestrzeń snu, pamięci, mary. Dlatego miasto u Chciuka zostało przedstawione w dwu wymiarach: Drohobycz pozytywny lub «tam» – to miasto dzieciństwa i młodości przed wojną oraz Drohobycz negatywny – to miasto w czasie wojny i powojenne. Czytelnik Chciukowych opowieści jest świadomy tego, że ma do czynienia ze światem przedstawionym autora-bohatera-narratora, stworzonym przez jego wspomnienia i pamięć zmysłową.

Bohaterów swoich wspomnień autor podaje tak, jak spływają z pamięci, żeby przedstawić jaknajwięcej «typów i typków» straconego kraju: *«Pisząc ten mój pamiętnik z okresu dojrzewania – przejrzyisty jak lza, (...), nieraz zastanawiałem się, w jakim porządku owe typy i typki wyliczać, jak je ustawić w jakąś hierarchię, jak ich losy skomponować w jedną wielką mozaikę olbrzymiego kosmosu malutkiego życia i miasteczka, ciągle nie mogłem się na nic zdecydować. Niech więc pokażą się Wam na scenie tej książeczki tak, jak spływają z pióra: nie ma tu innej kompozycji niż miłość i rozrzewnienie, niż prawda wspomnienia, która boli i cieszy zarazem i rządzi się swymi prawami pamięci, wszystko upiększającej nieco, ale i wszystko rozumiejącej coraz lepiej»*[3,15]. Przypominając postaci drohobyczan, autor łączy humor odrębnej sytuacji z całkiem poważnymi refleksjami z perspektywy emigracji. Mieszkańców byłego Drohobycza Chciuk podaje czytelnikom z perspektywy szasu terazniejszego, okazują się oni w krótkich i często pikantnych sytuacjach, których mały Chciuk był świadkiem w przeszłości i właśnie dlatego pamięta je tak długo. Niżej autor już jako emigrant i człowiek dojrzały podaje i komentuje ich dalsze losy. W taki sposób czytelnik poznaje wielu drohobyczan z okresu przedwojennego.

W utworach Chciuka o Drohobyczu widoczna jest różnica w przedstawieniu miasta przed wojną, w czasie wojny i po wojnie. Jak coraz inne stawało się miasto, tak zmieniał się stosunek autora wobec niego. Drohobycz przed wojną pisarz

porównuje z mityczną Arkadią, w której mniej-więcej zgodnie ze sobą współistniały trzy narodowości – Polacy, Ukraińcy i Żydzi. Inne jest miasto Chciuka w lata wojny, która przyniosła tu wielkie zło: deportację, emigrację, śmierć tysięcy mieszkańców dawnej Arkadii. To tragiczny okres dla każdej narodowości, zamieszkującej ten kraj. Drohobycz-«tam» do wojny i Drohobycz-«tam» po wojnie rozdzielony został granicą mało dostrzegalną. O cierpieniu mieszkańców rodzinnego miasta czytelnik dowiaduje się nie wprost z faktów lub sytuacji, a raczej z refleksji post factum autora-bohatera-narratora. Jednak granica ta istnieje i to ona decyduje, że Drohobycza-«tam» w rzeczywistości już nie ma, że pozostała ona tylko w pamięci jej dawnych mieszkańców. Ona też zaczyna czas odmiennej jakościowo przestrzeni: miasto na mapie pozostało, lecz nie ma już jego dawnych mieszkańców, całkowicie zmienił się dotychczasowy styl życia małego miasteczka, na tyle, że Chciukowi trudno teraz powiedzieć «tam», bo nie ma dokąd i do kogo wrócić. Dlatego na stronach swoich książek autor często akcentuje na tym, jak ważna dla niego i dla takich jak on pamiętać o każdym momencie, przeżytym w mieście dzieciństwa.

Biorąc pod uwagę taką wadę ludzkiej pamięci jak zapomnienie Chciuk nierzadko reanimuje swoją pamięć wspomnieniami innych emigrantów z Drohobycza, gdyż chodzi mu nie tylko o to, jak «ja» pamiętam, a także o to, jak «my» pamiętamy: *«Patrzymy na siebie i równocześnie wszyscy jesteśmy bardzo zmęczeni. I życiem, i wspomnieniami, ale więcej wspomnieniami. Nieuporządkowanymi wspomnieniami, które by raz nareszcie trzeba jakoś wysortować, ułożyć w kupki, spisać, skreślić podobne pozycje po obu stronach...»* [4,17].

Drohobycz w opowieściach Andrzeja Chciuka to synteza jego prywatnej pamięci i pamięci zbiorowej drohobyckich Polaków-emigrantów utożsamiających przestrzeń «tam» po wojnie raczej z systemem społeczno-politycznym, a nie z konkretną nazwą geograficzną. Przecież owa ojczyzna już nie istnieje naprawdę, a stała się tylko wspomnieniem. Pod wpływem politycznych zmian ta miejscowość straciła swój dotychczasowy charakter i zmieniła się jakościowo na tyle, że już nieda się określić jej «tam».

Podsumowując relacje o reprezentacji międzywojennego Drohobycza w iteraturze wspomnieniowej musimy stwierdzić, pamięć Chciuka tęskni za miastem-ojczyzną, w którym minęły najlepsze lata jego życia. Do tego miasto wtedy należało do Polski i Chciuk był młodym polskim patriotą, więc czuł się pewny jak nigdy później w życiu na emigracji. Ten fakt udowadnia, że pamięć człowieka zależy od jego narodowości, wyznania, stanowiska społecznego, a więc od odmiennych światów, które uporządkowują wspomnienia w czasie i w przestrzeni i zarazem są żywiołem tych wspomnień.

Literatura:

1. Альбвакс М. Коллективная и историческая пам'ять / М.Альбвакс // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2005. – №2 – 3(40 – 41). – С. 12 – 15.
2. Нора П. Всемирное торжество памяти / П.Нора // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2005. – №2 – 3(40 – 41). – С. 37 – 51.
3. Chciuk A. Atlantyda / Andrzej Chciuk. – Londyn, 1972. – 157 s.
4. Chciuk A. Ziemia Księżycowa / Andrzej Chciuk. – Londyn, 1972. – 154s.

Кучер Зоя Іванівна

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра романо-германської філології та перекладу,
Черкаський державний технологічний університет

**РОМАН «ДОЛИНА БЕЗЛАДДЯ» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ
«НЕГАТИВНОЇ ТЕОЛОГІЇ» Ф. ДЮРРЕНМАТТА**

У статті досліджується останній роман відомого швейцарського письменника ХХ століття Ф.Дюрренматта «Долина Безладдя», який є втіленням його «негативної теології». Сутність терміну «негативна теологія» розглядається у філософському та теологічному аспектах через призму поглядів С. К'єркегора та К. Барта. Основна проблематика роману охоплює стосунки людини та Бога, питання пошуку віри та божої милості. Значна увага приділяється гротескному образу гангстерського боса, володаря багатьох фінансових ринків та мафіозних структур, "шефа небес та землі" – Великого Старця, або, як його називає автор, Безбородого Бога, в якому легко розпізнаються риси Всевишнього.

Ключові слова: «негативна теологія», віра, екзистенція, теологія, лабіринт, інтертекстуальність, пародія, персоніфікація.

Для багатьох зарубіжних та вітчизняних дослідників Фрідріх Дюрренматт, насамперед, – видатний драматург 50-60-х років, неперевершений майстер гротескного театру. Але творчість одного з найвідоміших швейцарських німецькомовних письменників ХХ століття репрезентована різними жанрами. Він – автор детективних романів, прозових творів, позначених філософсько-теологічною тематикою. Комедії, трагедії, політичні та філософські есе, теоретичні статті з проблем театрального мистецтва – це творча спадщина автора за п'ятдесят років його літературної діяльності.

У зарубіжному літературознавстві інтерес до творчості Ф.Дюрренматта виникає вперше у 60-70-ті роки. Своєрідна філософська концепція та винятково складна поетика, властива його творам, приваблювали багатьох дослідників. Але їхній погляд був зосереджений в основному на драматургії, зокрема, на його концепції сучасної драми, структурній та жанровій специфіці п'єс. Поза увагою знаходився важливий складовий елемент творчості письменника, а саме його проза, яка була недооцінена багатьма критиками і залишалася маловивченою.

Тільки у кінці 70-х – на початку 80-х відбулася суттєва зміна дослідницької парадигми, що позначилась інтересом до вивчення генези творчості Дюрренматта, взаємозв'язків між його ранніми та пізніми творами. Об'єктом дослідження все частіше ставала художня проза, увага була акцентована на світоглядних позиціях автора, філософських та теологічних джерелах творчості, а також на його автобіографічній концепції.

Серед найбільш ґрунтовних досліджень цього періоду слід назвати праці німецького літературознавця Х.Л.Арнольда [1], в яких висвітлено філософсько-естетичні погляди письменника та викладено основні положення його концепцій «драматизму лабіринту» і «негативної теології», а також публікації літературознавців дослідницької групи Бернського університету (П.Бюллер, У.Вебер, К.Гримм, К.Пробст, П.Рустерхольц), що стосуються актуальних питань інтертекстуальності в його прозових творах та філософсько-теологічних рівнів оповіді.

70-80-ті роки охоплюють два періоди в творчості Ф.Дюрренматта, які характеризуються його «віддаленням» від театру та роботою над прозовими творами. В той час в окремих критичних працях з'являються не зовсім обґрунтовані висловлювання про «непродуктивність» письменника. При цьому наголошується, що «літературний розквіт Дюрренматта залишився далеко в минулому, а його концепція комедії себе вичерпала» [6, 149].

Натомість, цілком справедливою в цьому контексті є думка сучасного швейцарського письменника та публіциста Х.Лечера, який назвав останній період творчості Ф.Дюрренматта «декадою великої прози», оскільки саме в цей період були написані твори, які демонструють філософській рівень осмислення дійсності, в них представлена естетична концепція письменника, його онтологічний підхід до ключових проблем сучасності.

Для прози Ф.Дюрренматта 70-80-х років характерна інтенсивна структура інтертекстуальності, через призму якої світ постає як величезний текст, де все колись було сказано, а нове виникає за принципом калейдоскопа: мотиви, сюжети та образи ранніх творів різних жанрів згодом займають провідні позиції у пізніх прозових творах, перетворюючи їх на заплутаний лабіринт вже вигаданих раніше історій. Отже, сумнівним є зауваження швейцарського дослідника Я. Кнопфа [7, 194] про те, що Дюрренматт останні роки творчої діяльності займається лише «переписуванням» своїх ранніх творів. Адже звернення до своїх власних сюжетів допомагає письменнику розкривати різні оповідні можливості матеріалу та репрезентувати ідею множинності інтерпретацій.

Всвоєму останньому романі «*Долина безладдя*» («*Durcheinandertal*»), який вийшов у світ у 1989, автор знов звертається до питання, яке турбувало його в ранніх творах – сутність відносин між людиною та Богом. Невипадково перша назва роману була «Різдво II». Задум автора полягав в тому, щоб повернутися до проблематики першого оповідання «Різдво», яке було написано у 1943 році. У свої «Матеріалах» Дюрренматт відзначав: «Мені хотілося далі розвивати проблему, якої я торкнувся тоді (мається на увазі оповідання «Різдво»). Це думка про те, в якому образі людина може уявити собі Бога. Яким би він був, якщо б зміг з'явитися перед людиною. Це основне питання, яке хвилювало мене постійно» [4, 121].

Дюрренматт високо оцінив свій останній роман «Долина безладдя» та назвав його «дуже важливою, навіть, найважливішою книгою» [цит. за 8, 107], яку він написав за все своє життя.

Натомість, серед німецькомовних літературознавців та критиків існують цілком протилежні оцінки цього твору. Наприклад, німецька дослідниця К.Обермюллер [9], відзначає художню майстерність автора лише на останніх сторінках твору. А М. Райх-Раніцкі взагалі назвав роман «метафізичною маячнею» [10]. Деякі зарубіжні дослідники критикують змістову нечіткість твору, наявність у ньому багатьох заплутаних епізодів, зрозумілих лише певному колу читачів, велику кількість персонажів, що, на їхню думку, ускладнює процес сприйняття та розуміння тексту. В багатьох критичних працях мова йде лише про маргінальну спрямованість роману по відношенню до суспільства та його соціальних і моральних цінностей.

Актуальними у межах зазначеної проблематики слід вважати роботи дослідницької групи Бернського університету (П. Рустерхольц, У.Вебер, Р.Пробст, Ю.Мейер, Ф.Буркард), в яких акцентовано інтертекстуальний зв'язок роману з ранніми оповіданнями письменника («Різдво», «Старий», «Собака») на формально-змістовному рівні, а також філософсько-теологічний аспект оповіді.

Останнім часом у німецькомовному літературознавчому просторі все частіше з'являються спроби співвіднести цей роман з постмодерністським дискурсом. В першу чергу, слід відзначити працю Г.Фріча «Лабіринт та великий сміх – світ як «Долина безладдя», в якій роман розглядається у зв'язку з міфологією, філософією та теологією. Увага дослідника зосереджена на таких характерних для літератури постмодернізму естетичних прийомах як іронія, пародія, пастиш, деканонізація традиційних естетичних цінностей, змішання жанрів, колажування та гра.

Х. Л. Арнольд в своїх дослідженнях роману акцентує увагу на теологічній проблематиці та визначає його як «секуляризоване апокаліптичне

видіння та найрадикальніше художнє втілення «негативної теології» письменника», зародки якої простежуються ще в його ранній творчості. Окрім цього, дослідник назвав цей твір «остаточним розрахунком Дюрренматта з Богом» [2, 201].

Питання про теологічну проблематику прозових творів Дюрренматта стає предметом досить серйозних дискусій в зарубіжному літературознавстві. Безперечно, інтерес письменника до теології пов'язаний з його походженням. З одного боку, він, завдяки своєму батькові – протестантському пастору, ще з дитинства наблизився до віри, а з іншого боку, у нього одразу ж виникло критичне ставлення до релігії. У своєму есе «Про толерантність» автор згадуючи своє дитинство зазначав: «Я був одинаком серед інших та почав бунтувати проти того, що зробило мене таким. Я бунтував проти мого батька. Релігія стала для мене неприйнятною» [3, 235].

Визначальним у формування теологічних поглядів Дюрренматта стає його власна відповідь на запитання щодо існування Бога та сутності життя: «Раціональне питання, на яке немає жодної раціональної відповіді – це безглузде питання. Поки я це зрозумів, пройшло багато часу, і з тих пір я став атеїстом. Я не намагаюсь більше шукати відповіді на запитання про існування Бога та сенс життя. Коли людина відмовляється від таких запитань, вона відчуває себе вільною» [4, 121].

Значна кількість різних, іноді цілком протилежних оцінок роману спричиняють необхідність подальшого дослідження питань, які виявляються проблематичними. Отже, у зв'язку з цим, актуальним видається звернення до теологічної проблематики останнього роману, який стає художнім втіленням «негативної теології» письменника, оскільки найточніше віддзеркалює основні складові цього поняття.

Для розуміння сутності поняття «негативна теологія» слід проаналізувати найважливіші філософсько-теологічні джерела творчості Ф. Дюрренматта. Значну роль у формуванні його світоглядної позиції безперечно відіграла його зацікавленість філософією С. К'єркегора. Не дивлячись на те, що його робота над дисертацією «К'єркегор і трагічне» не була завершена, в багатьох творах письменника простежується зв'язок з філософією екзистенціалізму. А в своїх «Матеріалах» Дюрренматт зазначав: «Без К'єркегора я не зміг би стати письменником» [4, 125].

Досліджуючи християнські образи та мотиви в пізніх творах Ф. Дюрренматта швейцарський теолог П. Бюллер приходять до висновку, що теорія «непрямого повідомлення», запропонована К'єркегором, значно вплинула на проблематику роману «Долина безладдя». Філософська антропологія дат-

ського філософа, який протиставляє загальній клерикальній вірі особисту віру окремого індивідуума, стає підґрунтям «негативної теології» письменника. Звільняючись від релігійного догматизму, Дюрренматт звертається до віри в людину та її можливості, а сама по собі категорія індивідуальності стає для нього важливішою, ніж її релігійний зміст.

На формування теологічних поглядів Ф.Дюрренматта значно вплинули праці швейцарського теолога К. Барта, а саме його теорія «діалектичної теології», в основі якої лежить ідея К'єркегора про безмежну дистанцію між «небом та землею», «людиною та Богом». Основні складові «негативної теології» Ф.Дюрренматта співзвучні основним положенням вчення К.Барта про несумірність надприродного, надрозумного Бога та всього «земного», неспроможність досягнути божественну істину та сутність зусиллями розуму, тобто через соціальний, історичний чи психологічний досвід, і зрештою, про свободу та відповідальність людини за власні рішення.

Подібно Барту, Дюрренматт зображує справжню віру та шлях людини до Бога, як «падіння», «стрибок в порожнечу, в безповітряний простір духу» [1, 53], де немає ані втіхи, ані сподівань. Шлях до Бога – це не спокійне та послідовне просування шаблями досконалості, а тяжкий, наповнений стражданнями акт заперечення та розуміння несумірності божественно-абсолютного та всього земного. Людина повинна змиритися з тим, що вона не може пізнати Бога як певний об'єкт серед інших об'єктів просторово-часового континууму, та зрозуміти, що саме через „радикальне віддалення“ від Всевишнього вона зможе до нього наблизитися. Отже, значна увага в «негативній теології» Дюрренматта зосереджена на людській особистості як фокусі саморозкриття Бога.

У романі «Долина безладдя» Дюрренматт знову повертається до питання, яке займало його протягом всього життя. Це – сутність стосунків між людиною та Богом, прагнення до відвертого та беззастережного діалогу між ними, в якому взаємно виявляється їхня сутність.

Фабульну основу твору визначають події, що розповідають про життя місіонера Мойсея Мелькера, який наставляє на «шлях істини» багатіїв. Проповідуючи «теологію багатства», він вирішує створити притулок, де мільйонери зможуть почувати себе вільними від тягара своїх багатств. Саме це надасть їм можливість досягнути сутність Бога та наблизитися до нього. Мелькер звертається за допомогою до Великого Старця, і той купує пансіонат, який знаходиться в долині Безладдя. Влітку в цьому пансіонаті мешкають багаті люди, які насолоджуються бідністю, а взимку він стає тимчасовим притулком для гангстерів, бандитів, сутенерів, наркодилерів зі всього світу, які переховуються від поліції та правосуддя. Але в різдвяну ніч мешканці села підпалюють

«Притулок бідності», де гинуть усі королі злочинного світу.

В німецькомовних наукових рецензіях роману існують різні думки щодо його сюжетних ліній. Ю. Мейер, наприклад, пропонує виділити в ньому три рівні оповіді: макрокосмос містичних образів, мезокосмос мешканців гірської швейцарської місцевості та мікркосмос кримінального світу. Х. Л. Арнольд визначає в романі лише дві сюжетні лінії: з одного боку це реальні події, що відбуваються в конкретному гірському селі, з іншого це сюрреальний світ, в якому панують закони Великого Старця, «шефа небес та землі». Три пов'язані між собою сюжетні лінії окреслює в романі ще один дослідник – Г. Гоерц. Згідно його точки зору, це – кримінальна, сільська та метафорична історії. Подібного розподілу дотримується інший швейцарський літературознавець Ш. Гечі, змінюючи лише назву запропонованих історій. На його думку, в романі наявні кримінальна, суспільно-політична та теологічна сюжетні лінії.

В контексті запропонованого дослідження значна увага має бути зосереджена на теологічній сюжетній лінії з її містичними персонажами, оскільки саме в цьому оповідному просторі розкривається сутність стосунків між людиною та Богом.

Головний персонаж теологічної історії – Великий старець, або Безбородий Бог, загадкова, таємнича фігура. Дюрренматт створює гротескний образ гангстерського боса, володаря багатьох фінансових ринків та мафіозних структур, шефа «небес та землі», в якому можна легко розпізнати риси Всевишнього.

Характерною рисою Безбородого Бога є своєрідне почуття гумору. Він із задоволенням сміється над людьми та їхніми вчинками. Допмагаючи Мелькеру фінансувати пансіонат, робить це лише заради розваги, не переслідує жодної моральної мети, не розрізняє поганих та хороших вчинків, не обіцяє людям ані винагороди, ані «страшного суду».

На відміну від християнського Бога, який надає своєму творінню зміст, для Безбородого, це – лише гарний жарт: *«Він не створив світ за шість днів, і не визнав, що це гарно, як це зробив Бородатий Бог, він створив його за декілька хвилин, навіть секунд, точніше сказати – за долю секунди, одним словом – одразу ж, не сходячи з місця, в одну мить – і вирішив, що вийшов непоганий жарт»* [5, 7].

У зв'язку з цим цікавою є думка німецького дослідника Х. Фрича про те, що релігійне пояснення створення Всесвіту замінюється в романі космологічною теорією Великого вибуху. Втім, доречніше було б говорити про фізико-метафізичний дуалізм мислення письменника, який має в своїй

основі ірраціонально-містичний компонент. Дюрренматт не секуляризує сутність трансцендентних феноменів, пояснюючи їх за допомогою фізичних законів, оскільки такі поняття як фізика та метафізика існують для нього в містичномувзаємозв'язкулишенаїхніймежіможеіснувати Великий Старець. Розглядаючи метафізику як вчення про надемпіричні загальні принципи буття, Дюрренматт пов'язує цей вид рефлексії з ірраціонально-інтуїтивним модусом філософування, основною ознакою якого є прагнення до таємниці та розуміння того, що неможливо охопити розумом.

Існування Безбородого Бога, якому, за переконанням людей, слід турбуватися про справедливість та виконувати прохання всіх, хто потребує допомоги, є в романі насправді безтурботним та бездіяльним: він грає на роялі, лікується на курортах у Швейцарії, відпочиває та купається в океані. Але всюди його переслідує велика кількість листів, які так і залишаються непрочитаними.

Вобразенні сцен, де присутній Великий Старець, або його помічники, домінують містичні елементи.

Великий Старець може майже одночасно курити сигари в готелі на Ямайці та пити каву в Антарктиці, за декілька секунд він може долати величезні відстані. Він постійно змінює свій зовнішній вигляд: на початку – це хворобливий старигань, який згодом перетворюється на білосніжну змію декількох метрів довжиною. Важко визначити також його вік: спочатку йому приходять листи із проханнями, написані на кам'яних табличках, потім на глиняних, а пізніше на папірусі та на папері.

Автор створює фантастичний світ, в якому переплітаються реальні та вигадані події, відбуваються експерименти з художнім часом та простором, комбінує та трансформує факти об'єктивної дійсності, змішуючи при цьому власне реальне та вигадку.

Особливо показовою в цьому відношенні є зустріч Безбородого Бога з Мойсеєм. Великий старець прибуває в пансіонат непомітним, ніхто не знає коли він приїхав, і хто він такий. Непомітним залишається його раптове зникнення: *«Він з'явився в тутешній місцевості якимось дивно. Просто раптом опинився тут. Офіціанти почали автоматично обслуговувати його та Габріеля. Вони вирішили, що він – один із звичайних мешканців пансіонату, те ж саме подумали й порт'є та директор. Ніхто не звертав увагу на старого, і коли він знову зник, усі одразу ж забули про нього»*[5, 12]. Забуває про Безбородого й Мелькер. І лише в той момент, коли він вбиває Лізі Блатер, свою колишню дружину, йому раптово згадався старий, з яким він розмовляв в пансіонаті.

Подібній містичній схемі відповідають зустрічі Великого Старця з іншим персонажами роману. В однакових літаках відправляються до Безбородого його помічник Рафаель та Мелькер: *«Вікон у літаку не було, потрапити в кабінку пілота теж було не реально, до того ж під час набору висоти в шампанське підмішали снодійне, хоча стюард не з'являвся. І якщо ніхто не знав, хто саме вилетів на місце, то той, хто летів, також не знав куди направляється, бо місце призначення постійно змінювалося»*[5, 13].

Усі персонажі роману, які зустрічалися з Великим Старцем, одразу ж про нього забували, а згадували лише випадково. Містичний процес забування та раптового згадування пояснюється тим, що Бог, згідно з концепцією Барта, є «несказанною таємницею для людини, та ніколи не дозволить людській думці безцеремонно себе захопити» [1, 114]. Оскільки Бог існує лише у свідомості віруючого, то він має уявне уособлення, а отже, залишається для людини недосяжним та абстрактним.

Важливу роль у романі відіграє інший персонаж теологічної сюжетної лінії – Мойсея Мелькера, який прагне осягнути сутність Бога.

«Теологія багатства», яку розробив Мелькер, ґрунтується на християнському розумінні персоніфікованого Бога. Для Мелькера це – конкретна фігура, яка володіє такими якостями як доброта та співчуття до людей. Ґрунтуючись на християнській заповіді «Блаженні вбогі духом, бо їхнє царство небесне», Мелькер робить для себе висновок, який займає в його теологічному вченні ключову позицію: щасливий той, хто бідний, оскільки бідність призначена йому Богом. Отже, Бог, у розумінні Мелькера, надає своє благословення усім хто страждає, не звертаючи увагу на їхні гріхи. Він не чинить «страшного суду», не карає зло та не заохочує добрі справи. Отже, «теологія багатства» перетворюється на «теологію злочину» та дозволяє Мелькеру навіть уникнути покарання за вбивства, які він скоїв.

Поступово Бог змінює свою подобу в уявленнях Мелькера. Він стає більш абстрактним, віддаленим від людини: *«Мойсей познайомився з іншим Богом, Богом теологів, який настільки був наділений такими якостями, як безсмертя, всемогутність, всевідання, всіма атрибутами досконалості, що аж втратив конкретні риси»* [5, 171]. Проте Мелькеру важко уявляти собі абстрактного Бога, що не володіє конкретними якостями, тому він намагається знайти втраченого «чуттєвого» Бога в образі Ісуса Христа та душею прагне до боголюдини. Однак і цей образ, ідеалізований в релігії настільки, що *«він ще більше абстрагувався від людей, ніж його батько, та до того ж ще перетворився на дешеvu підробку, якийсь марципановий Спаситель на хресті»* [5, 171], не задовольняє його пошуків.

Роман закінчується негативним апофеозом теології Мелькера, образ якого набуває рис трагічного героя. Саме в момент загибелі, у вогні палаючого пансіонату, він усвідомлює неспроможність своїх теологічних поглядів. Бог в його розумінні стає абстрактною вигадкою, що відриває людину від його власної екзистенції, а сама ідея про існування Бога виявляється абсурдною. Зрозумівши це, Мелькер втрачає інтерес до нього та приходиться до висновку, що Бог може існувати лише в уявленні самої людини: *«оскільки Бог був його вигадкою, то й увесь світ повинен бути його вигадкою, а поряд з Богом та світом, які вигадав він, повинні існувати інші Боги та інші світи, що винайшли інші люди»* [5, 173].

Персоніфікований образ Великого Старця в романі поступово віддаляється від людини, втрачає свої конкретні риси, стає абстрактним, що і підтверджує основну тезу «негативної теології» письменника про абсолютну несумірність надприродного Бога та людини.

Результати проведеного дослідження свідчать про те, що останній роман Ф.Дюрренматта «Долина безладдя» є відображенням основних положень «негативної теології» письменника, яку варто розглядати як низку експериментів мислення, що випробовують людину в її вірі на крайній межі можливостей та відчуттів, та допомагають їй віднайти справжній сенс стосунків між людиною і Богом саме завдяки невизначеному «інтервалу», що існує між ними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт К. Очерк догматики: Лекции, прочитанные в Университете Бонна в летний семестр 1946 года / Барт Карл; [пер. с нем. Ю.А. Кимелев]. — СПб.: Алетейя, 2000. — 266 с.
2. Arnold H. L. Querfahrt mit Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge / Arnold Heinz Ludwig – Zürich: Diogenes, 1998. – 201 S.
3. Dürrenmatt F. Über Toleranz. – In: Lesebuch.- Zürich: Diogenes, 1978.- S.235-236.
4. Dürrenmatt F. Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebel. –Zürich: Diogenes, 1998. – 335 S.
5. Dürrenmatt F. Durcheinandertal / Dürrenmatt Friedrich – Zürich: Diogenes, 1991. – 176 S.
6. Knapp Gerchard P.: Friedrich Dürrenmatt. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993. – 224 S.
7. Knopf Jan: Friedrich Dürrenmatt. – München: Beck, 1988. – 272 S.
8. Meyer Jürgen: Vom „Tell“-tale zum Durcheinander-telling. Ein Versuch über Dürrenmatts letzten Roman „Durcheinandertal“. In: Peter Rusterholz und

- Irmgard Wirtz (Hg.): Die Verwandlung der Stoffe als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk. – Berlin: Erich Schmidt, 2000. – S.107 – 128.
9. Obermüller Klara: Über den Flammen ein großes Gelächter. Friedrich Dürrenmatts „Durcheinandertal“: Apokalypse im Alpenparadies. – Weltwoche, v. 14.9. 1989.
10. Reich-Ranicki Marsel: Tohuwabohu. Dürrenmatts „Durcheinandertal“.- Die Zeit, v.10.11.1989.
11. Rusterholz Peter, Wirtz Irmgard: Die Verwandlung der „Stoffe“ als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk. – Berlin: Erich Schmidt, 2000. – 228 S.

Дубровська О.Т.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри романської філології
та компаративістики інституту іноземних мов
Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка

ОРГАНІЧНЕ ПОЄДНАННЯ РОМАНТИЗМУ Й РЕАЛІЗМУ – НОВАТОРСЬКА РИСА ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Ключові слова

Романтизм, новаторство, усна народна творчість, образотворення, художнє узагальнення, реалізм

Key words

Romanticism, the innovations, folklore, the creation of images, the fiction generalisation, realism.

Відомо, що новатор – це той, хто вносить і здійснює нові прогресивні ідеї, принципи в будь-яку галузь діяльності. Новаторство – пошук нових шляхів, традицій, що під силу талановитим митцям. Новаторами були Гомер, Руставелі, Данте, Шекспір, Гете, Шевченко... Вони зуміли нетрадиційно подивитися на довколишню дійсність, відкрити нові художні форми, зобразити нових героїв.

Творчість нашого Кобзаря – це яскравий приклад новаторства, адже він виробляв і утверджував нове художнє мислення, його роль в історії української літератури велична і безсмертна, бо він став основоположником нової української літератури та мови на народній основі. Тарас Шевченко звернувся до тем, проблем та ідей (соціальних, політичних, філософських, історичних, художніх), які до нього ще не порушувалися в українській літературі або порушувалися надто несміливо і соціально обмежено. Збагачуючи українську літературу новими життєвими темами й ідеями, Тарас Шевченко став новатором і в пошуках нових художніх форм та засобів. „Своєю новаторською поезією Шевченко естетично випереджав добу й прокладав шляхи в майбутнє. Він не тільки творив нове художнє бачення в літературі, а й формував його у читача, долаючи опір усталених художніх смаків, традицій і канонів“, – стверджує Юрій Івакін. [1, 221] Отже, твори нашого Кобзаря можна розглядати як боротьбу за нове художнє бачення, за нову естетику.

Подумаємо, чи не від назви „Кобзар“ починається новаторство цієї геніальної людини, непересічної особистості? Адже назва цієї збірки, надрукованої 1840 року в Петербурзі, об'єктивно знаменувала початок нової доби в історії української культури. Знаково, що збірка відкривалася поезією „Думи мої, думи мої...“. Поет звертався до людей, співав про народ – зневажений і принижений, що жив „на нашій – не своїй землі“. Але цей люд, завдяки своєму геніальному сину, заговорив рідною, соковитою мовою, розкриваючи найсокровенніші мрії й сподівання. Кобзар Дармограй (саме такий псевдонім Т. Шевченка) у цій першій збірці по-новому підійшов до зображення життя своїх земляків, їх сучасного і минулого. „Ся маленька книжечка відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухнула, мов джерело чистої холодної води, зяснила невідомою досі в українському письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову“, – писав Іван Франко [8, 276].

Пантелеймон Куліш в післямові до роману „Чорна рада“ писав про автора „Кобзаря“, що „в мові малоросійській він відтворив, або краще сказати, відшукав форми, яких до нього ніхто не передчував, а з місцевих явищ життя створив інший світ нової, ніким до нього не твореної поезії... У його віршах мова наша зробить той великий крок, який робиться тільки сукупними зусиллями цілого народу протягом довгого часу або чарівним могуттям генія, котрий вміщує в своїй одиниці всю вроджену художність племені“. [4, 470]

Поет бачив світ не таким, яким він є, а яким його хотілося б бачити. У зображенні світу певну роль відіграє не стільки саме відтворення явищ, як їх переосмислення. Звідси в ранніх творах Шевченка – виняткові характери та виняткові сюжети. Незвичайне й буденне тісно переплітаються, взаємодіють.

Найбільш сильно романтизм молодого митця виявився у творах на історичні теми: „Іван Підкова“, „Тарасова ніч“, „Гамалія“, „Гайдамаки“. У цих творах виведено яскраві романтичні образи українського козацтва з його морськими походами, запорозькими чайками, лицарськими звичаями, святістю присяги й побратимства, з ясновельможними гетьманами. Одночасно відчувається смуток і жаль, бо все це в минулому. Згадаймо послання „До Основ'яненка“, де так тривожно звучить голос Кобзаря за минулою козацькою волею.

Характерна риса раннього романтичного періоду творчості поета – це надзвичайно тісний зв'язок з усною народною творчістю. Фольклор до глибини пронизує ранні твори митця на рівні сюжетів, образів, тропіки, але новаторський підхід відчувається в усьому. Поетичний талент, відчуття органічної спорідненості з козацтвом, гайдамацтвом, побратимства з ними

дає Шевченкові змогу відтворити справжню симфонію настроїв, загальний дух Січі.

Аналізуючи поезію Т. Шевченка періоду до заслання, М. Рильський відзначав, що „знайомство з фольклором поклато відповідну печать на всю творчість поета. Шевченко широко користується традиційними сталими епітетами: буйний вітер, карі очі, біле тіло, бистрий Дунай, чорні хмари, чорнобривий козак, сизий орел, біле личко. Можна сказати, що весь перший період творчості Шевченка (до заслання) стоїть саме під знаком постійного народного епітета, [7, 17]. Водночас уже в ранніх поезіях з'являються самотні тропіка, риси образної уяви, властиві зрілому поетові, а саме: реалістична конкретність, тяжіння до пластичного образу. Тропи, запозичені з фольклору, поет трансформує, надаючи їм глибокого символічного значення й соціального наповнення. Так, він „ідеологізує“ традиційний народнописаний образ розмови вітру з могилою: в „Івані Підкові“, могили „про волю нишком в полі із вітром говорять“, [9, 50].

Метафоричний образ „волі“, яка „лягла спочить“, зустрічаємо у вірші „Думи мої, думи мої...“. Образ „козацької волі“, над якою „орел чорний сторожем літає“, – це прозора політична алюзія: „орел чорний“ – самодержавство. Яскраво виявляється неповторна художня індивідуальність поета, новаторство у згаданому творі, написаному як програмовий вірш до першого „Кобзаря“ (1840 р.). Елегійний характер має композиційна рамка – апострофа, звернення до власних „дум“ – власної поезії, втіленої в метафоричні образи дум-дітей і дум-квітів. Прикметно, що поет не тільки не ототожнює, а й протиставляє себе кобзарям як нібито більш умілим, „дотепним“. Твір, як відомо, завершується мажорною кодою – „Привітай же, моя ненько, моя Україно, моїх діток нерозумних, як свою дитину“. [9, 303].

Михайлина Коцюбинська зауважує, зокрема, що у ранній творчості Шевченка „... фольклорні образи, мотиви, типи відразу, вже „на корені“, романтизуються, або, навпаки, мотив романтичний фольклоризується“. [3, 69].

Романтизм у Шевченка позбавлений містичних і казково-екзотичних мотивів, настроїв жаху, невиразно-абстрактного красномовства, туманної загадковості. Його фантастика – фольклорно-природна, лагідна, органічна народному побуту; характери його героїв природно виростають із народного середовища. Прикладом тут можуть служити ранні балади.

У А. Мойсієнка знаходимо твердження про те, що в Шевченка „в його поезії та прозі подибуємо численні образні, сюжетно-композиційні ремінісценції з різних фольклорних джерел. Поет нерідко вкраплював у свої твори окремі фрагменти, цілі строфи улюблених пісень.“ [5, 12]. Але й тоді поет за-

лишався оригінальним, він творчо використовував мотиви народних пісень, навіть у тому випадку, коли шевченківський образ цілковито був запозичений ним із фольклорного джерела. Його поезія проінята народною символікою. Це образи могили, вітру, долі, моря, червоної калини, тополі. У його тропіці домінують символи, метафори, персоніфікації явищ природи, епітети народно-пісенного походження. Така характерна особливість Шевченкового образотворення, як повторюваність певних образів і мотивів, теж пов'язана з традиціями народної поезики.

Мабуть, немає у світовій культурі іншого митця, який би так пристрасно й ніжно, з такою любов'ю оспівав жінку-матір, продовжувачку роду, берегиню, як Тарас Шевченко. М. Рильський писав, що “такого полум'яного культу материнства, такого апофеозу жіночого кохання і жіночої муки не знайти, мабуть, ні в одного з поетів світу...” [7, 12].

В образах Катерини, Ганни, Відьми, Лукії та інших відтворені реальні події, живу дійсність того часу. Але новаторство виявляється не лише в цьому. І нині вражає нетрадиційність погляду поета у розкритті цих образів. Розглянемо два з них: Катерини й Марії – Матері Божої.

Розкриваючи тему ліро-епічної соціально-побутової поеми “Катерина”, автор наголошує не на коханні, а на стражданні головної героїні. Завдяки силі авторського почуття і його майстерності образ героїні поеми сприймається як узагальнення селянської України, набуває глибинного підтексту національного змісту. Тобто, Катерина – своєрідний символ України. Її трагедія – це не лише особисте лихо сільської дівчини, а трагедія всієї України, зрадженої Московією і нею ж зневаженої. Це трагедія виродження України, загибелі її старосвітської духовності та моралі. Автор показує, як деморалізуються покріпачені люди, адже ставлення до них гірше, ніж до собак. Поет часто вживає слова “зліі люде”, “чужі люде”, “лихі люде”, починаючи з першого ліричного вступу: “Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями... бо москалі чужі люде, лихо буде з вами”. [9, 16].

Вражає точність історичних оцінок Шевченка, його передбачливість, новаторство. Зокрема, “Катерина” увібрала в себе риси європейської байронічної поеми. Як стверджує Ольга Ніколенко, “у творі виявилися традиції українського фольклору й міфології, а також художнє новаторство митця, котрий збагатив структуру байронічної поеми актуальним національним змістом і новими жанровими рішеннями. “Катерина” Шевченка є яскравим виявом синтетичного жанру поеми, що виявляється в поєднанні романтичних і реалістичних тенденцій, літературності й фольклорності, біблійних і народнопоетичних структур, різних типів художньої оповіді” [6, 126].

У поемі вже формувалися елементи романного жанру, але поет максимально “одомашнив” український простір, змалював його своїм, рідним, протиставивши чужій і ворожій Московщині. У цьому також простежується новий підхід до розкриття теми.

Одна з найхарактерніших новаторських рис Т. Шевченка – творче використання біблійних і античних образів (“Неофіти”, “Саул”, “Марія” та інші). Біблія давала поетові мотиви й образи для створення шедеврів громадянського звучання. Ще на засланні у Шевченка виникає задум написати поему про Матір Божу, про що він писав у листі до Варвари Репніної від 1 січня 1850 р. Цей задум Шевченко реалізував у Петербурзі, де і написав у 1859 р. поему “Марія”. У поемі постає новий образ матері, який стоїть у ряді найвеличніших у світовій літературі. Це не просто нове прочитання євангельського сюжету й нова варіація “вічних образів” Христа й Марії, а твір, у якому поет в узагальнених до символу образах возвеличив саму ідею боротьби за волю, добро і правду. В цій поемі Шевченко свідомо “українізував” побут стародавньої Іудеї, щоб допомогти читачеві асоціювати героїв твору з сучасними борцями “за волюньку, святую волю”.

Після вступу, написаного у формі звернення до Марії, у поемі йде мова про життя героїні. Росла вона у наймах, не мала ні хати, ні родини. У тихе життя сім’ї ясным світлом входить молодий гість, який проповідує нові ідеї. Для Марії він “ніби справді засіяв”. Вона з трепетом у душі, прихилившись у куточку, мовчки

Слухала, як молодий
Дивочний гість той говорив.
І словеса його святіє
На серце падали Марії
І серце мерзло і пеклось! [9, 541]

Марія закохується в гостя, незабаром стає матір’ю. Від долі покритки її рятує Йосип, який пішов “на брак окрадений”. Усе своє життя Марія присвячує синові. Вона виховує його в дусі вірності ідеям батька. І син стає на шлях боротьби, виступає проти гноблення, проповідує нове вчення про те, як треба любити людей. За проповідь нових ідей сина Марії розіп’яли. Тепер вона стає на шлях, яким ішов той дивочний гість і її син. Мати змогла “своім святим огненным словом” розвіяти “униніє і страх”, вселити в учнів свого сина “дух святий”.

Біблійній легенді поет надав життєвої форми. Під новим словом тут розуміються нові визвольні ідеї. Марія показана у звичайній життєвій обстановці. І водночас – це величний образ жінки-матері. Іван Франко вважав,

що “Шевченкову поему “Марія” треба зачислити до найкращих, найглибше задуманих та гармонійно викінчених поем Шевченка. “[...] Основний по-мисл сеї поеми незвичайно сміливий – змалювати життя Матері Спасителя на основі дуже скупой церковної традиції, а головню на основі власної творчої інтуїції” [9, 393].

Отже, новаторство Шевченка – у змалюванні образу Богородиці, у персоніфікації подій та ідей, у романтичному типі художнього узагальнення. Герої поеми – Марія, Ісус, дивочний гість – це не стільки індивідуалізовані характери-об’єкти художнього спостереження, як узагальнені до символу образи повчально-притчевої функції, персоніфікація ідей, що, звичайно, не позбавляє їх художньої конкретності.

Художню систему зрілого Шевченка характеризує органічне поєднання романтизму й реалізму. Для поета виявилось надзвичайно плідним таке поєднання. Саме романтичний струмінь надавав певної окриленості реалізму, збагачував його. Говорячи про реалізм Шевченка, ми повинні враховувати індивідуальність художньої системи поета, специфічність його реалізму, присутність так званих «перехідних» форм, а також романтичних засобів вираження у творах, які вважаються реалістичними. Ю. Івакін зауважує: „Утвердилася думка, що від періоду *Трьох літ* Шевченко – твердий критичний реаліст і тільки реаліст. Проте і в період *Трьох літ* і пізніше поет поряд із реалістичними писав і романтичні твори.“ [1, 200]

Наведемо деякі приклади. Так, у поемі „Княжна“ героїв змальовано романтичними барвами, однак соціальне тло, на якому розгортається фабула, виписано реалістично.

Поема „Сон“ („У всякого своя доля“) за глибиною художнього дослідження дійсності, точністю її соціального аналізу є реалістичним твором, але за стилем типологічно близький до жанру романтичної сатиричної „поеми-фрески“ першої половини XIX ст. Твір має підзаголовок „комедія“. Отже, можемо стверджувати, що це перший в українській літературі твір політичної сатири, де сатиричними засобами виступають гротеск, сарказм та іронія. Наприклад, реалізм зображення страждань в Україні та Сибіру переходить у гротеск при змалюванні царського палацу й оточення царя, що постають в картині „генерального мордобиття“, за висловом І. Франка. З найбільшим гротеском тут змальована цариця: „мов опеньок засушений, тонка, довгонога. Та ще, на лихо, сердешне, хита головою.“ [9, 193]

Від поетичної романтичної лексики при змалюванні української природи автор переходить до бруталної при змалюванні царського палацу та його мешканців. Кінцевий гротесковий епізод поеми, у якому від безглузкого

крику царя зникає під землю його „челядь“, а він залишається один, безсилий і смішний, – це сатиричний символ.

Гротесковий характер має й політична поема-„містерія“ „Великий льох“. У цій драматизованій поемі, що написана в алегорично-фантастичній формі, авторові належить лише композиційна рамка, ліричний епілог та окремі репліки-ремарки, а слово він надає самим персонажам.

В політичних творах „Кавказ“, „І мертвим, і живим...“, „Холодний яр“ основною формою сатиричного образотворення є ліричний монолог, сповнений сатири й сарказму. У цих інвективах і політичних медитаціях головним „героєм“ стає думка-переживання поета, а на перший план виступають безпосереднє викриття суспільного зла, сатиричні оцінки.

Таким лірично-сатиричним монологом є один із найвидатніших творів світової політичної поезії – інвектива „Кавказ“ (1845), у якій поет засуджує війну царизму проти горців і прославляє боротьбу народу за свободу. У цьому творі виявилися найхарактерніші риси Шевченкової сатири – переважно ліричної, із властивими їй взаємопереходами ствердження й викриття, саркастичними й героїчними інтонаціями, високого пафосу та зниження. По-новому змальований і образ Прометей, у якого орел „добрі ребра й серце розбиває“ [9, 262]. Саме серце, а не печінку, як стверджує міф. Образ Прометей стає власним символом Тараса Шевченка.

Жанр послання був відомий у світовій літературі і до Т.Г. Шевченка. Але його послання наділені новими рисами, що виразно проявляється у творі „І мертвим, і живим...“. Твір є шедевром ораторського стилю поета: полеміку за обидві сторони (автора й сатиричного адресата) проводить сам автор у діалогізованому іронічному й саркастичному монолозі, де чужа мова й чужа позиція пародійно переакцентуються. Сум, іронія, інвектива, сарказм, погроза, благання – виражені завдяки поліметрії та чергуванню віршових інтонацій: наспівної, ораторської, говірної. Недаремно Пантелеймон Куліш у своїх спогадах порівнював ці полум'яні поетичні творіння часу „трьох літ“ з „гуком воскреслої труби архангела“, а їх автора вважав національним пророком. Це вже був не український кобзар, що оспівував славу й долю рідного краю, а справжній пророк, що прийшов благовістити любов, правду і згоду.

Отже, творчість Т. Г. Шевченка знаменувала початок нового, вищого періоду в історії української літератури, стала своєрідним стрибком у поетику майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавства. – Київ, 1986. – 311 с.

2. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка. Сучасна інтерпретація. – Київ, 1998. – 237 с.
3. Коцюбинська Михайлина. Етюди про поетику Шевченка. Київ: Радянський письменник, – 1990. – 148 с.
4. Куліш П. Твори у 2-х томах, – Київ: Дніпро, 1989, – т.2, – 586 с.
5. Мойсієнко А. Тарас Шевченко: до проблем новаторства/ Урок української. – Київ, – Науково-популярний журнал, № 3 (61), – 2004. – С. 12-13.
6. Ніколенко О. Риси байронічної поеми у творчості Тараса Шевченка („Катерина“). Рідний край, – № 2 (25), – 2011. – С. 126.
7. Рильський М. Поетика Шевченка. – К. – 1961. – 68 с.
8. Франко І. Шевченкознавчі студії. – Львів, – 2005. – 432 с.
9. Шевченко Тарас. – “Кобзар”. – Київ: Державне видавництво художньої літератури. – 1961. – 621 с.

(кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка)

«КОШМАРИ СВІТУ» У ТВОРЧОСТІ КУРТА ВОННЕГУТА

Велике місце в літературі ХХ ст., створеній на науково-технічному прогнозуванні, належить науковій фантастиці. Після Другої світової війни ця тематика набуває нових рис. Мріючи, прогнозуючи, творці такої літератури проєктують сьогодення на майбутнє, переносять досягнення бурхливого розвитку науки і техніки у світ можливостей (напр. А. Кларк, Дж. Уиндем, Дж. Баллард, інші). Часто романи за такою тематикою попереджують людство, або й лякають непередбаченими наслідками і можливими катастрофами. Майже в усіх романах, створених за типом «роман-попередження» звучить загальний мотив: в усіх можливих техногенних катастрофах винувате саме людство.

Творчість К. Воннегута невіддільна від науково-технічної проблематики, що свідчить про великий інтерес митця до усього, що відбувається у цій сфері діяльності людини. Соціально-політична тематика, породжена реаліями сучасного життя, створює реалістичне тло у творах письменника .

Створюючи свої алегоричні ситуації в романах і оповіданнях, К. Воннегут порушує проблеми і питання, які хвилюють усе розумне людство. Усі фантастично-привабливі явища майбутнього виникають з «кошмарів сьогодення»: «дірявості світу», мракобісся мілітаризму, втрати людяності, спустошеності душ, самоти, приреченості, егоїзму, запеклого індивідуалізму, духовної обмеженості і безвідповідальності, які загрожують людству і обертаються створенням атомної бомби, інших засобів тотального знищення людей, руйнацією цілих країн, загубленою атомною бомбою або випадковим її вибухом.

У іронічно-глумливому або сумно-скептичному голосі К. Воннегута все частіше звучить: як таке могло трапитися? чому? хто винен? Роман «Колиска для кішки» саме такий роман. Він вирізняється динамікою напруження, метонімічним характером персонажів, постмодерністським поглядом на історію, владу, релігію та світ.

Друга назва роману «День, коли настав кінець світу» наголошує основну ідею роману і відразу привертає увагу читача. Так назвав книгу видатний оповідач роману Джон. У першому ж реченні твору, він звертається до

читача: «Називай мене Йона». Це ім'я викликає пряму асоціацію з біблійним Йоною, якого поглинув велетенський кит на шляху до Ніневії. Відчувається інша конотація. Ім'я також натякає на дивне спасіння Ісмаїла (у романі Г. Мелвіла «Мобі Дік»), який, хоч і полював на кита, та один з усієї команди китобоїв не був поглинутий безоднею, тобто його не було покарано. Йона-оповідач у романі не полює на кита, а уособлює «Бокононізм», вигадану релігію, запроваджену на островах Сан Лоренцо всемогутнім правителем, котрий мав постачати свій народ усе кращою брехнею. Ця релігія влади базувалася на «безсоромній та шкідливій брехні і не правді», які були відповіддю на непередбачувані дивні наукові відкриття. Зрештою така релігія знищила життя на планеті. Йона-оповідач цілковито сприйняв ці «шкідливі брехні», так само, як Йону проковтнув кит у біблійній ситуації. У книзі бокононізмів сказано: «Уся правда, яку я маю сказати вам, заснована на безсоромній брехні» [1, с. 314]. Таким чином К. Воннегут виражає свій погляд на релігію і наголошує, що люди завжди шукають те, у що вони можуть вірити. Правда була ворогом для людей, такою жадливою вона була. Тому Боконон створив бізнес, який би постачав людям «усе кращу і кращу брехню». Бокононізм, таким чином, є гра влади, а люди – актори, які живляться брехнею. Вони вірять у вигадку, як діти. Граючись з мотузками, створюють різні форми і фігури, інколи уявляючи колиску, а в ній kota, такого теплого і милого.

Йона-оповідач описує саме той день у житті Фелікса Хоніккера, творця першої атомної бомби, коли саме цю атомну бомбу було скинуто на японські міста, Хіросіму і Нагасакі. Молодший син Хоніккера Ньют, карлик, написав Йону про свого брата і сестру, про той день, коли бомба впала на далекі міста, а батько грався з Ньютом у мотузки, створюючи дивні петлі, зашморги і інші комбінації, а, можливо, і колиску для kota?, виглядаючи, чомусь огидним і бридким. Потворні і жадливі асоціації звичайної дитячої гри з лихою долею світу і безвинних людей, приречених на знищення далекою благополучною Америкою, очевидні.

Наукова істина, сповідувана Хоніккером, по суті, аморальна й антигуманна. На випробуванні атомної бомби хтось похмуро зауважив: «Тепер наука пізнала гріх». На це Фелікс Хоніккер запитав: «Що таке гріх?» Не знав великий учений, і що таке любов. «Людський елемент» взагалі не цікавив корифея наук. Головною для нього залишалася її величність Наукова Істина: «Більш захищеного від образ людини світ не бачив. Люди ніяк не могли його зачепити, бо людьми він не цікавився» [1, с. 457].

Дія роману відбувається у вигаданій республіці Сан-Лоренцо, засновники якої – Маккейб і Джонсон – вирішили побудувати державу-утопію,

де всі громадяни були б рівні між собою. Але розподіл багатства країни між її мешканцями скінчився повним провалом: на кожного припало всього по шість з чимось доларів і народ залишився в злиднях. Для того, щоб утримати владу, правителі розподіляють людей за національним і партійним принципом, втягують у штучні чвари. Маккейб бере на себе роль жорстокого диктатора, а Джонсон, під ім'ям Боконона, стає уявним бунтівником і засновником релігії, сповідування якої карається смертю.

Учення Боконона, записане в багатотомному зібранні його висловів, глибоко песимістичне, особливо по відношенню до людської природи і майбутнього людства. Його положення підтверджуються ходом фантастичного сюжету – задля власної вигоди діти Хоніккера нищать планету, розкривши таємницю винайденної їх батьком «криги-дев'ять», здатної заморозити всю рідину на Землі. Боконон, чий погляд можна визнати близькими поглядам самого Воннегута, пропонує людям прагнути не до зміни законів природи, а до єдності з нею і до вдосконалення власної душі, яку потрібно зробити чистою, як у дитини.

У сатиричному плані змальований у романі острів Сан-Лоренцо (що викликав прозорі асоціації з Гаїті). На Сан-Лоренцо панував самозваний духовний лідер Боконон, який встановив для остров'ян нову релігію, названу боконізмом. Це була заспокійлива, солодка брехня, покликана відвернути увагу людей від роздумів про їхню гірку долю. Втім, у боконізмі, який так і не врятував острів від деградації, був і позитивний аспект, оскільки в ньому стверджувалася цінність кожної окремої особистості у світі бездушного практицизму та оголеного техніцизму. Врешті-решт, через випадковість (застосування «криги-дев'ять»), острів загинув майже зі всіма мешканцями; врятувався лише журналіст, Боконон та ще декілька людей.

У романі були протиставлені учений-фізик Хоннікер та самозваний пророк Боконон. Істина, кумир Хоннікера, мала своєю супутницею аморальність, але мораль, яку сповідував Боконон, була лише солодкою брехнею. Кінець світу, описаний у романі, відбувся випадково, проте з фатальною невідворотністю: людський дух, навіть у найвищих своїх проявах, не лише не зміг врятувати людський рід, а й сам став інструментом знищення [2, с. 313].

Ігровий засновок сюжетної лінії звучить і у назві твору. «Котяча колиска» є однією зі складних фігур дитячої гри з мотузками, яка по формі виглядає як справжня колиска для kota і одночасно нагадує струнну структуру атомної бомби. Саме в цю гру «батько атомної бомби» і батько трьох дітей, людина наївна і безпорадна в житті, грався зі своїм сином, і саме в той фатальний час, коли гинули тисячі дітей десь далеко. Хоч ніколи раніше батько не

грався зі своїми дітьми і майже ніколи з ними не розмовляв. Можливо, цього разу він відчув необхідність якимсь чином загладити відчуття його власної жахливої брехні-злочину. Та його наступне відкриття – «крига-дев'ять» є наступною грою-злочином. Спочатку він грається ним на кухні і смажить «лід-дев'ять» на сковорідці. Це його заспокоює. Та роль нового творіння виявиться ще більш руйнівною, ніж атомна бомба і, зрештою, зруйнує світ.

Майже всі персонажі роману «лагідні, тендітні люди, котрі просто не спроможні бути сильними і мужніми» [1, с. 435]. Це робить сатиричний висновок ще гучнішим: людство постійно відмовляється визнати те, що зветься тупіковою дурістю, і тому одвічно саме загрожує своєму ж існуванню. Боко-нен цинічно висловлює цю сліпу віру в абсурди історії, що створює і наближує можливість саморуйнації:

«Колись, колись, одного дня шалений світ скінчиться,
І наш Творець забере те, що Він позичив людству.
Якщо ж того сумного дня полаятися з Ним захочеш ти,
То що ж, валяй, і лайся з Ним.

А Він кивне й всміхнеться» [3, с. 275].

Багатоплановість роману спирається на численні аналогії, влучні метонімічні порівняння, протиставлення, грайливість. Людська обмеженість, сліпа віра надають хоч якогось змісту їх пустому і безпорадному існуванню. Це виразно звучить у структурі, послідовності і назвах окремих глав: Приємний карлик, О.К. (усе гаразд), Мамця, Не боляче, Комуністи, Парашутисти, Рекламщики і т.д. Батогранність сатири у назві роману вражає. Граючись у дитячу нехитру гру, герой сам створює складну фігуру з мотузка і сам з'єднує його кінці, виглядаючи жалюгідним, мерзенним у день, коли спрацював його винахід. Можливо, він уявляв «тих жовторотих байстрюків», котрих його винахід «ощасливив» [3, с. 276].

Безладдю, хаосу, безумству олігархів від політики, солдафонів і спекулянтів різного гатунку К. Воннегут у своїх антиутопіях і дистопіях завжди протиставляє свою вивірену «секретну зброю» – порядність, чесність, наївність, любов до ближнього, щирість, співчуття до маленької «пташки», яка неминуче потрапляє у тенета планетарного прагматизму, приголомшливого прогресу техніки, відчуження. Хоч песимізм, наростаючий з кожним романом, свідчить про те, що Воннегут не цілком покладається на дієвість своєї зброї. Звідси унікальна сатира, забарвлена у теплі тони любові до кожної «пташки», пронизана розумінням неминучості трагіфарсових колізій. Це зумовлює і пояснює широкий діапазон гумору письменника – від «жартівливо-блазенського до пекельно-шибеничного» [3, с. 28].

Гірке відчуття неминучості зла, а за ним байдужості, загострюється у романі «Тюремна пташка» – романі-роздумах головного героя про невеселу сучасність американської дійсності: «Наше існування позбавлене будь-якого змісту. Хіба що ми його вигадасмо. Такі ось справи» [4, с. 245], знов повторює Уолтер Старбок, констатуючи безвихідь, приреченість маленької «пташки».

У Старбоку, синові іммігрантів – поляка і литовки – пощастило «вибитися в люди», закінчити Гарвард, отримати поважну посаду радника президента – хоч і фіктивну – з питань молодіжного руху. В його пам'яті все частіше випливають спогади про «різдвяну різню» жінок і дітей бастуючих робітників на фабриці його колишнього покровителя. Ця жорстока безглузда різня сотень людей стала зловісною тінню усього життя У.Старбока. З роками він все більше сприймав цю далеку подію як всеосяжний символ жорстокості, яка охопила всю сучасну Америку і об'єктом якої випадково чи закономірно?, став сам герой. Опинившись у в'язниці, він відчув себе у клітці, як пташка, приречена на безвихідь. Час від часу він тричі плескає долонями, що означає, що він мовчки проспівав собі непристойний куплет своєї молодості – єдине, що могло його підбадьорювати. «Ось такі справи». Не випадково ще одним рефреном повторюються вислови з Нагорної проповіді Христа: «Блаженні вбогі духом «Блаженні засмучені...». У романі вони звучать, як заклинання, і лише відчайдушна віра у вищу справедливість, хоч і запізнілу, і залишається невдачливим антигероем Воннегута.

Як і в інших романах К. Воннегута справжні факти з життя Америки ХХ ст. (наприклад «різдвяна різня», уотергейтський скандал, вибори президента, та ін.) переплітаються з вигаданими подіями і героями (робота «молодіжного комітету» при президенті, пані Грехем – колишня жебрачка, яка захопила як спрут, і підкорила собі усю економіку країни, та ін.). Головна ж лінія роману – сумні роздуми письменника і У.Старбока, «тюремної пташки» з приводу сучасного життя Америки. Воннегут перебирає різні шляхи спасіння згнєбленого люду: профспілковий рух, соціальна активність усіх, соціалізм, вихід на інші планети і орбіти, де все відбувається майже так і не так, а загалом – не краще, ніж на Землі. «Ось такі справи». Прийнятних варіантів не знаходиться. То ж залишається Нагорна проповідь: «бо вони будуть утішені». Надто могутнім виявляється натиск ворожих людині зовнішніх сил. Звідси і песимізм, і розгубленість, і пекельний гумор [5, с. 246.].

Моральні проблеми суспільства в епоху НТР, небезпека дегуманізації та роботизації людських стосунків постійно хвилюють Воннегута, складають внутрішній пафос його творів. У романі «Дай вам, Боже, здоров'я, містере Розуотере, або Не кидайте бісер перед свиньми» у центрі образи багатія та «ди-

вака» Еліота Розуотера, «єдиного американця, котрий відчув, що таке Друга світова війна». Він очолив «фонд Розуотера», зосередивши в ньому величезне багатство, але скерував його не на прибуток, а на благо ближніх. У своїй філантропічній діяльності (Еліот, до речі, єдиний співробітник власного фонду) видається для навколишніх «психом», «ненормальним». Його доброта уявляється людям, заклопотаним лише егоїстичними інтересами, серйозним відхиленням. Етична ж позиція письменника виражена короткою формулою: «Потрібно бути добрим, чорт би його взяв». У романі діє письменник-фантаст Кілгор Траут, постать до певної міри автобіографічна, «наскрізний» персонаж ряду творів Воннегута. Його фантазії створили книгу, в якій зображується суспільство з настільки високим рівнем механізації, що людина стає вже не потрібною...

Література

1. Воннегут К. Сирени титана. Колыбель для кошки : романы. Рассказы / К. Воннегут; [пер. с англ. М. Ковалевой, Р. Райт-Ковалевой; предис. С. Белова]. – Минск : Университетское, 1960. – 686 с.
2. Гіленсон Г. Воннегут Курт / Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 1.: А – Кю – С. 313.
3. Подкоритова О. Поетика сатири в романах Курта Воннегута // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 52. Філологічні науки, 2010. – С. 28 – 31.
4. Vonnegut, Kurt, Jr. Cat's Cradle / K. Vonnegut. – N.Y., Delacorte Press, 1982. – 275 p.
5. Vonnegut Kurt. Jailbird / K. Vonnegut. – N.Y., Delacorte Press, 1989. – 245 p.

ФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ СТИЛЬОВИЙ ЗАСІБ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ключові слова: фольклоризм, фольклор, література, інтерференція, стилізація.

Keywords: folklorism, folklor, literature, interference, stylization.

Проблема інтерференції фольклору та літератури сьогодні викликає великий методологічний і теоретичний інтерес. Проблема фольклорно-літературних зв'язків – нині одна із найактуальніших, але й найскладніших.

Вплив фольклору на літературу можна простежити протягом всього її історичного розвитку. Але це не значить, що він був завжди однаковим. Залежно від історичних обставин, літературного стилю епохи, загальних завдань, що їх висував культурний розвиток країни в той чи інший період, фольклорний вплив міг значно посилюватись або й послаблюватись. Саме в переломні періоди, що передують новим злетам, художники найбільше звертались до фольклору, як до джерела новаторства.

У ситуації рубежу XVIII – XIX століть, коли українська мова зберігалася тільки в усному мовленні, і пізніше — в умовах урядових заборон і переслідувань — процес становлення української літературної мови набув особливої важливості і особливої складності. М. Грушевський писав, що мова вирішила долю українського відродження, відновивши розірваний зв'язок між інтелігенцією і народом... Звідси й особливості української літератури XIX ст. — народні теми творчості, реалізм і демократизм [1, 7].

Початок XIX ст. позначений всезагальним зростанням уваги письменників до усної традиції. Причому йдеться не лише про романтиків, а й представників інших літературних стилів – сентименталізму та просвітительського реалізму. Однак саме романтики збагнули естетичну та ідейну вартість фольклору, його визначальну роль у становленні національної літератури. Для першої половини XIX ст. найосновнішими були такі типи фольклоризму: 1) пряма інкрустація фольклорних елементів; 2) часткове переосмислення усно-словесної поетики.

Надзвичайно широкий спектр рівнів фольклорно-літературної взаємодії репрезентує творчість Т. Шевченка, фольклоризм якої, за висновком

Т. Комаринця, поетапно еволюціонував від ранніх балад, де уснопоетичні елементи використано для посилення народного колориту чи поєднано мотиви різних жанрів, до творів періоду заслання, в яких втілюється неповторний авторський стиль, заснований на глибинній трансформації фольклорної поетики [5].

У першій половині XIX ст. проблеми фольклорно-літературних взаємин, фольклоризму літератури закономірно постали перед дослідниками у зв'язку з формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням старовиною. Найпомітнішими у цей період були праці М. Максимовича, О. Бодяньського, І. Срезневського, М. Костомарова, П. Куліша.

Творам письменників XIX ст. у повній мірі притаманний фольклоризм як стильовий засіб. Цей історичний період, як відомо, характеризувався тотальною забороною на все українське: мову, культуру, друковані видання тощо. Але як правило, пригнічені національні почуття зумовлюють ще більш виразні форми вияву ідентичності – отожднення себе з рідним народом, його культурою, звичаями, традиціями. В такому тематичному ключі в першій половині XIX ст. з'являються прозові твори Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Марка Вовчка, М. Шашкевича, Ганни Барвінок, які досить ефективно засвоїли естетику фольклору у різних її проявах.

У першій половині XIX століття в малій прозі з'являються так звані жанрові підстилі, які пов'язують її безпосередньо із фольклорною традицією. Скажімо, П. Куліш дає такі підзаголовки своїм оповіданням: «Уривок з казки», «Гішпанська дитська казочка», «Бабусине оповідання».

До мовно-формальних засобів фольклорної стилізації можна віднести також безпосереднє використання народних творів або частин, вплетення їх у канву художнього тексту (найчастіше пісень), вживання фольклорних постійних епітетів, метафор, порівнянь та інших художніх тропів («любив, як душу», «прямесенька, як стрілочка», «личком червона, як панська рожа») [6, 65].

Романтизм як літературно-мистецькому напрямку XIX століття притаманні інтуїтивно почуттєве світосприйняття, увага до внутрішнього світу людини, звеличення «життя духу», конфлікт мрій та дійсності, захоплення несвідомим, таємничим, фантастичним, звернення до фольклору та національної міфології. В період романтизму відбулося зближення фольклорної та літературної традиції, що виражалось у стилізації текстів під фольклорні зразки, запозиченні фольклорних сюжетів і символів [4, 699].

Поети-романтики тримаються народнопісенної образності, але вносять у свої пісні особисте, інтимне звучання. Звертались і до жанру балади.

Для своїх балад черпали готові сюжети з фольклорних джерел, або творили фабулу шляхом контамінації народно-баладних мотивів. Типовим зразком таких балад може бути «Чорноморець» Л. Боровиковського [3, 273]. Поети-романтики прагнули триматись фольклорної сюжетики, образності, стилістики. Високообдаровані поети, як правило, уникали механічного, прямолінійного перенесення до своїх творів фольклорних елементів, а творчо переосмислювали народну творчість, підпорядковуючи її своєму індивідуальному задумові і стилеві.

У II половині XIX століття фольклоризм продовжує залишатись важливим елементом української літератури, хоча й зазнав змін під впливом реалізму. Збільшилось філософське осмислення фольклорного матеріалу у творчості письменників XIX століття: М. Старицького, Панаса Мирного, І. Франка.

У літературі український реалізм почався з другої половини XIX ст., прийшовши на зміну романтизму, від якого він перебрав захоплення етнографізмом та героїзацію історичних постатей. Доба розвитку романтизму та реалізму стає оновленням писемної творчості, розбудовою українознавчої фольклористичної науки. Специфікою українського культурного процесу XIX ст. було й те, що практично кожен письменник водночас був і фольклористом.

Наприкінці XIX століття питання зв'язку літератури і фольклору відповідно до вимог часу набуло принципово нового змісту, ніж це було у 40-60-ті роки. Письменники кінця століття рішуче відмовились від стилізації під народні зразки та бездумного запозичення, прагнучи органічного синтезу фольклорних елементів у художньому тексті. Вони не йшли шляхом її зовнішнього наслідування, орнаментативного фольклором, а звертались до глибокого творчого синтезу фольклорного матеріалу, підпорядковували його своїм ідейно-творчим цілям, по-своєму осмислювали народні мотиви, надаючи їм часто оригінальної художньо-змістової інтерпретації.

О. Шубравська зазначала: «Якщо на попередньому етапі переважала тенденція вводити фольклорний елемент у художню тканину творів як самодостатній, до певної міри автономний елемент, то тепер зв'язок з фольклором стає складнішим, розгалуженішим, менш помітним зовні, проте функціонально глибшим і доцільнішим» [2, 46].

Приналежність письменників до одного періоду в літературі, яка на той час розвивалась в Україні на засадах романтизму, сентименталізму та реалізму, дозволяє простежити спільні риси застосування фольклоризму.

Дослідження проблеми фольклоризму в плані історико-літературного дослідження є важливим, тому що не можна розглядати зв'язок літератури

з фольклором, не звертаючи увагу на історико-літературний фон, оскільки різні прояви фольклоризму визначаються як відображення особистої індивідуальності письменника, так і культурно-історичної епохи, в якій творив автор.

Література

1. Грицай М. Давня українська проза. Роль фольклору у формуванні образного мислення українських прозаїків XVI – початку XVIII ст. / М. Грицай. – Київ, 1975. – 151 с.
2. Грицай М. Українська література XVI – XVIII ст. і фольклор / М. Грицай. – Київ, 1969. – 116с.
3. Дмитренко М. Українська фольклористика: Історія, теорія, практика. – Київ, 2001. – 576 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Гром'як, Ю.Коваліва, В.Теремка. – Київ, 2007. – 752 с.
5. Марків Р. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки) [Електронний ресурс] / Руслан Марків. – Режим доступу: www.libs.com.ua/a-filologiya/40631.
6. Янковська Ж. Фольклоризм як визначальний стильовий засіб в українській прозі першої половини ХІХ століття // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: збірник наук. праць (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – Київ, 2012. – № 1. – С. 63-67.

Кандидат филологических наук, Сибирский государственный аэрокосмический университет им. академика М.Ф. Решетнёва

МИКРОПОЛЕ «СПОСОБЫ ПРИГОТОВЛЕНИЯ ПИЩИ» ЛСП «ЕДА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ, А. П. ЧЕХОВА, М. А. БУЛГАКОВА

Ключевые слова: микрополе, лексико-семантическое поле, лексема, способы приготовления пищи.

Keywords: methods of cooking, lexical item, lexical-semantic field, micro field/

В ходе исследования были изучены тексты произведений М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», Н. В. Гоголя «Мертвые души», А. П. Чехова «Глупый француз», «Свадьба с генералом». Из 223626 лексем данных произведений были выявлены и отобраны для дальнейшего анализа 5172 лексические единицы с семантикой еды, после исключения повторов осталось 832 ЛЕ, которые и вошли в состав ЛСП «Еда». В ЛСП «Еда» было выделено два крупных микрополя: «Пища» и «Напитки». Первое большое микрополе распадается на 2 подполя с ядрами: а) блюда, б) способы приготовления и приема пищи. Подполе «Блюда» и подполе «Способы приготовления и приема пищи» содержат по 11 микрополей в своем составе. Микрополе «Напитки» включает в себя 2 подполя с ядрами: а) алкогольные напитки и б) безалкогольные напитки. [4, 132]. Рассмотрим микрополе «Способы приготовления пищи» данного ЛСП.

Микрополе «Способы приготовления пищи» состоит из 42 лексем, что составляет примерно 5 % от общего числа лексем ЛСП «Еда», 5,8 % лексем микрополя «Пища». Данное микрополе является пятым по величине в подполе с ядром «Способы приготовления и приема пищи» и включает в себя 8,5 % лексем от общего числа лексем данного подполя. ЛЕ микрополя «Способы приготовления пищи» могут быть дифференцированы на основе следующих признаков.

'приготовление с использованием жидкости'

| Полное покрытие пищи жидкостью | Обливание пищи кипящей жидкостью | Обработка пищи в кипящей жидкости |
|--------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| заливать сливками | плеснуть кипятком | варить (ся) |
| | обварить | |

Например: *Из миски с молоком Дарья Петровна вытаскивала куски размокшей булки, смешивала их на доске с мясной кашицей, заливала все это сливками, посыпала солью, и на доске лепила котлеты [2, 114].*

'приготовление пищи с добавлением какого-либо ингредиента'

| С добавлением специй | С добавлением продуктов животного происхождения | С добавлением продуктов растительного происхождения |
|----------------------|---|---|
| посыпать солью | пичкать молоко | совать капусту |
| поперчить | пичкать ветчину | пичкать горох |

Например: *Видно, что повар руководствовался более каким-то вдохновением и клал первое, что попадалось под руку: стоял ли возле него перец – он сыпал перец, капуста ли попала – совал капусту, пичкал молоко, ветчину, горох – словом, катать-валяй, было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, выйдет [3, 68].*

'количество добавляемого ингредиента'

| Добавление не-большого количества ингредиента | Добавление примерно равного количества другого ингредиента | Добавление нескольких ингредиентов | Добавление значительного количества ингредиента |
|---|--|---|---|
| посоливать | смешивать куски размокшей булки с мясной кашицей | смешивать икру с толчеными сухариками, лучком, перцем | сыпать перец |
| поперчить | | | солить |

Например: *Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел и после этого так залихватски тянул вторую стопку спирта, что все зааплодировали [1, 251].*

'приготовление с использованием термической обработки'

| Термическая обработка с использованием жира | Термическая обработка с использованием жидкости | Сухая термическая обработка |
|---|---|-----------------------------|
| жарить | вариться, плавать в соку | печь |
| | сварить | загнуть пирог |

Например: *Собакевича знаешь?» – спросил он и тут же услышал, что старуха знает не только Собакевича, но и Манилова, и что Манилов будет поделикатней Собакевича: велит тотчас сварить курицу, спросит и телятинки... [3, 56].*

'приготовление с удалением части продукта'

(средство)

| С помощью инструмента | Руками |
|-------------------------|-------------------------|
| отрубить головы и лапки | сдирать с костей мякоть |
| отрезать | вырывать внутренности |

Например: *Шарик-пес обладал каким-то секретом покорять сердца людей. Через два дня он уже лежал рядом с корзиной угля и смотрел, как работает Дарья Петровна. Острым узким ножом она отрубала беспомощным рябчикам головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть, из кур вырывала внутренности, что-то вертела в мясорубке [2, 114].*

'приготовление с удалением части продукта'

(место)

| С поверхности | Изнутри |
|---------------|-----------------------|
| снимать шкуру | вырывать внутренности |
| соскоблить | выпускать икру |

Например: – *Это ничего...Гадость рыба, грош цена, а между тем икра – удивление! Распороть ей брюхо, выпустить оттеда икру, смешать ее, знаешь, с толчеными сухариками, лучком, перцем и приидите, насладимся! [6, 21].*

На основе признаков 'приготовление с использованием жидкости' и 'приготовление с использованием термической обработки' лексические единицы данного микрополя вступают в тип связи, названный «вхождением», а именно в его разновидность «пересечение», так как единицы имеют общие и различные семы. В первом случае общими являются семы «приготовление пищи с применением вещества, обладающего свойством течь», во втором случае «приготовление пищи с применением высокой температуры». Помимо пересечения, в данном микрополе встречаем партитивный вид связи по признаку 'приготовление пищи с добавлением какого-либо ингредиента', тоже относящийся к «вхождению». Такой вид связи предполагает, что единицы называют понятие в целом и его части. По третьему признаку 'количество добавляемого ингредиента' лексические единицы вступают в градуальную связь («вхождение»), так как они называют разную степень величины или объема составной части блюда.

По признаку 'приготовление с удалением части продукта (средство)' лексемы связаны инструментальной связью, относящейся к «схождению», так как лексемы имеют в своем составе семы, указывающие на предмет, посредством которого производилась воздействие на пищу.

Также в данном микрополе представлена разновидность «схождения» – локальная связь по признаку 'приготовление с удалением части продукта (место)', так как семы указывают на локальную характеристику и имеют семантический признак «где-либо».

Данное микрополе включает в себя пятнадцать глаголов, словосочетания типа: «глагол + прилагательное + существительное» (1), «глагол + предлог + существительное» (4), «существительное + глагол» (1), «наречие + глагол + существительное» (1), «глагол + существительное» (12), «существительное + прилагательное + существительное» (1), «существительное + существительное» (1) и 6 сложных многокомпонентных конструкции.

Это микрополе содержит тридцать пять стилистически нейтральных лексем. Например: *Из миски с молоком Дарья Петровна **вытаскивала куски размокшей булки, смешивала их на доске с мясной кашницей, заливала все это сливками, посылала солью и на доске лепила котлеты*** [2, 114].

К разговорному стилю принадлежат четыре лексемы, одна из них **соорудить** еще является и шутливой [5: 4, 196]. Например: – *Слуга покорный, – представляю себе твою жену, пытающуюся **соорудить в кастрюльке в общей кухне дома порционные судачки а натюрель!*** [1, 50].

Выражение **загнуть пирог** является устаревшим, оно представлено в следующем примере: *Нужно его задобрить: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойди сказать Фетинье, чтоб спекла блинов; хорошо бы также **загнуть пирог пресный с яйцом, у меня его славно загибают, да и времени берет немного*** [3, 49].

Две лексемы употребляются в переносном значении. Например: – *Позвольте! – смело заговорил автор популярных скетчей Загринов. – Я и сам бы сейчас с удовольствием на балкончике чайку попил, вместо того чтобы здесь **вариться*** [1, 51].

К ядру данного микрополя относятся лексемы, имеющие в своем значении сему «каким образом готовится пища» и выраженные стилистически нейтральными глаголами в прямом значении. К ближней периферии относятся лексемы, которые принадлежат к стилистически нейтральной лексике и выражены простыми словосочетаниями. К дальней периферии принадлежат стилистически окрашенные лексемы и сложные конструкции.

Литература

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Новосибирск.: Наука, 1993. – 364 с.
2. Булгаков М. А. Собачье сердце. Две повести, две пьесы. М.: Наука, 1991. – 288 с.

3. Гоголь Н. В. Мертвые души. М.: Художественная литература, 1985. – 368 с.
4. Куренкова Т. Н., Стрекалева Т.В. Галлицизмы в лексико-семантическом поле «Еда» (на примере произведений русских авторов конца XIX -начала XX веков) // Проблемы преподавания русского языка в Российской Федерации и зарубежных странах: Материалы международной конференции, 26-28 октября 2005 г. Москва, 2005. – С. 132-134.
5. Словарь русского языка: В 4-х т. под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1999.
6. Чехов А. П. Глупый француз. Скучная история. М.: Правда, 1986. – 432 с.

Шкурашівська Л. М.

Кандидат філологічних наук,
доцент кафедри французької філології
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

ВСТАВНІ ПРИСЛІВНИКИ ЯК ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ МОДАЛЬНОСТІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

Ключові слова: засоби вираження, модальність, прислівник, мовець.

Keywords: means of expression, modality, adverb, speaker.

Категорія модальності є однією з мовних універсалій, яка може знаходити своє вираження на різних мовних рівнях (лексичному, морфологічному, синтаксичному, інтонаційному). Безсумнівно, ця категорія присутня і серед характеристик тексту. Семантична категорія модальності презентує відношення мовця до його повідомлення, відношення змісту висловлювання до дійсності. Модальність може мати значення ствердження, наказу, побажання, пропозиції, достовірності, реальності чи нереальності.

У французькій мові існує досить багато засобів вираження категорії модальності: лексичні, граматичні, інтонаційні.

Категорія модальності може бути виражена формами способів дієслова, які слугують для того, щоб показати чи представлена дія як реальний факт або як можливий, або нереальний факт; модальними дієсловами, які представляють дію як обов'язкове або необов'язкове, можливе або неможливе, певне або сумнівне і щось подібне; модальними словами, модальними прикметниками та частками, модальними вигуками, що показують ставлення мовця до твердження вираженому в реченні, тобто вони показують чи розглядає мовець твердження як визначене чи невизначене, як бажане або небажане.

Модальні слова теж служать для вираження категорії модальності у французькій мові. Це один із засобів вираження різноманітних значень, що належать сфері модусу: авторизаційних, значення впевненості / невпевненості автора в істинності інформації, яку він сповіщає.

Щодо форми, то в модальних слів немає певної єдиної зовнішньої ознаки. Проте дві інші ознаки – семантична та синтаксична – представлені досить чітко, що, в свою чергу, змушує багатьох лінгвістів говорити про модальні слова як про самостійну частину мови.

Семантичною ознакою модальних слів є їхнє значення суб'єктивного ставлення до висловленого з точки зору достовірності, припущення чи бажаності.

Формально модальні слова – це одна з синтаксичних функцій слів поруч з позиціями головних і другорядних членів речення. Їхня позиція конструктивно зумовлена, і її можуть займати слова різних частин мови чи словосполучення, у тім числі предикативні. Наприклад: *probablement, éventuellement, clairement* – прислівники; *sans doute, en deux mots, d'après R. Rolland, selon les paroles de, etc.* – прийменникові словосполучення іменника; *il semble, je crois, à vrai dire, voyez-vous, on dit* – дієслівні синтаксеми.

Модальні слова – своерідна група слів, що виражають ставлення мовця до висловлюваної думки. Вони вказують на те, наскільки достовірним представляється йому повідомлення, як воно оцінюється ним, яких застережень хоче від нього, які викликає в нього емоції. Модальні слова не вносять чого-небудь додаткового в саме повідомлення, а тільки виражають ту або іншу кваліфікацію повідомлюваного мовцям. У зв'язку із цим вони посідають особливе місце в реченні; вони, зазвичай, відносяться до речення в цілому, не перебувають у граматичному зв'язку зі словами, що складають речення, тому вони не є й членами речення. Вони тільки доповнюють це повідомлення вираженням його оцінок з боку мовця. Модальні слова, не пов'язані з іншими словами речення, звичайно (хоча й не завжди) інтонаційно виділяються, що виявляється в тих випадках, коли вони збігаються з іншими повнозначними словами, що грають роль членів речення.

Модальні слова не слід плутати з модальними дієсловами; модальні слова не відмінюються. Модальні слова не є членами речення. Вони пов'язані не з окремими членами речення, а з усім реченням, визначаючи його модальне значення, і входять до його складу як вставний член.

Модальні слова щодо морфологічної характеристики можуть розглядатися як одна з можливостей синтаксичного функціонування різних частин мови, насамперед прислівників. Така характеристика відповідає визначенню прислівника як граматичного класу слів, що об'єднує невідмінювані, неузгоджені слова передусім у самотійному вживанні. Вони можуть приєднуватися до дієслів, прислівників, іменників, прикметників, виступати в синтаксичній функції обставин, неузгоджених означень, присудка і у другорядному вживанні – у функції вставного слова.

До найбільш вживаних модальних слів відносяться:

- модальні слова, які виражають сумнів і припущення, невпевненість у достовірності повідомлюваного: *peut-être, probablement* і

т.д. Наприклад: *Nous-mêmes n'avions probablement pas terminé notre croissance* [3, с. 6].

- модальні слова, які виражають схвалення чи несхвалення: *heureusement, malheureusement* та ін. Наприклад: *Malheureusement, le temps était mauvais* [4, с. 214].
- модальні слова, що виражають впевненість, достовірність того, що повідомляється: *sûrement, évidemment, sans doute, naturellement*. Наприклад: *Évidemment, le souffle de l'explosion avait projeté tout le monde au sol* [3, с. 19].

Модальні слова виконують функцію вступного члена речення і зазвичай ставляться до всього речення в цілому. Деякі модальні слова (наприклад, *bien sûr, certainement*, і т.д.) можуть виконувати функцію слова-пропозиції.

Модальні слова – це частина мови, що зараз знаходиться в процесі становлення і розвитку. Вона продовжує поповнюватися новими словами, що більшою мірою розвиваються з прислівників, семантика яких може сприяти розвитку абстрагованого значення суб'єктивного ставлення до висловлювання [4, с. 82].

У французькому мовознавстві модальні слова були виділені в окремий розряд слів зовсім нещодавно. Об'єднуючись загальним значенням ставлення мовця до висловленої ним думки, модальні слова членуються на вузкі семантичні групи.

У французькій мові виділяються такі семантичні розряди модальних слів:

- достовірність повідомлення, впевненість: *certainement, effectivement, incontestablement* тощо. Ця група модальних слів за ступенем категоричності поділяється на підгрупи:
 - нейтральну: *Le patron se leva, remonta, de la cave une autre bouteille dont, assurance, il eut voulu qu'elle fut recouverte* [3, с. 75].
 - вищу (не підлягає сумніву): *Indiscutablement, j'ai couru aux vieux de Verdun* [71, с. 382].
 - обмежену: *A en croire les voisins, ils font bon menage ensemble* [3, с.69].
 - недостовірність повідомлення, невпевненість: *evidemment, visiblement, peut-être, apparemment, probablement*.

У сучасній романістиці лексеми, наділені функціями експресивного оснащення дискурсу, називають «дискурсивними скріпами» (*charnières de discours*), «модалізаторами» (*modalisateurs*), «конекторами» (*connecteurs*) [2, с. 148].

Відзначимо, що у французькій мові в більшості випадків так звані модальні слова є омонімами іншого класу слів – прислівників, сполучників, ді-

єслів. Жоден із слів-модалізаторів не існує у французькій мові у якості частки, тобто такої частини мови, яка має тільки і насамперед функцію цього службового слова. В залежності від контексту їх називають парадигматичними прислівниками, контекстуальними прислівниками, емоційно-експресивними сполучниками, словами-фразами, вигуками. Наприклад, дієслівні форми *allons!*, *voions!* – в рамках наказового способу означають відповідно пішли! подивимось!, а в іншому контексті виражають спонукання до дії *allons!* – ну ж бо!, подив і недовіру – *voions!* – та ну! Зворот *par exemple* – наприклад – в окличному реченні *par exemple!* набирає значення чорт забирай! Широким спектром модальних значень володіють сполучники *que* – хоч би!, чому, *si* – якби ж, хоча.

Сучасні дослідники французької граматики дуже обережні у визначенні морфологічної приналежності службових слів-модалізаторів. Це пояснюється тим, що французька партикологія як окрема частина лінгвістики не існує, і питання про надання часткам статусу самостійного класу слів поки не ставиться.

Вивчення текстів показує, що модальні слова виражають відношення висловлюваного до дійсності й виконують тим найважливішу логічну функцію. Якщо ми будемо ігнорувати в тексті модальні слова, то не зможемо зрозуміти: чи висловлюється дана думка як припущення, як щось можливе, або категорично, з повною впевненістю. Нам буде неясно, стверджується щось чи заперечується, буде неясний логічний зв'язок речень між собою; все це й виражають модальні слова. У письмовій французькій мові модальні слова не виділяються комами, що ускладнює розпізнавання їх в тексті.

Модальні прислівники (чи модальні слова) стосуються всього речення, але можуть характеризувати і окремий член речення. Їх спільним значенням є оцінка описуваної події з позиції мовця (*adverbes de commentaire phrastique* або *prédicats de phrase*). Оцінка може бути суто раціональною і включати в себе емоційний елемент (*heureusement, malheureusement*).

Слова раціональної оцінки виражають значення:

– дійсність, впевненість: *assurément, certainement, effectivement, évidemment, incontestablement* та ін.;

– можливість, невпевненість в істинності повідомлюваного: *peut-être, apparemment, probablement, vraisemblablement* та ін.;

– необхідність, неминучість: *fatalement, nécessairement, inmanquablement* та ін.;

– випадковість: *par hasard*.

Найбільш багаточисельними є слова, що виражають впевненість,

які розрізняються: за ступенем категоричності (*assurément i évidemment*); за направленістю на слухача (*incontestablement, indiscutablement*), які ніби спростовують можливе заперечення зі сторони слухача.

Значення модальних слів дуже рухоме. Наприклад, у виразі *sans doute* проявляється протилежне значення – невпевненості, припущення.

Дистрибутивними особливостями модальних прислівників є:

а) нефіксованість позиції, вільне положення в реченні, в тому числі і перед запереченням *pas*:

Il ne viendra évidemment pas. Il ne viendra pas évidemment. Evidemment, il ne viendra pas.

б) можливість приєднання додаткового підрядного речення. Це пояснюється тим, що модальне слово – семантичний еквівалент головного речення, що позначає модус, тобто судження мовця про висловлювання:

Elle n'a rien obtenu... Mais peut-être après tout, qu'elle n'a pas prié suffisamment (= on peut croire que...) [4, с.205];

в) вони легко формують окреме висловлювання:

Croyez-vous que cela vaille la peine? Certainement [4, с. 319].

У даному випадку модальні слова наближаються за функцією до слів-фраз.

У лінгвістиці модальні слова іноді виокремлюють в особливу частину мови. Проте у французькій мові вони зберігають тісний зв'язок з прислівниками. Більшість з них – переосмисленні прислівники на **-ment** (*apparemment, certainement, manifestement, naturellement* та ін.) і лише два: *certes i peut-être* – не належать до прислівників.

До числа модальних лексичних одиниць відносять також вирази з іменниками: *à coup sûr, en effet, en réalité, par malheur, sans aucun doute, sans conteste* та інші.

Проте подібні поєднання, взагалі, характерні для прислівникових виразів: *par mégarde, sans peine, à grands coups*.

Більшість слів, що відносяться до модальних, вживаються одночасно як і звичайні якісні прислівники. Наприклад: *Je n'avais jamais pu regretter vraiment quelque chose* [4, с. 241]. *Mais non, vraiment, je ne le pense pas* [3, с. 72]. В першому реченні, *vraiment* є якісним прислівником, а в другому – модальним прислівником.

Те ж саме стосується й інших виразів. Наприклад:

Le mieux, si l'on veut les joindre à coup sûr, est de téléphoner [4, с. 282]. – ***A coup sûr*** виступає в ролі обставини.

A coup sûr, le moustique y était. – ***A coup sûr*** – модальний вираз.

Дані приклади ілюструють роль позиції прислівника у відмежуванні модального значення від власне обставинного. Модальні слова постійно поповнюються за рахунок інших прислівників. Так, в модальному значенні в сучасній французькій мові вживається прислівник *curieusement*.

Можна сказати, що модальні слова у французькій мові слід вважати функціонально-семантичним розрядом всередині прислівників, а не окремою частиною мови.

З'єднувальні та уточнюючі прислівники беруть участь в оформленні дискурсивної рамки висловлювання. До уточнюючих відносяться вставні прислівники і прислівникові вирази, що стосуються способу вираження думки (*adverbes de commentaire énonciatif*):

а) ті, що характеризують спосіб вираження думки: *franchement, honnêtement, proprement, littéralement, à vrai dire, sincèrement*;

б) ті, що підкреслюють приналежність висловлювання певній особі: *personnellement, à mon avis*;

в) ті, що виділяють і обмежують елемент висловлювання: *précisément, particulièrement, généralement, justement, en somme, en général, notamment, seulement*.

Оскільки модальні слова у французькій мові займають проміжне положення між повнозначними та службовими частинами мови, то їх поділяють на групи, відносно до їхнього походження: прислівникового, іменникового, дієслівного та сполучникового. Також модальні слова розрізняють за їх модальними відтінками, а саме за тим, що вони виражають.

Розглянувши модальні слова в трьох аспектах – формально-граматичному, комунікативному і семантичному, можна зробити такі висновки: проаналізовані слова з погляду їхньої позиції у формальній структурі речення можуть розглядатися як вставні, у семантичній структурі речення функціонують як модальні (один із засобів вираження модальності), у комунікативній структурі – як парентетичні.

Література

1. Корди Е.Е. Модальные и каузативные глаголы в современном французском языке / Е. Е. Корди. – М.: УРСС, 2004. – 168 с.
2. Смуцинська І.В. Суб'єктивна модальність французької прози: [монографія] / І. В. Смуцинська. – К.: Вид. центр «Київський університет», 2001. – 253 с.
3. Beigbeder F. Mémoires d'un jeune homme derange / F. Beigbeder. – Paris: La Table Ronde, 1990. – 148 p.
4. Pancol K. Les yeux jaunes des crocodiles / K. Pancol. – Paris: Albin Michel, 2006. – 640 p.

старший научный сотрудник отдела ингушского языка
Ингушский научно-исследовательский институт гуманитарных наук
им. Ч.Э. Ахриева Республика Ингушетия

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ИНГУШСКОГО ЯЗЫКА

Ключевые слова: ингушский язык, лингвистическая терминология/ терминологика, калькирование.

Keywords: Ingush language, linguistic terminology, terminologica, calques.

Современное состояние лингвистической терминологии ингушского языка характеризуется повышением социального статуса ингушского языка и дальнейшим расширением сфер его функциональных возможностей. Ингушская лингвистическая терминология в основном сформирована, однако процесс ее пополнения, развития и совершенствования продолжается, поскольку обновляются современные гуманитарные науки, происходит интеграция научного знания. В связи с расширением сферы научной деятельности исследователей исследование аспектов интенсивно развивающейся лингвистической терминологии приобретает бесспорный приоритет. Следует заметить, что состав лингвистической терминологии пополняется как путем лексического калькирования (использование собственного лексического фонда ингушского языка – семантическое заимствование), так и путем лексического заимствования (заимствование русской лексики и через его посредство интернациональной лексики).

Отмеченным характеризуется работа по синтаксису ингушского языка Ф.Г. Оздоевой и М.А. Кульбужева «*Глалг1ай метта синтаксис (дешара пособи)*» («Синтаксис ингушского языка (учебное пособие)» [2, 16]. В работе введена значительная часть синтаксических терминов, анализ которых показывает, что авторы придерживаются принципа минимальных расхождений между ингушской терминологией и общепринятыми в лингвистике обозначениями. В условиях двуязычия, когда ингушский язык, как и другие языки, активно контактирует с русским языком, прямое заимствование является одним из важных принципов в создании и упорядочении научной терминологии. В частности, вполне оправданно широкое использование

в інгушском языкознании таких синтаксических терминов, как: *инфинитивни предложени* «инфинитивное предложение», *эргативни конструкции* «эргативная конструкция», *генитивни конструкции* «генитивни конструкции», *логически субъект* «логический субъект».

Часть наиболее употребляемых лингвистических терминов ингушского языка зафиксирована в кратком словаре-справочнике «*XI анзара гIал-гIай мотт (лоацца дошлог-хоаттарг)*» («Современный ингушский язык (краткий словарь-справочник)» [1, 78]. В работе также представлены новые варианты лингвистических терминов, при этом в основном акцентируется внимание на словообразовательные возможности родного языка, а также приводится значительная часть заимствований из русского языка с применением словообразовательных средств ингушского языка: *грамматикан маIан / грамматическое значение*, *модалалла / модальность*, *предикативалла / предикативность*, *синтаксисан гIирс / синтаксическое средство*. В некоторых случаях правописание термина несколько видоизменяется в целях приспособления к нормам ингушского произношения и правописания: *аллафон / аллофон*, *аккамадаци / аккомодация*, *метаними / метонимия*, *алламорф / алломорф*. Сравните фразовые примеры из лингвистических источников ингушского языка:

Одной из основных задач в области ингушского терминоведения остается изучение, упорядочение и лексикографическое описание существующей лингвистической терминологии. Анализ состояния современной лингвистической терминологии ингушского языка показывает, терминологический минимум не должен замыкаться на терминологии, характеризующей только собственный ингушский язык, но также должен учитывать новые достижения современной теории общего языкознания и лексикографии. Практика показывает, что необходимо вводить в язык лингвистические термины типа: *императив*, *перфект*, *дистрибутив*, *каузатив* [1, 80].

Таким образом, современная лингвистическая терминология современного представляет собой сложившуюся систему терминов языкознания, соотносенную с системой понятий данной области знания. Она является более упорядоченной, что является следствием четкости лингвистических понятий и участия человека в создании данной терминологической системы. Сформированная на основе максимального использования всех средств ингушского языка и за счет других языков, в особенности русского, она отвечает всем требованиям терминологии: однозначности, точности, систематичности, краткости (по мере возможности), удобством произношения и написания.

Литература:

1. Барахоева Н.М. Х1анзара г1алг1ай мотт (лоацца дошлорг-хоаттарг). – Магас, 2008. – 146 с.
2. Оздоева Ф.Г., Кульбужев М.А. Г1алг1ай метта синтаксис (дешара пособи) Синтаксис ингушского языка (учебное пособие) – Магас, 2006. – 89 с.



Мирошниченко Галина Ивановна
МБОУ «Графовская СОШ»

РАЗВИТИЕ И КОНТРОЛЬ КОММУНИКАТИВНЫХ УМЕНИЙ: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ.

Коммуникативная компетенция рассматривается сегодня как одна из важнейших составляющих готовности и способности специалистов любого профиля к успешной профессиональной деятельности.

Эффективность обучения во многом определяется уровнем коммуникативных умений. Усвоение учебной дисциплины будет на родном и на иностранном языке человек умеет работать с текстом и создавать собственные тексты разных стилей и жанров, включая и научно-исследовательские проекты. При этом коммуникативные и информационные, социальные и учебные умения оказываются взаимосвязанными, практически неразделимыми в учебной и реальной деятельности. Однако они не являются врожденными – эти умения необходимо целенаправленно формировать и развивать.

Новые условия жизни диктуют необходимость изменения содержания и форм построения современных программ и курсов обучения иностранному языку. Но эти изменения не должны иметь фрагментарный и стихийный характер. Реальный результат обучения во многом зависит от действий учителя. Они же, в свою очередь, определяются ясностью понимания поставленных задач, так и выбранной системы контроля и оценивания. Именно единство понимания целей и содержания образования и выбор адекватных форм обучения и контроля способны повлиять на положительную динамику развития коммуникативной культуры общества.

Мировые тенденции развития образования.

Современная парадигма образования предполагает философское переосмысление задач всей системы образования: как общего среднего, так и профессионального.

- **От концепции «хорошее образование на всю жизнь» к пониманию необходимости образования на протяжении всей жизни.**

Без постоянного обновления ранее полученных знаний и сформированных умений, без умелого анализа ситуации, отслеживания изменений в законодательстве и нормативных документах, регламентирующих деятельность соответствующих организаций и конкретных работников, результаты деятельности специалиста могут быть признаны непрофессиональными.

Психологическая готовность к продолжению образования и переквалификации, готовность воспринимать их как данность, а не как жизненную катастрофу должны формироваться в ходе современного школьного и профессионального образования.

- **От послушания к инициативности.**

Инициативность надо не просто поддерживать, но и целенаправленно, последовательно формировать, поскольку самостоятельность и ответственность за результат собственных решений есть звенья одной цепи, и усилия школы и семьи в этом направлении желательно координировать более тщательно.

- **От знаний к компетенциям.**

«Знаниецентричная» модель образования ужу давно перестала удовлетворять реальные потребности развития общества и личности.

Любой профессионал не может помнить всего объема изученной информации. Главное – знать, где можно ее найти в случае необходимости и как применить более эффективно для решения поставленных задач.

Новая трактовка целей общего и непрерывного языкового образования.

Можно выделить пять базовых компетенций, которые в совокупности обеспечивают готовность выпускников различных учебных заведений к адаптации и самореализации в условиях рынка труда современного информационного общества.

- 1. Социально-политическая компетенция, или готовность к решению проблем.**

В данном случае речь идет не столько о реальной эффективности принимаемых решений, сколько о психологической готовности брать на себя ответственность за принятые самостоятельно решения.

2. Информационная компетенция.

Суть данной компетенции можно определить как совокупность готовности и потребности работать с современными источниками информации в профессиональной и бытовой сферах деятельности, а также как совокупность умений:

- 1) Находить нужную информацию с помощью различных источников, включая современные мультимедийные средства;
- 2) Определять степень ее достоверности, новизны, важности;
- 3) Обрабатывать в соответствии с ситуацией и поставленными задачами;
- 4) Архивировать и сохранять;
- 5) Использовать для решения широкого спектра задач.

3. Коммуникативная компетенция.

Данная компетенция является многокомпонентной. Предложенное В.В. Сафоновой коммуникативной компетенции как совокупности языковой, речевой и социокультурной составляющих прочно закрепилось в отечественной методике и действующих федеральных программах по иностранным языкам. Любой специалист должен иметь достаточно высокий уровень данной компетенции в устной и письменной речи.

Данная компетенция жизненно необходима для успешного профессионального функционирования и карьерного роста практически в любой области, при этом она должна быть как на родном, так и как минимум на одном иностранном языке.

4. Социокультурная компетенция.

Данная компетенция часто рассматривается как один из компонентов коммуникативной компетенции, однако в последнее время ее стали выделять как самостоятельную цель образования, связанную не столько с коммуникативными умениями на иностранном языке, сколько с готовностью и способностью жить и взаимодействовать в современном поликультурном мире.

В основе любой компетенции лежат знания и умение их использовать, но компетенция отличается от умения тем, что всегда сопряжена с психологической готовностью к сотрудничеству в процессе решения различных проблем, с наличием определенных морально-этических установок и качеств личности.

Анализ различных толкований понятия «социокультурная компетенция» позволяет говорить о том, что в основе данной компетенции лежат следующие моменты:

- Умение выделять общее и культурно-специфическое в моделях развития различных стран и цивилизаций, различных исторических этапов одной и той же страны, социальных слоев общества.

- Готовность представлять свою страну и ее культуру с учетом возможной межкультурной интерференции со стороны слушателей, предвосхищая причины возможного недопонимания и снимая их за счет выбора адекватных средств и речевого взаимодействия.

- Призвание права разных культурных моделей, а значит и формируемых на их основе представлений, норм жизни, верований и т.д., на существование

- Готовность конструктивно отстаивать собственные позиции, не унижая других и не попадая в прямую зависимость от чужих приоритетов.

5. Готовность к образованию на протяжении всей жизни.

Коммуникативная компетенция может по праву рассматриваться как ведущая и стержневая, поскольку именно она лежит в основе всех других компетенций, а именно: *информационной, социо-культурной, социально-политической, а также готовности к образованию и саморазвитию.*

Коммуникативную компетенцию сегодня необходимо последовательно формировать в тесной связи с учебными и информационными умениями, готовностью к решению проблем на родном и на иностранном языке в единой логике. Развитие коммуникативных умений в устной и письменной речи должно рассматриваться не просто как цель, но как средство успешности овладения любыми предметными знаниями и умениями.

Содержание современного образования, или что следует понимать под знанием сегодня.

Определяя содержание обучения иностранному языку, последовательно школы Г.В. Роговой выделяют три основных компонента содержания обучения: *лингвистический, психологический и методологический.*

Лингвистический компонент содержания обучения иностранному языку предполагает отбор необходимого материала:

- 1) языкового (лексического, грамматического, фонетического);
- 2) речевого;
- 3) социокультурного.

Критерии отбора могут быть разными, но в их основе всегда лежат следующие факторы:

- предполагаемый контекст деятельности обучаемых, их реальные запросы, интересы и потребности;
- возраст;

- общий уровень образованности;
- уровень владения языком.

Психологический компонент содержания обучения ИЯ призван определить те навыки и умения, которые должны быть сформированы в процессе обучения на данном конкретном этапе и применительно к данным конкретным условиям.

Здесь возникает еще один немаловажный вопрос. Что такое навыки и что такое умения? В чем их различие? За ответом на данный вопрос обратимся к психологам.

А.А. Леонтьев полагает, что речевыми **навыками** следует считать речевые операции, выполнение которых доведено до степени совершенства.

Однако, как считает А.А. Леонтьев, для осуществления общения недостаточно сформированных речевых навыков. Необходимы речевые **умения**.

Речевые умения всегда неразрывно связаны с личностью говорящего и его способностью правильно оценивать речевую ситуацию, готовностью при необходимости изменять ранее намеченный план речевого взаимодействия, адекватно использовать различные приемы аргументации, убеждения, получения информации.

При изучении ИЯ далеко не все могут достичь уровня речевых умений.

Сущность **методологического компонента** содержания обучения сводится к тому, что в процессе обучения учитель не только объясняет новый материал и организует его правильную отработку, но и предлагает своим ученикам определенные алгоритмы выполнения заданий, обучает их базовым приемам самостоятельной работ

Составляющие содержания образования Е.Н. Солововой:

1. Знания;
2. Умение работать с новой информацией, текстом;
3. Умение создавать собственную информацию (в виде устных и письменных текстов, проектов)

Образование как процесс взаимодействия учителя и ученика

В данном контексте ключевыми понятиями выступают: *рефлексия, автономия, проблематизация, мыслительность, проектные формы работы* как основа проектирования реальной деятельности.

Автономия – это прежде всего равная ответственность учащихся и педагогов за результаты учебного труда, когда ученик имеет право выбирать: что, как, когда и с кем учить, как отчитываться за результат, а учебное заведение предоставляет ему это право, одновременно оговаривая и всю степень ответственности за соблюдение оговоренных обязанностей, сро-

ков, объема выполнения работ, а также последствий нарушения обоюдно установленных правил.

Формы работы и типы учебных заданий

К формам работы на уроке традиционно относят: фронтальную, парную, групповую, индивидуальную. К сожалению, наиболее активно применяется только первая из них. Для оптимизации процесса учебно-познавательной деятельности учителю необходимо овладеть способами и приемами организации парной, групповой и индивидуальной работы.

Что касается типов заданий, то в свете модернизации среднего и профессионального образования учителю необходимо научиться различать чисто **учебные, коммуникативные, аутентичные задания**, а также моделировать **проблемные ситуации**.

В контексте изучения иностранного языка особую значимость приобретают следующие проблемные задания:

1. Поисково-игровые (направленные на развитие остроты наблюдения, различных видов мышления, творческого воображения).

2. Коммуникативно-поисковые (направленные на развитие дискурсивных умений, умений нахождения как нужной стратегии, так и оптимального языкового материала в ситуациях прямого и опосредованного общения).

3. Коммуникативно-ориентированные (направленные на формирование готовности к решению как чисто коммуникативных, так и учебных, социальных, поисково-информационных задач в условиях как соревновательного, так и сотрудничающего общения).

4. Познавательные-поисковые культуроведческие задания (направленные на интеграцию междисциплинарных знаний, формирование комплексных социокультурных знаний и умений, также на формирование герменевтических умений или умений смысловой интерпретации первичных и вторичных авторских текстов).

5. Лингвистические поисковые задания (направленные на формирование профильных лингвистических и филологических умений).

(классификация заданий предложена В.В. Сафоновой).

Перспектива развития национальной системы языкового контроля

Разработка интегрированного подхода к контролю **коммуникативно-информационных, социокультурных и учебных умений** на родном и иностранном языках в школе может сыграть положительную роль в достижении целей **образования и воспитания** школьников.

К нему можно отнести:

- Функции текущего, промежуточного, итогового контроля с позиций учащихся, учителя, администрации;
- Формы контроля;
- Соотношение стандартизированных и творческих видов контроля;
- Соотношение родного и иностранного языков в процессе контроля комплексных коммуникативных умений.

Функции, формы и виды контроля

Эффективный контроль – это часть хорошего обучения, инструмент системы управления качеством образования.

Для успешного претворения в жизнь программы модернизации общественного образования назрела необходимость разработать национальную систему языкового контроля, учитывая специфику каждого из этапов непрерывного языкового образования и требования к соблюдению преемственности между данными этапами.

Задачи национального языкового экзамена должны учитывать специфику собственной системы непрерывного образования.

Среди первоочередных задач, связанных с созданием национальной системы языкового контроля, особое внимание занимают проблемы ЕГЭ – единого государственного экзамена.

Современный формат и содержание ЕГЭ не полностью вписываются в рамки модернизации общественного образования. В существующем виде этот экзамен не учитывает наиболее существенные положения стандарта, отвечающие требованиям современной образовательной парадигмы, а именно переходу знаниецентричной к компетентностной модели образования.

Социокультурная компетенция: что это такое?

Целью современного обучения иностранным языкам в системе непрерывного языкового образования признано формирование коммуникативной компетенции.

Компетенция VS знания и умения

В основе любой компетенции лежат знания и умение их использовать, но компетенция отличается от умений тем, что всегда сопряжена с психологической готовностью к сотрудничеству и взаимодействию в процессе решения различных проблем, с наличием определенных морально-этических установок и качеств личности.

Каждый учитель школы должен выполнять пять основных функций, в которые входит:

- Преподавание;
- Внеурочная деятельность;
- Методическая деятельность;
- Работа с родителями;
- Учебно-научная деятельность или повышение квалификации.

Цели, формы контроля, выбор содержания и методов работы на уроке как в средней, так и в высшей школе сегодня должны быть направлены на формирование базовых для всех компетенций, среди которых социокультурная компетенция по праву может считаться одной из ключевых.

Литература

1. Дворецкая, О.Б Деловой английский язык для учащихся 10-11 классов Текст/ О.Б.Дворецкая//Обнинск,Титул 2010
2. Котева,З.И. Курс делового английского языка Текст/З.И.Котева// Москва,РИПОЛклассик.2011
3. Соловова, Е.Н.,Апальков, В.Г. . Развитие и контроль коммуникативных умений: традиции и перспективы. Лекции 1-4 Текст./Е.Н.Соловова, В.Г.Апальков//М.Педагогический университет «Первое сентября».2010
4. . Andrew Littlejohn, Diana Hicks with Olga Vinogradova. Cambridge English for Schools in Russia. Student's Book Four. – Cambridge University Press and Drofa Publishers.2002
5. Luke Prodromou. Rising Star. A Pre-First Certificate Course. Oxford: Macmillan, 2000

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКТИВНОГО И ПАССИВНОГО ЗАЛОГОВ АНГЛИЙСКОГО ГЛАГОЛА В ВЫСТУПЛЕНИЯХ Б. ОБАМЫ И ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ВЫБОР ДАННЫХ ЯЗЫКОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

Ключевые слова: речевая ситуация, компоненты речевой ситуации, речевая деятельность, языковые элементы, языковые единицы, уровни языка.

Keywords: communicative situation, components of communicative situation, speech activity, language elements, linguistic units, levels of language.

Цель данного исследования является выявить взаимосвязь между компонентами речевой ситуации, в том числе, и ее участниками, и речевыми элементами на примере использования активного и пассивного залогов английского глагола.

Речевая деятельность является видом деятельности, присущей человеку, и она, как и любая другая, ориентирована на достижение результата. Этот результат, или цель коммуникации, чаще всего лежит за пределами конкретной ситуации коммуникативного взаимодействия и является побуждением к тому или иному действию.

Для речевой деятельности характерна следующая структура: мотивирующий, формирующий и реализующий уровни. Мотивирующий уровень состоит из сложных взаимодействия мотивов и цели действия, как будущего результата (коммуникативного намерения). [1]

Мотив – то, что объясняет характер данного речевого действия, тогда как коммуникативное намерение выражает то, какую коммуникативную цель преследует говорящий, планируя ту или иную форму воздействия на слушающего. [1]

В политической сфере речевая деятельность направлена на достижение определенной цели в большей степени, чем в каких-либо других сферах человеческой деятельности. Стоит обратить особое внимание на то, что речевые ситуации, возникающие в рамках политического дискурса, привлекают внимание общественности и вызывают широкий резонанс. Следовательно, учет условий, образующих речевую ситуацию, и особенности личности ав-

торов при выборе языковых единиц в подобных речевых ситуациях является наглядным материалом для исследования взаимоотношений этих понятий.

Прежде всего, стоит пояснить, что подразумевается под коммуникативной ситуацией и ее компонентами. В словаре-справочнике «Педагогическое речеведение» мы можем найти следующее определение: «Речевая ситуация: 1) ситуация речи, ситуативный контекст речевого взаимодействия; 2) набор характеристик ситуативного контекста, релевантных (значимых) для речевого поведения участников речевого события, влияющих на выбор ими речевых стратегий, приемов, средств. [2]

Словарь лингвистических терминов Т. В. Жеребило дает следующее определение: «Речевая ситуация – (фр. situation положение, обстановка, обстоятельство) ситуация, которая предполагает речевое общение, включение собеседников на тематическом и композиционном уровне в речевой акт, в его диалогический и монологический контекст. В речевой ситуации актуализируются языковые формы и значения, используемые для выражения конкретных мыслей, волеизъявлений и чувств в соответствии с целями и условиями общения, темой и содержанием беседы, дискуссии и любой иной формы диалога». [3]

В «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» дается следующее определение: «Речевая ситуация – ситуация, в которой осуществляется речевое взаимодействие между коммуникантами». [4]

Проанализировав различные определения понятия «речевая ситуация», мы приходим к выводу, что речевая ситуация является ситуацией активного взаимодействия между коммуникантами, конечным результатом которой является достижение цели, лежащей за пределами коммуникации. Стоит отметить, что цель взаимосвязана с такими компонентами речевой ситуации, как ее участники, их личностные, социальные и другие особенности, а также обстоятельствами, в которых происходит процесс коммуникации, и ее жанром. Для успешного достижения данной цели, участники используют различные приемы и стратегии, выбор которых зависит от условий возникшей ситуации, а также от характеристик самих коммуникантов.

В рамках функционирования отдельной речевой ситуации важным является такое понятие, как языковые элементы, т. е. единицы, используемые партнерами по коммуникации под влиянием тех или иных обстоятельств и для достижения коммуникативных целей.

Единица языка — элемент системы языка, неразложимый в рамках определённого уровня членения текста и противопоставленный другим единицам в подсистеме языка, соответствующей этому уровню.

Уровни языка можно представить в следующем виде:

- фонемный;
- морфемный;
- лексический (словесный);
- синтаксический (уровень предложения).

В своем исследовании мы рассматриваем особенности строения предложения в английском языке и взаимосвязь выбора такого языкового элемента, как залог, с условиями речевой ситуации, в рамках которой эти единицы используются.

Залог – это форма глагола, которая показывает, является ли подлежащее предложения производителем или объектом действия, выраженного сказуемым. В английском языке имеется два залога: the Active Voice (действительный залог) и the Passive Voice (страдательный залог).

Страдательный залог употребляется, когда исполнитель действия очевиден или несуществен, или когда действие или его результат более интересны, чем исполнитель. Страдательный залог образуется с помощью глагола to be в соответствующем времени и III формы глагола (причастие II).

Активный залог используется в ситуациях, когда деятель, производящий действие, играет в высказывании важную, возможно, ключевую роль. В некоторых ситуациях автор может намеренно использовать активный залог, несмотря на то, что использование пассивной формы было бы более уместным и привычным именно для того, чтобы подчеркнуть ключевую мысль в высказывании, сделать акцент на важности роли деятеля, а не на самом действии.

В выступлении, посвященном использованию химического оружия против мирного населения, Барак Обама прибегает к использованию пассивного залога в следующем примере: «Ten days ago, the world watched in horror **as men, women and children were massacred** in Syria in the worst chemical weapons attack of the 21st century», «All told, well over **1,000 people were murdered**. Several hundred of them were children – young girls and boys gassed to death by their own government». [5] Прибегая к пассивной конструкции, Президент США подчеркивает, что большим злом в данном случае является не сам факт использования оружия массового поражения, сколько то, сколько человек было убито в результате его использования.

В продолжении этого выступления автор прибегает к использованию активного залога, описывая ту же ситуацию: «What message will we send if a **dictator can gas hundreds of children** to death in plain sight and pay no price?» [6] Таким образом, он переходит от описания самого факта преступления и

трагичности его последствий к непосредственному виновнику случившегося. Через чередование использования активного и пассивного залога Барак Обама подводит аудиторию к мысли о том, что человек, совершивший подобное преступление против прав человека, т. е. в данном случае – Башар Асад, должен понести наказание.

Одним из трагических эпизодов в жизни Америки в 2013 году стали также взрывы во время Бостонского марафона, в результате которых в общей сложности пострадали около 300 человек, трое из которых погибли. По данному факту Барак Обама сделал 3 заявления: 15, 16 и 19 апреля. В данных заявлениях Президент дает информацию о расследовании, проводимом относительно данного террористического акта, выражает свое собственное отношение, а также отношение всего американского народа к данному событию.

Особое внимание стоит обратить на то, какие грамматические конструкции использует Барак Обама, рассказывая непосредственно о событиях, произошедших во время Бостонского марафона: «We still do not know who did this or why. And people shouldn't jump to conclusions before we have all the facts. But make no mistake – we will get to the bottom of this. And we will find out who did this; we'll find out why they did this. Any responsible individuals, any responsible groups will feel the full weight of justice». [6]

Среди грамматических конструкций, использованных в данном тексте, мы вновь встречаем использование пассивного залога: «Any time **bombs are used** to target innocent civilians it is an act of terror. What we don't yet know, however, is **who carried** out this attack, or why; whether it was planned and executed by a terrorist organization, foreign or domestic, or was the act of a malevolent individual». [6] В первом случае Барака Обама описывает случаи использования бомб против мирного населения в общем, не подразумевая конкретную нацию или страну. Поэтому в данном случае он использует пассивную конструкцию, обращая внимание на то, что последствия подобных действий намного важнее того, кто является их автором. Однако в продолжении своей речи, касаясь уже непосредственно взрывов в Бостоне, Президент прибегает к активной конструкции: «who carried out this attack». Мы можем сделать вывод, что в данном случае приоритетом является завершение расследования и определение виновных в данном теракте.

Несмотря на то, что в данном случае более обоснованным было бы использование пассивного залога, подчеркивая трагические последствия данного террористического акта для жителей Бостона и участников марафона, автор, напротив, прибегает к использованию активных конструкций. Таким

образом он указывает на то, что данный теракт имеет непосредственного исполнителя, виновника произошедшего, и приоритетной задачей является его определение и наказание. В данном выступлении автор прибегает к данному приему, поскольку, являясь президентом Соединенных штатов, несет ответственности за жизни и безопасность граждан страны.

Интересным примером использования активного и пассивного залога являются выступления Барак Обамы, посвященные памяти Нельсона Манделы. Основной целью данных выступлений является рассказ о выдающейся роли, которую сыграл покойный не только в жизни своей родной страны, ЮАР, но также и в жизни мирового сообщества. Барак Обама рассказывает о том, насколько важен был пример Нельсона Манделы для многих, не только политических деятелей, но и рядовых граждан. И все это было достигнуто благодаря ряду черт характера Нельсона Манделы, его качеств.

Анализируя данное выступление на грамматическом уровне, следует обратить внимание на то, что Президент США гораздо чаще прибегает к использованию активного залога: «For now, let us pause and give thanks for the fact that Nelson Mandela lived – a man who took history in his hands, and bent the arc of the moral universe toward justice», «And like so many around the globe, I cannot fully imagine my own life without the example that Nelson Mandela set, and so long as I live I will do what I can to learn from him», «Through his fierce dignity and unbending will to sacrifice his own freedom for the freedom of others, **Madiba transformed** South Africa – and moved all of us». [7] Отказываясь от использования пассивного залога, Барак Обама указывает на значимость достижений Нельсона Манделы, которые были реализованы за счет черт его характера.

Вовтором выступлении, посвященном памяти Нельсона Манделы, Барак Обама также прибегает к использованию большого количества активных конструкций: «But like other early giants of the ANC – the Sisulus and Tambos – **Madiba disciplined** his anger and channeled his desire to fight into organization, and platforms, and strategies for action, so men and women could stand up for their God-given dignity», «**He changed** laws, but **he** also **changed** hearts», «For the people of South Africa, for those **he inspired** around the globe, Madiba's passing is rightly a time of mourning, and a time to celebrate a heroic life». [7] Используя данные конструкции, автор стремится показать, что все заслуги Нельсона Манделы являются результатом его тяжелого труда и борьбы, делая акцент именно на усилиях, им затраченных, а не на результате.

На выбор конструкций в активном или пассивном залоге влияют такие факторы, как цель высказывания, а также актуальные события, происходящие в мире. Если автор хочет подчеркнуть заслугу того, кто производил

данное действие, или же подчеркивает важности роли деятеля, которая превышает последствия и результаты действия, то им используется активный залог. Если же большее внимание уделяется результатам действиям, к которым относятся, например, количество жертв террористических актов, то в данном случае автор прибегает к использованию активного залога.

Список литературы

1. Глухов В. П. Основы психолингвистики: учеб. пособие для студентов пед-вузов. – М.: АСТ: Астрель, 2005. 351 с.
2. Ладыженская Т. А. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. — М.: Флинта: Наука, 1998. с. 12-14
3. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. В. — Назрань: Пилигрим, 2010. с. 168
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка/ под редакцией Кожиной, М.Н. — М: Флинта, Наука, 2003. с. 156
5. Obama B. Congress to vote on Syria strike – Washington, D.C. – 2013. – 31 авг. Режим доступа: <http://edition.cnn.com/2013/08/31/politics/obama-syria-transcript-saturday/index.html> (Дата обращения: 20.09.2014)
6. Obama B. Statement on Boston explosions. – Washington, D.C. – 2013. – 16 апр. Режимдоступа:<http://www.bbc.com/news/world-us-canada-22162605> (Дата обращения: 16.05.2014)
7. Obama B. Statement on the death of Nelson Mandela. – Washington, D.C. – 2013. -5дек.Режимдоступа:<http://motherjones.tumblr.com/post/69112189066/statement-by-the-president-on-the-death-of-nelson> (Дата обращения: 8.01.2014)
8. Obama B. On the Passing of Nelson Mandela. First National Bank Stadium, Johannesburg, South Africa – 2013. – 10 дек. Режим доступа: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamanelsonmandelamemorial.htm> (Дата обращения: 20.09.2014)

Котовські Г.Ф.

Кандидат філологічних наук,
доцент кафедри німецької філології
ЛНУ ім.Івана Франка

**ВИРАЖЕННЯ МИНУЛОЇ ДІЇ
ГРАМАТИЧНИМИ ФОРМАМИ НІМЕЦЬКОГО ДІЄСЛОВА.
ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ**

Ключові слова: граматична будова, граматична категорія, дієслівна парадигма, доконаний і недоконаний вид, граматичний час

Keywords: grammatical system, grammatical category, verbal paradigm, perfective aspect, imperfective aspect, tense

В історії розвитку людства переклад завжди відігравав неабияку роль. Саме ця сфера діяльності людини долає комунікативні бар'єри, сприяє взаємообміну духовним надбанням між народами і цим позитивно впливає на прогрес суспільства. Також і в сучасному світі, який характеризується процесами глобалізації та інтеграції, роль перекладача важко переоцінити. Тому не дивно, що у площині мовознавчих досліджень велику увагу приділяють саме проблемам перекладу, контрастивному аналізу мовних явищ.

Перекласти – означає ознайомити читача чи слухача із текстом чи змістом усного повідомлення вихідної мови якомога точніше засобами іншої мови. Таким чином мета перекладу полягає у тому, щоб, по-перше, вичерпно передати зміст оригіналу; по-друге, використати при цьому функціонально еквівалентні засоби цільової мови. Це означає, що визначальним є не стільки формально-структурна характеристика еквівалентів, а їхня функціонально-семантична відповідність. У пошуку еквівалента перекладач нашоухується на різноманітні труднощі перекладу на різних рівнях: фонетичному, морфологічному, лексичному, синтаксичному і текстовому. [2,488] Це пов'язано із міжмовними відмінностями, в основі яких лежать різні мовні картини світу, особливості граматичної будови мови, певні мовні норми та традиції тощо.

У даному дослідженні мова йтиме про переклад граматичних форм минулого часу німецької мови на українську, що має певні особливості у зв'язку із значними відмінностями дієслівних парадигм обох мов. Говорячи про час, маємо враховувати його двояке тлумачення. З одного боку – це об'єктивний

час, плин якого людина спостерігає щодня, щомиті впродовж свого життя. Це є філософське тлумачення часу. З другого боку, існує лінгвістичне розуміння часу. Це ті мовні засоби, за допомогою яких фіксуються часові відношення позамовного світу.

За допомогою часових форм кожна дія, позначена дієсловом-присудком, характеризується як одночасна з моментом мовлення (теперішній час), як попередня (минулий час) або як наступна (майбутній час). [3,89]

Якщо реально існуючий час єдиний для всіх, то граматична категорія часу знаходить у різних мовах різні форми вираження. Українська та німецька темпоральні системи різняться між собою навіть за кількісними показниками: традиційно налічують 6 граматичних часів німецького дієслова (Präsens, Präterit, Perfekt, Plusquamperfekt, Futur I, Futur II), яким відповідає лише чотири (із врахуванням давноминулого часу) українського дієслова. Якщо врахувати полісемантичність темпоральних форм і їхню функціональну різноманітність, то очевидно стає вагомим даною проблематики для якісного перекладу. Відмінність простежується також стосовно дієслівних категорій. Дієслово в українській мові відмінюється не лише за такими категоріями як особа, число, спосіб дії, час, стан. На відміну від німецької, тут існує ще й категорія доконаного/недоконаного виду, яка пов'язана із граматичним часом. Ця асиметрія створює певні труднощі в процесі перекладу, які зростають при врахуванні специфіки часових форм дієслова обох мов.

Категорія виду – один із специфічних елементів граматичної будови української мови, як і ряду інших слов'янських мов. В українській мові дієслівна категорія виду виражає дію, з погляду того, як вона розвивається в часі. За допомогою категорії виду передається дія, яка сповна реалізована чи спрямована на реалізацію, або дія постійна, безперервна, що перебуває в процесі розгортання і становлення.

Зв'язок категорії часу з категорією виду виявляється в тому, що всі дієслова теперішнього часу мають форму недоконаного виду (*доповідаю, пояснюю*), а дієслова минулого і майбутнього часів — форми недоконаного виду і форми доконаного виду (*доповідав – доповів; буду доповідати, доповідатиму — доповім*).

Категорію виду мають усі дієслова, але не всі вони формують видові пари. Серед дієслів є одновидові (*опам'ятатися*) — тільки док. вид; (*мешкати*) — тільки недок. вид і двовидові (*женити – поженити, вінчати – повінчати*). Дієслівні словоформи, протиставлені одна одній за видом, утворюють видову пару: *робити — зробити, переписати — переписувати, готуватися — підготуватися*. [1,173]

На противагу цьому, в німецькій мові відсутня граматична категорія виду. Спосіб перебігу дії (її граничність чи неграничність, інтенсивність чи послаблення, повторюваність) виражається:

- лексичним значенням дієслів (*kommen, gehen, schreien, lächeln, klingeln*);
- деякими словотвірними засобами (*blühen – verblühen, schlafen – einschlafen*);

- синтаксичними засобами або контекстом (*es regnete und regnete; plötzlich beginnt er zu schreien*)

Саме тому в німецькій мові говорять про акціональність як лексичну категорію, бо вона характеризує дію через лексичне значення дієслова. У ширшому розумінні використовується поняття аспектуальності, під яким слід розуміти усю мовні засоби (у тому числі і контекст), які виражають спосіб перебігу дії.

Отже асиметрія граматичних категорій, відмінність граматичної будови мов вимагають ретельного аналізу і співставлення мовних явищ. Відповідно до завдань даного дослідження і враховуючи сказане вище, розглянемо форми минулого часу німецької та української мов, а також їхні особливості.

Темпоральна система німецької мови сформувалась за взірцем латинської граматики, тому слугує предметом дискусій у сучасних лінгвістичних дослідженнях. Невизначеною є навіть кількість форм часу, що коливається від одного до десяти. У даному дослідженні представлена позиція традиційної граматики. Згідно із цим, як вже згадувалось вище, у німецькій мові функціонує 6 граматичних часів, з яких три є формами минулого часу (Präterit, Perfekt, Plusquamperfekt). Якщо темпоральний статус більшості часових форм ставиться під сумнів, то щодо **претерита** побутує одноставність. У.Енгель називає його навіть «єдиним справжнім минулим часом» [4, 496]. Основна функція претерита полягає у тому, щоб виражати дію в минулому часі, що відбувається без зв'язку із теперішнім. Саме ця семантична ознака є визначальною у питанні синонімії чи взаємозамінності претерита і перфекта, про що мова йтиме нижче. Задля інтерпретації часових форм у мовознавчій літературі було запроваджено додаткові параметри: момент мовлення, момент оцінки, момент дії. Вперше ці поняття запровадив англійською Г.Райхенбах – point of speech (S), point of reference (R), point of event (E). [цит.за: 11, 9]

У сучасному мовознавстві стосовно цього питання виникли термінологічні розбіжності – відмінності у тлумаченні і позначенні. Дотримуючись традиційних позначень (E), (R), (S), наведемо проте пояснення інших науковців. Г.Гельбіг та Й.Буша трактують ці поняття наступним чином:

- момент дії E (Aktzeit/Ereigniszeit) – це об'єктивно-реальний час, у якому відбувається дія, виражена дієсловом;

– момент мовлення S (Sprechzeit) – це час, у якому мовець здійснює своє висловлення;

– момент оцінки або споглядання R (Referenzzeit/Betrachtzeit) – це час споглядання мовцем дії, яка виражена дієсловом. Даний момент важче визначити, ніж два попередні, все ж цей параметр є необхідний для пояснення деяких часових форм. [6, 128]

Відповідно до сказаного, речення із претеритом можна схематично позначити наступним чином:

Er arbeitete gestern den ganzen Tag E,R S

Сама подія (E) локалізована у минулому, тобто до моменту мовлення (S). Із нею співпадає момент споглядання чи оцінки (R). Це вказує на відсутність зв'язку із теперішнім, тому стає очевидним, що претерит функціонує як епічний час для розповіді про щось таке, що не має актуальності на теперішній момент, і поєднується із відповідними маркерами часу (*gestern, im vorigen Jahr, neulich, 1914 u.a.*). Претерит перш за все широко використовується в художніх творах.

Інтерпретація **перфекта** пов'язана із численними дискусіями у мовознавчій літературі. Проблематика зумовлена історично. Давньоверхньонімецькі конструкції *habên, eigan, sîn + Partizipium Perfekti*, з яких виникли форми Perfekt та Plusquamperfekt, мали результативне значення. Це значення успадкували відповідні дієслівні форми сучасної німецької мови. [7, 111]

У дискусіях навколо перфекта центральним постає питання про статус перфекта. Що виражає ця дієслівна форма – темпоральну чи аспектуальну семантику? Відомий мовознавець Г.Фатер [10, 58] виділяє наступні теорії стосовно перфекта:

– аспектуальна гіпотеза (у значенні перфекта первинним є результативна, тобто аспектуальна семантика). Наприклад, низка науковців називає перфект завершеною теперішністю («vollendete Gegenwart»). Л.Зюттерлін інтерпретує наступним чином: *ich habe geschrieben* – означає, що я зараз перебуваю у стані, який наступив після написання. [9,228]. Г.Глінц вбачає основним у префекті вираження завершеності дії. [5, 149]

– темпоральна гіпотеза передбачає, що перфект – це часова форма для вираження минулої дії. Представники цієї позиції [3; 7; 8] вважають префект і претерит синонімами. Єдине, що їх різнить, це здатність перфекту актуалізувати минулу подію.

– гіпотеза двозначності твердить, що перфект в одних випадках виражає темпоральне значення минулої дії, а в інших – аспектуальне значення результативності.

– гіпотеза комплексності визначає основне значення перфекту (темпоральне), що завжди присутнє у цій формі. Натомість, аспектуальна семантика результативності може проявлятися додатково, в залежності від лексичного значення дієслова і контексту.


Підтримуючи останню гіпотезу, розглянемо способи використання перфекта для вираження минулої дії. При абсолютному вживанні перфекта можна виділити два варіанти:

1. Вираження дії, що відбулась у минулому, але зберігає свою актуальність для теперішності. Цим пояснюється часте вживання перфекта в розмовній мові, зокрема в діалозі. У цьому варіанті можна говорити про додаткову результативну семантику, яка відрізняє перфект від претерита. У наведеному нижче прикладі перфект неможливо замінити претеритом.

Das Kind ist eingeschlafen. Es schläft noch.

**Das Kind schlief ein. Es schläft noch.*

Відмінність між обома часами можна показати схематично: E, R S



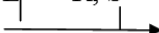
Момент дії знаходиться у минулому, проте момент референції (споглядання) співпадає із моментом мовлення, на відміну від наведеної вище схеми.

2. У другому варіанті перфект виражає минулу дію, що втратила свою актуальність. У цьому випадку перфект і претерит – синонімічні за значенням, а отже – взаємозамінні.

Wir haben im vorigen Jahr unsere Freunde besucht.

Wir besuchten im vorigen Jahr unsere Freunde.

Схематичне зображення також співпадає: E R, S



При відносному вживанні перфект поєднується із презенсом і виражає дію, що передє теперішній (*Nachdem ich gekommen bin, mache ich die Hausaufgaben*) або майбутній дії (*Wenn Sie die Quittung bezahlt haben, bekommen Sie die Ware*). В останньому прикладі перфект може замінити футур II (*werden bezahlt haben*), проте ця форма вживається дуже рідко.

Плюсквамперфект, що переважно зустрічається у відносному вживанні, узгоджується при цьому із претеритом і позначає передування дії в минулому часі.

Nachdem wir angekommen waren, besprachen wir das Programm.

При абсолютному вживанні плюсквамперфект позначає результативну дію у минулому.

Категорія часу українських дієслів зазнала суттєвих змін в історії

мови. До кінця XIII — початку XIV ст. вживалося кілька форм минулого часу: аорист, перфект, імперфект, плюсквамперфект, які пізніше витіснила одна форма минулого часу, утворена на базі перфекту.

«Плюсквамперфект (давноминулий час) у сучасній українській мові вживається обмежено, лише в розмовному і художньому стилях, напр.: *В Києві зорганізувалась була Академія мистецтв* (О. Довженко); *І вже був рушив за прапорищиком та грузином, як раптом хтось шарпнув його за рукав* (А. Головка); *Було сказав кілька слів, та й замовк*. Він означає дію, яка повністю завершилася в доминулий час і вичерпала себе до моменту мовлення (*Ходив був до директора школи, та нічого не допомогло*), чим відрізняється від минулого часу, який може означати дію, яка відбувалася до моменту мовлення і продовжувалася під час мовлення (*Оце ходив до директора школи*). У тексті конструкції з давноминулим часом можуть замінюватися конструкціями з минулим часом. Тому давноминулий час в українській мові вважається факкультативним явищем». [1, 200]

Через те, що граматичний час в українській мові взаємодіє із категорією виду, розрізняють наступні форми минулого часу:

- форма минулого часу недоконаного виду: *передплачував*;
- форма минулого часу доконаного виду: *передплатив*;
- форма давноминулого часу доконаного виду: *був передплатив*;
- форма давноминулого часу недоконаного виду: *було передплачував*.

У минулому часі дієслова української мови узгоджуються також із родом: *працював, працювала, працювало*.

Проаналізувавши систему минулого часу в обох мовах, розглянемо, як відбувається переклад дієслівних форм з німецької на українську на основі твору Й.Рота «Фальшива вага» та перекладу Ю.Прохаська. Зазначимо, що даний текст написаний в основному в претериті, що пояснюється особливою епічною функцією цієї дієслівної форми. Завдяки претериту читач переноситься у минуле. Події розгортаються, змінюючи одна одну у послідовному плінні, вибудовуючи ланцюжок подій. На українську мову претерит перекладається в основному минулим часом недоконаного виду.

(1) *Alle gehorchten den Frauen.*

Всі вони *слухалися* тих своїх жінок.

(2) *Zwischen seinen Knien ragte das Gewehr mit dem aufgepflanzten Bajonett empor.*

Між колінами *стирчала* рушниця з настромленим багнетом.

Натомість дієслова із граничною семантикою у претериті перекладаються минулим часом доконаного виду.

(3) *Er zog die Uniform aus, die geliebte Uniform; verließ die Kaserne.*

Він **скинув** однострій, свій коханий однострій, **полишив** казарму.

(4) *Da **ergriff** ihn zum erstmal ein echter Zorn gegen seine Frau.*

І тоді на нього вперше **найшов** справжній гнів на жінку.

Сформульована вище закономірність перекладу формами доконаного/недоконаного виду проте може порушуватись контекстом. Наприклад, додаткові лексичні засоби, які виражають тривалість або повторюваність дії (*den ganzen Tag, lange, jedes Mal u. a. m.*) вимагають недоконаного виду дієслова, і навпаки, лексеми, що виражають раптовість, одноразовість чи завершеність дії (*plötzlich, endlich, einmal usw.*) впливають на вибір форм доконаного виду. Спробуємо змінити контекст у вже наведених прикладах (1), (4) і побачимо відповідні зміни у перекладі:

(1) ***Endlich** gehorchten alle den Frauen.

Нарешті всі **послухали** своїх жінок.

(4) **Ich **ergriff** jedes Mal ein echter Zorn gegen seine Frau.*

Кожного разу на нього **находив** справжній гнів на жінку.

Щодо перекладу перфекта, будемо виходити із визначених вище семантичних варіантів цієї часової форми. Особливість перфекта на відміну від претерита полягає у додатковій семантиці: перфект виражає результат минулої дії, що залишається актуальним у теперішньому часі. Тому, як вже говорилося вище, перфект часто вживається у діалогах, що простежувалось також у тексті твору.

(5) *Wo **ist** denn Ihr Ring mit dem Saphir **gelieben**, Herr Nowak?*

А де ж **подівся** той ваш перстень із сапфіром, пане Новак?

Так званий результативний перфект, на українську обов'язково перекладається формою минулого часу доконаного виду. Додатково семантика результативності може посилюватись відповідними лексичними засобами (*soeben, eben, gerade usw.*).

(6) *Ich **habe** Ihre Entscheidung oder Ihre Versetzung **soeben beantragt**.*

Шойно я **подав** клопотання про ваше переведення або звільнення.

(7) *Sie **ist** an der Geburt **gestorben**.*

Вмерла при пологах.

У другому семантичному варіанті перфекта (претеритальний перфект) відсутня результативність і актуалізація минулої дії. У цьому значенні перфект постає синонімом до претерита, тому у перекладі простежуються схожі закономірності. На вибір форми доконаного/недоконаного виду впливають різні фактори: семантика дієслова і контекст. Наприклад, дуративне (неграничне) дієслово *lieben* у перфекті завжди перекладатиметься на українську мову формою недоконаного виду минулого часу. Лексеми, які можуть

поєднуватись у цьому контексті, виражають тривалість, повторюваність дії (*immer, mein Leben lang, usw.*)

(8) *Mann, ich **habe dich immer geliebt.***

Чоловіче, я завжди тебе **любила**.

Форма доконаного виду *полюбив* вимагала б інший еквівалент у німецькій мові – *ich habe dich liebgewonnen*.

У відносному вживанні перфект поєднується із презенс і виражає попередню завершену дію, що в українській передається формою доконаного виду.

(9) *Was **weiß** er davon, der arme Eibenschütz, daß man ihn auf den Kopf mit einem Stein **geschlagen hat?***

Що ж він, бідолашний Айбеншютц, **знає** про те, що його **гепнули** каменем по голові?

Плюсквамперфект, що, узгоджуючись з претеритом, виражає передування дії в минулому часі, при перекладі може уточнюватися лексичними засобами (*раніше; перш ніж; вже; після того як*). У реченнях із відносним вживанням часів часто у перекладах на українську використовується дієприслівник, особливо у підрядних реченнях часу. Плюсквамперфект для вираження результативної дії передається формою минулого часу доконаного виду в українській мові:

(10) *Er **hatte**, wie man zu sagen pflegt, von der Pike auf **gedient.***

Вислужився, як то кажуть, від самих низів.

(11) *In seine Uniform **hatte** sie sich dereinst **verliebt.***

Того часу вона **закохалася** в його однострій.

Визначальним проте є вплив контексту. У наступному прикладі бачимо, що плюсквамперфект перекладено формою недоконаного виду:

(12) *Er **hatte längere Zeit versucht**, in seine Heimat als Sequester oder Konzipist zurückzugelangen.*

Він довгий час **намагався** повернутися на батьківщину на посаді секвестра чи конципієнта.

Проведений вище аналіз продемонстрував асиметрію граматичних форм минулого часу і невідповідність дієслівних категорій німецької та української мов. З огляду на це, необхідно особливу увагу приділяти семантиці граничності чи неграничності у німецькому тексті, щоб для правильної передачі думки автора належним чином використати форму доконаного або недоконаного виду в українському перекладі. Для цього слід враховувати поліфункціональність граматичних форм минулого часу, акціональну семантику вжитого дієслова, а також вплив контексту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горпинич В. О..Морфологія української мови, підручник. Київ: Видавничий центр Академія, 2004. – 337 с.
2. Кияк Т. Р., Науменко А. М., Огуй О. Д. Перекладознавство (німецько-український напрям): підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний. центр «Київський університет», 2008. – 543 с.
3. Admoni W. Der deutsche Sprachbau. Theoretische Grammatik. Москва.: Просвещение, 1986.- 336 с.
4. Engel U. Deutsche Grammatik. München: Indicium, 2004. – 888 S
5. Glinz H. Deutsche Grammatik I. Satz – Verb – Modus – Tempus. Frankfurt a.M: Athenäum, 1971. – 159 S.
6. Helbig G., Buscha J. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Berlin und München: Langenscheidt, 2001.- 654 S.
7. Moskalskaja O.I. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Moskau: Verlag „Hochschule“, 1971. – 336 S
8. Schendels E. Deutsche Grammatik. Moskau: Vysšaja škola, 1982. – 398 S.
9. Sütterlin L. Neuhochdeutsche Grammatik mit besonderer Berücksichtigung der neuhochdeutschen Mundarten. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1924. – 504 S.
10. Vater H. Einführung in die Zeitlinguistik . Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag , 2007.–128 S.
11. Welke K. Tempus im Deutschen: Rekonstruktion eines semantischen Systems. De Gruyter: Foreign Language Study, 2005. – 522 S.

ІЛЮСТРАТИВНА ЛІТЕРАТУРА:

- Roth J. Das falsche Gewicht. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.literaturdownload.at/pdf/Joseph_Roth_-_Das_falsche_Gewicht.pdf
- Рот Й Йов. Роман простого чоловіка. Фальшива вага. Історія одного айхмістра. Київ: Критика., 2010. – 351 с.