

Київський університет  
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko  
Kyiv University

Засновано 2012 р.  
Щокварталу

Since 2012  
Quarterly

# СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2021 ——— ISSN 2311-259X ——— 27(3) —————

Склад редакційної колегії затверджено на засіданні Вченої ради  
Київського університету імені Бориса Грінченка від 23.01.2020

Головний редактор:

*Русудан Махачашвілі*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

Заступник головного редактора:

*Роман Козлов*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

Члени редколегії:

*Людмила Анісімова*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Олена Бондарева*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Артур Себастьян Брацкі*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Олена Бровко*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Ізабелла Бунятова*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Тетяна Видайчук*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Юлія Вишницька*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Наталія Віннікова*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Тетяна Вірченко*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Кароліна Гіллесгайм*, д-р філології, Бамберзький університет Отто Фридриха (Німеччина)

*Юрген Гіллесгайм*, д-р філології, Аусбурзький університет (Німеччина)

*Олена Єременко*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Сніжана Жигун* (випусковий редактор), д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Христо Кафтанджиев*, д-р габілітований з маркетингових комунікацій, маркетингових трансмедіа та маркетингової семіотики, Софійський університет (Болгарія)

*Микола Ліпівіцький*, канд. філол. н., Житомирський державний університет імені Івана Франка

*Тетяна Мейзерська*, д-р філол. н., Київський національний лінгвістичний університет

*Світлана Олійник*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Віллі ван Пір*, д-р філософії в галузі філології, Мюнхенський університет Людвіга Максиміліана (Німеччина)

*Андрій Рижков*, канд. філол. н., Національний автономний університет Мексики (Мексика)

*Олексій Сінченко*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Ганна Чеснокова*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

## ЗМІСТ

### Історія літератури як структура

- Ремінісценції танцю Саломеї і танцю смерті  
в авторських моделях літератури порубіжжя  
*Оксана Гальчук* 128
- «Синя книжечка» Василя Стефаника: поетика серіальності / мозаїчності  
*Тетяна Вірченко* 136

### Медіа та віртуальна реальність

- Наукова та науково-популярна журналістика:  
складнощі дефініції понять і типологізації медіа  
*Оксана Кирилова* 141
- Бойові наративи в системі сучасних геополітичних інформаційних війн  
(досвід російсько-української гібридної інформаційної війни 2014–2021 рр.)  
*Олександр Курбан* 149

### Лінгвістичний аналіз художнього тексту

- Комунікативний феномен староукраїнського міраклю  
«Драма про Олексія, чоловіка Божого»  
*Ганна Москальчук* 159

### Сучасні системи обробки мовних і текстових даних

- Дискусія в Імператорській академії наук (1907 рік)  
щодо системи правопису «Словаря української мови»  
*Тетяна Видайчук* 165
- Витворення авторського лексичного і семантичного словника  
у драматургічній практиці Олександра Ірванця  
*Олена Бондарева* 172
- Лексикографічні онлайн-знаряддя в роботі перекладача з литовської мови  
*Андрій Козачук* 178
- Архівна картотека vs. Transkribus: машинне розпізнавання рукописних матеріалів  
*Оксана Тищенко* 184

### Огляди і рецензії


- Семантизування слова в тлумачних словниках  
*Юлія Вознюк* 191

### Переклади та інтерпретації

- Лабораторія перекладу корейської поезії українською:  
вірш Кім Мінджон «Вона вперше... почала відчувати»  
*Андрій Рижков* 195

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.1>  
УДК 82.091

**Оксана Гальчук**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>  
o.halchuk@kubg.edu.ua

## РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ТАНЦЮ САЛОМЕЇ І ТАНЦЮ СМЕРТІ В АВТОРСЬКИХ МОДЕЛЯХ ЛІТЕРАТУРИ ПОРУБІЖЖЯ

Предметом дослідження є топос танцю в літературі порубіжжя. У статті розглянуті витоки його прочитання крізь призму Еросу і Танатосу, проаналізовані твори з «танцювальною» образністю та з'ясована її роль у поетиці текстів. Ці завдання зумовлені метою окреслити авторські моделі, оприявлені в «танці Саломеї» і «танці смерті». Застосовано компаративний, міфологічно-архетипний, історико-культурний методи дослідження для розгляду специфіки інтерпретації танцю в естетичних координатах модернізму та контексті проблематики національних літератур. Інтерес до цих аспектів побутування архетипних топосів і потреба означити авторські репрезентації як варіанти національної визначають актуальність студії.

У результаті дослідження виявлено, що ремінісценції танцю Саломеї і танцю смерті зумовлені сприйняттям порубіжжя «чумною добою»; естетичним осмисленням танцю як персоналізації феномену смерті; зацікавленням тілесністю як соціокультурним концептом і її чуттєвим пізнанням; відродженням мистецтва танцю; інтересом до теми Сходу; популярністю еротичних мотивів і персонажа «жінка-дитина»; актуальністю архетипних «кодів» для тріади «життя — смерть — творчість». Як витоки модерністської інтерпретації танцю на перетині Танатосу і Еросу проаналізовано поезію Ш. Бодлера. Для його танцювальної образності характерні її іронічне осмислення крізь призму екзистенційних категорій і тлумачення в контексті есхатологічної й естетикологічної проблематики.

Розвиток бодлерівської традиції оприявлено в зразках «нової драми»: у Лесі Українки ремінісценціями танцю Саломеї є танець як втілення тілесної свободи («Лісова пісня») і танець як знак упокорення та вибір «смерті» духу («Оргія»). У «Ляльковому домі» Г. Ібсена тарантела — це і образ святкової атмосфери, і знак сфальшованих ціннісних орієнтирів персонажів. Танець віщує катастрофу «лялькового» дому Нори і водночас відкриває перспективи для пошуку власної самості.

Danse macabre у М. Коцюбинського (танець Івана із Чугайстром у «Тінях забутих предків») і Т. Манна (танець у химерному сні Ашенбаха в «Смерті у Венеції») пов'язаний з інфернальним; символізує усвідомлення героями нової «реальності» і перехід на інший рівень світосприйняття; концентрує танатологічне й еротичне та визначає складні взаємини духу і тіла як проблематику творів. Проте в М. Коцюбинського це танець-двобій, щоб захистити кохану, а в Т. Манна — символ загибелі душі Ашенбаха й визнання ним «чужого бога». Для обох персонажів танець є попередженням про близьку фізичну смерть. Але для Ашенбаха це й останній акт умирання як митця, натомість для Івана — возз'єднання з коханою для набуття власної цілісності.

*Ключові слова:* топос танцю; Ерос; Танатос; ремінісценція; модернізм; інтерпретація; ідентичність; символ.

Текстуалізація реальності стає одним зі шляхів, який обирають письменники кінця ХІХ — початку ХХ ст. в пошуках відповідей на виклики часу. Із-поміж активно реципіюваних образів і мотивів, що постали результатом творчого оновлення традиції, виокремлюється топос танцю. Як мова тіла і душі, він давно ввійшов до скарбниці тих художніх універсалій, завдяки яким митець реалізує свої візії в змістових полях «реальне — ірреальне», «тілесне — духовне», «конкретне — умовне». У різноманітних варіантах інтерпретації топосу танцю, які запропонували представники європейських літератур межі століть, виражені і чинники актуалізації прецедентних образів, і тенденції їхнього побутування в нових

історико-культурних умовах. Тож не дивно, що **науковий дискурс** образу танцю в літературі порубіжжя, зокрема у творах російських (Герасимова, 2018) та українських модерністів, також має свою традицію: це студії, присвячені творчості М. Коцюбинського (Бестюк, 2008), В. Стефаніка (Зубрицька, 1996), представників «Молодої Музи» (Матусяк, 2008) і М. Яцкова зосібно (Мельник, 2008) та ін. Дослідники доходять спільного висновку про перетворення цього топосу на одну з «лексем» авторського мовного коду. Погоджуємося із цією думкою, адже інтерпретаційний потенціал танцю уможливорює «ословлення» практично всіх смислових кодів культури fin de siècle: кризове світовідчуття, ірраціоналізм, песимізм,

підкреслений естетизм, інтерес до тілесності, прагнення до автономності мистецтва тощо. Відтак компаративне вивчення експліцитних та імпліцитних стратегій його засвоєння є **актуальним**.

Про кореляцію образу танцю з основоположними для естетики модернізму ідеями Ф. Ніцше, А. Бергсона, А. Шопенгауера вела мову А. Матусяк у дослідженні «Сецесійний дискурс письменників “Молодої Музи”». Аналізуючи творчість молодомузівців, науковиця виокремила й основні художні типи танцю: «основа структури літературного твору <...>; утілення ніцшеанської ідеї “вічного повернення” <...>; форма самореалізації *Übermenscha* і діонісійської людини Ф. Ніцше <...>; екземпліфікація гротесковості людського буття <...>; невербальний знак міжлюдських взаємин <...>; сугестивний символ екзистенційної постави і кондиції українського народу; різновид естетичного еквіваленту емоцій і почуттів ліричного героя» (2008, с. 41). Натомість **мета** нашої студії — зосередитись на тих авторських інтерпретаціях художніх моделей, які, вважаємо, щонайбільше пов'язані з концептами Еросу як потягу до життя і Танатосу як прагнення смерті, що зумовлюють символічну роль топосу танцю в текстах письменників-модерністів. Такі моделі умовно визначаємо як «танець Саломеї» і «танець смерті».

Задля досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**: визначити чинники актуалізації топосу танцю в літературі порубіжжя; розглянути витоки модерністської традиції прочитання його в координатах Еросу і Танатосу; проаналізувати твори з авторськими репрезентаціями «танцю Саломеї» та/чи «танцю смерті» (*danse makabre*) і з'ясувати їхню роль у поетиці текстів.

**Новизну** запропонованої студії визначають її **об'єкт** — твори українських і зарубіжних модерністів (Ш. Бодлера, Лесі Українки, Г. Ібсена, М. Коцюбинського, Т. Манна), уперше проаналізовані в спільному дискурсивному просторі, **предмет** — специфіка оприявлення танцю як різних варіантів комбінації Еросу і Танатосу та застосовані **методи дослідження**: історико-літературний, компаративний, міфологічно-архетипний, історико-культурний.

### **Чинники актуалізації топосу танцю в культурі порубіжжя**

Тлумачення символічного значення танцю крізь призму Еросу і Танатосу зумовлене низкою чинників, породжених кризою рубежу століть. Насамперед *сприйняттям сучасності як «чумної доби»* чи, за М. Бердяєвим, «нового середньовіччя» (Бердяєв, 2004). Звідси уможливорюється паралель «порубіжжя — час духовної пандемії» та актуалізуються мотиви і сюжети, генетично пов'язані з художнім осмисленням пандемії. Позаяк, як зазначають дослідники, «в епоху “чорного моря” з'являються алегоричні сюжети “Танець смерті”, “Тріумф смерті”, “Троє живих і троє мертвих”, які згодом перетворилися в окремі синтетичний

жанр» (Задорожна, 2020, с. 96), то в кінці XIX — на початку XX ст. вони переживають «друге» народження. Тож у «новому середньовіччі» *danse macabre* перетворюється на універсальний мотив суєти земної, марноти матеріальних прагнень і нагадування про невідворотність смерті. Проте варто зазначити, що макабричний танець у науці новітнього часу тлумачився по-різному: для Й. Хейзинги він утілює кризове світовідчуття людини середніх віків, страх перед життям і красою, яка в її уяві пов'язана з болем і стражданнями (Хейзинга, 1988). Натомість Ф. Ар'єс уважає, що мистецтво *macabre* не було «вираженням особливо сильного переживання смерті в епоху великих пандемій і великої економічної кризи. Воно не було також лише засобом для проповідників, щоб вселяти страх перед пекельними муками і закликати до презирства всього світського і глибокої віри. Образи смерті і розкладу не виражають ні страху смерті, ні страху перед потойбічним, навіть якщо вони застосовувались для досягнення цього ефекту. <...> у цих образах знак пристрасної любові до світу тутешнього, земного, і болісного усвідомлення загибелі, на яку приречена кожна людина» (1992, с. 134).

Ще одним чинником актуалізації топосу танцю стало інтенсивне *естетичне осмислення в культурі порубіжжя феномену смерті, однією з персоналізацій якої стає танець*. Якщо в попередній традиції смерть і кохання як втілення життя утворювали антонімічну пару, то з кризою релігійної свідомості та як наслідок — із втратою метафізичного сенсу буття на рубежі XX ст. смерть (Танатос) і кохання (Ерос) химерно поєднуються, утворюючи потужний амбівалентний образ.

Необхідно врахувати і те, що усвідомлення кризи духовності й пошук моральних імперативів супроводжувалися підвищеним інтересом до *тілесності* як до соціокультурного концепту, а також до її фізичного, чуттєвого сприйняття і пізнання. Танець, *відродження мистецтва* якого теж припадає на цей час, стає одним із унаочнень тілесності.

Не менш вагомим чинником звернення до топосу танцю став і підвищений *інтерес до Сходу*. У комплексі з *еротичними мотивами* й популярним типом персонажа *жінка-дитина* («*Kindfrau*», «*femme-enfant*») як персоналізацією первісної природної жіночності вони визначили численні ремінісценції «танцю Саломеї».

І врешті, уся культура порубіжжя й література зокрема з її небайдужістю до *архетипно-фольклорних «кодів»* не могла оминати топос танцю, рецепція і трансформація якого давала можливість розгорнути фундаментальні теми доби — естетизацію смерті (Танатосу) і естетизацію життя (Еросу), які перетинаються у сфері творчості, мистецтва, а отже, у сфері ірраціонального, містичного, пророчого і порочного водночас. Тож танець сприймається і *символом творчої свободи*, антитезою контролю, умовності та посередності. Власне тому, що для митців доби рубежу століть



було «чужим» і «ворожим». І першим серед таких митців — Ш. Бодлер, у творчості якого формується традиція інтерпретувати танець архетипом на перетині Танатосу і Еросу.

### Поезія Ш. Бодлера як витоки модерністського «прочитання» топосу танцю

У бодлерівських «Квітах зла» (1857) алегоричне тлумачення танцю як позбавленого гармонійного первню «тілесного», «гріха», «хаосу» домінує над буквальним. Навіть за умови, що в одних випадках танець є центральною темою («Танець змії», «Танець смерті»), в інших — мотивом («Старі жінки», «Лола з Валенсії») чи метафорою («Сім старих», «*Sed non satiata*»), спільним є, поперше, його «прочитання» в координатах взаємодії Танатосу й Еросу; по-друге, іронічне осмислення крізь призму екзистенційних категорій; по-третє, оприявлення в контексті есхатологічної та естетикологічної проблематики. Так, у вірші «Старі жінки» танець є фрагментом авторської мозаїки «людина і світ». У «виконанні» німецьких старчих, колишніх повій (підказка в інтертекстуальному покликанні на відомих гетер античності Епоніну і Лаїсу: «*Були краснішими колись оці страхіття / Від чистих Епонін і від Лаїс палких. / Тепер вони старі, потворні, лихом биті, / Лиш душу зберегли*» (1988, с. 167)) він сприймається частиною міського простору як пекельного балагану чи звіринця: «*Повзуть чи дріботять, маріонетки кволі, / Або ж нагадують поранених звірят, / Або ж в танок ідуть проти своєї волі, / Мов бубонцями біс бреньчить на власний лад*» (1988, с. 167). Зорові й слухові образи театральновидовищного семантичного поля (як-от *маріонетки, звірі, бубонці*) разом із традиційним для лірики Ш. Бодлера похмурим урбаністичним пейзажем, символами потворної старості, порівнянням «*мов бубонцями біс бреньчить*» утворюють специфічний контекст цього танцю з примусу і «без Еросу», тобто без пафосу життя, а отже, це танець смерті.

Певною паралеллю до «Старих жінок» є вірш «Сім старих» (характерно, що обидва твори об'єднані адресатом — присвячені В. Гюго). Душевному рівновагу ліричного героя порушила зустріч із сімома старими жebraками, які уявляються «пекельним кортежем»: «*щось вічне у собі потвори ті несли*» (1988, с. 166). Стан збуреної душі Ш. Бодлер оприявлює в топосі танцю, ускладнюючи його кількома традиційними асоціативними рядами: життя — це бурхливе море, ліричний герой — судно, яке потрапило в кораблетрощу («*Моя душа без щогл, як баржа, танцювала / Серед страхітливих хвиль, на безмірах морських*» (1988, с. 166)). Так танець душі стає танцем на порозі смертельної небезпеки, де марними є спроби раціонально осмислити буттєву ситуацію: «*Даремно розум мій хапався до штурвала — / Руїнний ураган ані на мить не стих*» (1988, с. 166). На відміну від «Старих жінок», у цьому вірші поет пропонує масштабніше узагальнення:

*danse makabre* як авторська метафора трагічного існування індивіда.

В іншому творі — «Лола з Валенсії» — в образі танцівниці Лоли увиразнюється думка про занепад сучасної культури, який намагаються замаскувати під розквіт. Публіку цікавить лише відверто-тілесний «зміст» виступу танцівниці: «*Серед таких красот, і цнот, і нагород / Я знаю, друзі: дух не спиниться ніколи. / Та як божественно у танцівниці Лоли / Рожевий зблискує і аспідний клейнод!*» (1988, с. 248). Саме «натовп» як споживач видовища і антагоніст «митця» постає об'єктом іронії Ш. Бодлера.

Акцент на виродженні еротичного в порнографічне, мотив зваби, яка несе смерть, а на символічному рівні — злиття Еросу і Танатосу, характерні для творів «*Sed non satiata*» і «Танець змії». У «*Sed non satiata*», зображуючи тілесні принади прекрасної жінки, Ш. Бодлер водночас підкреслює її двоїстість: «*Ти — сфінкс, що одягнув архангельську блакить; / Як поліровані агати, очі юні / Поблискують, але життя в них не бринить*» (1988, с. 68). Вважаємо, що тут завдяки східній образності («*синява пустель*», «*сфінкс*», «*хвиляста течія / Твоїх тонких одінь*»), топосові змії як біблійному символу спокуси («*і йдеш ти кохливо — / Так витанцює на паличці змія, / Що фокусник її показує, мов диво*» (1988, с. 68)) і вказівці на вік танцівниці («*очі юні*») маємо алюзію на танець Саломеї. Ширше ця алюзія розгортається в «Танці змії» з візуалізацією малюнку танцю, образною паралеллю «жінка — змія» і характерною художньою деталлю, яка вказує на «ніжний» вік: «*...дитинна голова / Хитається твоя — пізнати / Недбалість божества*» (1988, с. 69).

Своєрідною кульмінацією в бодлерівському поетичному дискурсі танцю як поєднання Еросу і Танатосу є вірш «Танець смерті». Традиційне зображення смерті у вигляді кістяка естетизується: «*стан її кощавий*», «*глибинь її очей — пустельна тьма віддавна*», «*череп <...> на шії кістяній похитується плавно*», «*ребра випнуті*» (1988, с. 179). І цей прекрасний кістяк — виклик автора, який стверджує, що «*безіменну я красу кістякову знаю, / Мені, видющому, смакуєш добре ти!*» (1988, с. 179). Проте обраність поета (адже побачити красу смерті дається не кожному: «*Принадні жахи лиш міцних п'янять!*» (1988, с. 180)) зіштовхується з усвідомленням істини, що уникнути обіймів у танці зі смертю не зможе ніхто: «*Ви, денді ваплені, змарнілі Антіної, / Плішивий сибарит і сивий ловелас! / Необоримий ритм заглади всеземної / У свій танечний круг затягує і вас!*» (1988, с. 181). Таким чином, танець прекрасної у своїй потворності смерті, у якому кружляє «*сміхотне людство*» від «*Сени зимної до Гангу*», і є, за Ш. Бодлером, законом світового руху. Багатозначність художніх інтерпретацій, яку запропонував французький поет, буде підхоплена й отримає подальший розвиток у різних за жанрами творах літератури раннього модернізму.

### Авторські варіанти «танцю Саломеї» в драмах Лесі Українки і Г. Ібсена

Зі зростанням інтересу до теми Сходу в кінці XIX ст. активізується й один із найвідоміших біблійних сюжетів із топосом танцю як структурним елементом — сюжет про Саломею. На читацький запит щодо східної тематики накладались мотиви злочину і покарання, зацікавленість новими нюансами в інтерпретації традиційних жіночих образів крізь призму феміністичної проблематики, популярність еротично-тілесних мотивів. Усе це можна було віднайти в історії Саломеї: відомо, що з-поміж імен Старого Заповіту Саломея належить до жіночого біблійного символізму, конотованого поняттям гріх, зрада, асоціюючись з образом фатальної жінки. Інтерес до цього персонажа посилювався і завдяки популярності двох полярних типів жіночого персонажа, активно відтворюваних у мистецтві модернізму, — жінки-вамп і жінки-дитини (*femme-enfant*). Юний вік біблійної Саломеї, її кровожерливість і «спадкова», як у доньки Іродіади, підступність (в Е. Ренана: «Така ж розпусна і самолюбива, як і вона» (2004, с. 63)) підживлювали ґрунт авторської міфотворчості представників різних літератур. Зокрема у творах С. Малларме, О. Вайльда, О. Блока, А. Ахматової, в українській поезії — О. Ольжича, П. Филиповича, М. Зерова, М. Рильського, Юрія Клена та ін. образ Саломеї і її танцю, у нагороду за який цар Ірод дарує на її прохання голову Івана Хрестителя, набував нових конотацій, нерідко стаючи темою для дискусій. На окрему увагу заслуговують і ремінісценції цього сюжету, особливо в несподіваних на перший погляд контекстах.

Так, у драматургії Лесі Українки ремінісценціями танцю Саломеї є дві художні моделі — танець як утілення свободи («Лісова пісня», 1911) і танець як знак упокорення («Оргія», 1913). У Пролозі «Лісової пісні» танець Русалки і Того, що греблі рве, уособлює нестримну силу природи й коротку, але шалену пристрасть вільних істот. На заборону Водяника «*танки заводити з чужинцем*» Русалка відповідає: «*Я вільна, як вода!*» (1982, с. 88). Щоправда, тут мова лише про свободу тілесну. «Витіснення» духовного складника призводить до наповнення Еросу танатологічним як деконструктивним. Це оприявлюється в образі мертвого рибалки на дні озера та наміром Русалки утопити суперницю-мельниківну. До того ж їхній танець символізує і нетривалість почуттів: Русалка обіцяє Тому, що греблі рве, бути ласкавою, покірною і вірною «*на цілу довгу мить*» (1982, с. 88). Як і в танці Мавки і Перелесника, завдяки цьому топосові употужнюється антитеза до взаємин «Мавка — Лукаш», які зсотують і тілесне, і духовне.

Натомість у драмі «Оргія» танець символізує, з одного боку, відмову від свободи, з другого — міщанське розуміння мистецтва як об'єкта купівлі-продажу. Це зумовлює важливу роль героїні-танцівниці Нериси і сцени танцю в розкритті

авторської позиції щодо центральної проблеми твору — національної та громадянської ідентичності митця в драматичних умовах окупації батьківщини.

Характерно, що і в питанні, так би мовити, ідентифікації особи персонажа Леся Українка також обіграє мотив танцю. Так, саме танець як заняття є визначальною «призмою» сприйняття Нериси її оточенням. Для Герміни, матері її чоловіка Антея, вона насамперед «*донька рабині-танцівниці*». Для самого Антея — «*вітронога*», «*Терпсіхора*», «*менада*» (цікаво, що, звертаючись до сестри Евфрозіни, він застосовує парафрастичні визначення героїчно-жертвовного семантичного поля — Ніке та Антігона). Для римлян танцівниця — «*маленька мавпочка з Танагри*». У міркуваннях самої Нериси про танець окреслюється і творча ідентичність — чітко означається протилежна Антеєвому розумінню мистецтва позиція. По-перше, на відміну від співця, для якого виступи рабинь під час оргії — це ганебне «*позорище*» (1982, с. 384), Нериса бачила в танці лише естетичний бік: «*я тоді не розуміла / ні слів масних, ні поглядів брудних, / але красу я тямилу й малою, / і серденько тремтіло від хвали...*» (1982, с. 385). Тут образ Нериси типологічно близький до образу Саломеї в інтерпретації С. Малларме. Відомо, що О. Вайльд у своїй «Саломеї» також надихався поемою французького символіста, у якого Іродіада зливається із Саломеєю і стає символом «чистого мистецтва». По-друге, в «Оргії» вчорашня рабиня протиставляє танець як втілення тілесного духовному, себто мистецтву слова, яким володіє і якого навчає Антей. Нериса просить чоловіка відпустити її в театр, бо «*певне, більше зароблю за танці, ніж ти за спів та за науку хистку*» (1982, с. 385). Таким чином, танець перетворюється для неї на мову самовизначення та втілення «*хліба і слави*». А відтак виступ дружини елліна Антея на бенкеті римлян — це варіант «танцю Саломеї», нагородою за який має стати матеріальне благополуччя з рук завойовників, відмова від свободи, зокрема й у творчості, а отже, символізує «смерть» духу. Тут знову напрошується паралель із Саломеєю С. Малларме з «Пісні Іоанна Хрестителя», де автор тлумачить біблійний сюжет алегоричним кодом взаємин митця (Іоанн) і музи (Саломея): Іоанн-поет почувається по-справжньому вільним тільки тоді, коли позбувається тягаря тілесного. Тож танець у С. Малларме як джерело гріха (зла) перетворюється на антитезу духовному. У Лесі Українки Нериса, яка віддає перевагу знедуховленому тілесному, що демонструє її виступ перед завойовниками, перестає бути музою для Антея і перетворюється на «музу», за словами римлян, яка «*з голоду не згине*» (1982, с. 426). А в очах співця — роковою на смерть.

Символічного «подарунка» чи, краще, «дива» чекала й інша виконавиця запального танцю — головна героїня драми Г. Ібсена «Ляльковий дім» (1879). Щоправда, від «танцю Саломеї» в тарантелі

Нори, можливо, залишилась тільки пристрась, якою вона ще сподівається пробудити в Торвальдові жагу справжнього в її розумінні вчинку — кинути виклик «чоловічим законам» суспільства. До того ж у соціально-психологічній п'єсі Г. Ібсена образ танцю разом з іншими образами — Різдрвом, ляльковим домом, маскарадом, ялинкою — не тільки відтворюють атмосферу очікування свята, а й підкреслюють фальш істинних вартостей, ігровий зміст збудованого героями світу. І якщо в інших образах-символах проектується «вихід» на суспільну, моральну чи побутову проблематику, то саме у сцені репетиції головною героїнею тарантели, яку вона має станцювати на різдвяній вечірці, увиразнений любовно-тілесний аспект життя Нори і Торвальда. Чоловік насолоджується спогляданням фізичної краси своєї дружини, утіленої в танці, і охоче демонструє її іншим так, як хизуються дорогим придбанням чи вдалою інвестицією. При цьому Торвальд чітко встановлює межі дозволеного, прагне контролювати кожен рух і жест, не даючи можливості дружині «висловитись» (у ремарці автор наголошує: «*Нора танцює дедалі запальніше. Хельмер, ставши біля грубки, безперестану робить Норі вказівки і зауваження*» (2001, с. 226)), а після виступу критикує за надмірну, на його думку, пристрасність. Тоді як Нора в очікуванні листа, який може зруйнувати весь її «ляльковий» дім, мовою танцю намагається «ословити» свій настрій на порозі трагедії. Власне, маємо варіант антиномії «тіло — душа» та відголосок відомого конфлікту між «бачити» і «розуміти». Торвальд бачить цю експресію, хоча і не розуміє глибини відчаю дружини: «*Ти танцюєш так, ніби йдеться про життя*» (2001, с. 227). І дійсно, Нора вдається до порівняння «життя — танець», відраховуючи час до трагічної розв'язки: «*П'ять. Сім годин до півночі. І потім двадцять чотири години до другої півночі. Тоді тарантелу буде скінчено. Двадцять чотири і сім. Тридцять одна година життя*» (2001, с. 229). Характерно, що глядач (читач) бачить тільки репетицію танцю, а про його виконання перед гостями дізнається зі слів Торвальда. Тож сам танець Нори, як і визначальні для її долі вчинки, «відтворюються» лише в інтерпретації інших. Так топос танцю в «Ляльковому домі» вписується в драматургічну поетику Г. Ібсена, укорінену в традицію софоклівських трагедій, зокрема в розроблений давньогрецьким драматургом мотив «видимої» і «невидимої» істини та відносності людських знань. Г. Ібсену важливо було наголосити на ілюзорності світу, який встановлює свої правила гри для Нори. Відповідно, героїня має постати перед вибором: чи, побачивши суть цього світу, залишатись у ньому, чи покинути, опинившись поза «ляльковими» стінами. І якщо біблійна Саломея завдяки танцю отримує бажану жахливу «винагороду», то Нора здобуває правду про своє життя й себе. Таким чином, її танець — це танець «Саломеї-навпаки». Як передвісник катастрофи

для «лялькового» дому і «лялькової» родини героїні, він водночас відкриває для неї перспективи в пошуку власної Самості.

### Ремінісценції танцю смерті в М. Коцюбинського і Т. Манна: порівняльний аналіз

На відміну від *жіночого* танцю Саломеї, танець смерті, як указують дослідники, виконували *чоловіки*. Його мотивація — у бажанні в ірраціональні способи побороти смерть, подолати тлінність людського існування, вирватись за межі скінченності до нескінченності. Тож закономірно, що в модерністській інтерпретації алегоричний зміст танцю смерті як «універсальність відчуття кінченності земного буття, яскраво виражена у яскравій формі репрезентації взаємин Людина і Смерть» (Шапинская, 2016, с. 205), проектується насамперед у сферу філософського та естетичного. Авторськими варіантами цієї моделі вважаємо танець Івана з Чугайстром із «Тіней забутих предків» (1911) М. Коцюбинського і танець, який бачить у своєму химерному сні Ашенбах у «Смерті у Венеції» (1912) Т. Манна. В обох випадках цей топос, по-перше, пов'язаний з інфернальним. По-друге, є символом усвідомлення героєм нової «реальності» та переходу на інший рівень світосприйняття, по-третє, концентрує в собі еротичне і танатологічне, духовне і тілесне. При цьому кожен із письменників у своїй інтерпретації танцю апелює до фольклорної чи літературної традиції, але наповнює його особливим змістом і функціями.

У «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського маємо опертя на фольклорну традицію: до танцю головного героя повісті «запрошує» персонаж українського міфологічного бестіарію Чугайстр — мисливець за мавками та охочий потанцювати лісовий чоловік. Так М. Коцюбинський не тільки обігрує мотив блукання манівцями як відтворення психічного стану Івана, але й употужнює сприйняття історії кохання Івана і Марічки як «українських Ромео і Джульєтти». Ажте згода потанцювати із Чугайстром — це спосіб відволікти його увагу від Марічки, яка нібито перетворилась на мавку (нявку). Приймаючи виклик-запрошення лісового чоловіка, Іван демонструє свою «інакшість» (ажте він серед тих обраних, кому відкривається інфернальний світ) і утверджує перехід на новий рівень світосприйняття, де в боротьбі за своє кохання змагається не тільки зі світом людей, а й з «іншим» світом. М. Коцюбинський детально описує танець, і різниця його малюнку кожного з учасників очевидна: граційність рухів Івана («*Іван тупнув на місці, виставив ногу, струснув усім тілом і поплив в легкій гуцульській танці*» (1988, с. 242)) протиставляється незграбній і травестованій «хореографії» Чугайстра:

*Перед ним смішно вихилявся чугайстир. Він прижмурював очі, поцмокував ротом, трусив животом, а його ноги, оброслі, як у ведмедя,*

*незграбно тупцяли на однім місці, згинались і розгинались, як грубі обіддя. Танець, видимо, його закрівав. Він вже підскакував вище, присідав нижче, додавав собі духу веселим бурчанням і оддувався, неначе ковальський міх. Піт краплями виступав круг очей, стікав струмочком од чола до рота, під пахвами й на животі блищало у нього, як у коняки... (1988, с. 243)*

Увиразнюючи антиномію «високого — низького», танець Івана перетворюється на двобій, мета якого — захистити кохану:

*Тепер Марічка могла бути спокійна. «Тікай, Марічко... не бійся, душко... твій ворог танцює», — співала флюяра. Шерсть прилипла до тіла чугайстра, наче він тільки що виліз з води, слина стікала цівкою з рота, відкритого втіхою рухів, він весь блищав при вогні, а Іван піддавав йому духу веселою грою і, наче в нестямі, в знеможі і в забутті, бив в камінь поляни ногами, з яких облетіли вже постолі... (1988, с. 244)*

Слушним є спостереження І. Бестюк щодо танцю Івана і Чугайстра як авторської трансформації аркану — ритуального танцю чоловічого подорослішання, у якому відтворене символічне зближення пафосу життя і смерті, властиве етапу ініціації (2008, с. 343). Таким чином, танець із Чугайстром позначає етап переходу Івана на новий рівень усвідомлення феномену смерті, страх перед якою змінюється на пафос перемоги, себто триумфу коханця.

Аналогічну роль означення переходу на інший рівень свідомості, як видається, відіграє топос танцю і в новелі «Смерть у Венеції» Т. Манна. Якщо у творі М. Коцюбинського осмислюється проблема духовного буття нації, то увага німецького «хворобах» часу, носієм яких є персонаж-митець. У пошуках нового естетичного ідеалу та джерела натхнення Ашенбах прибуває до Венеції, але зазнає моральної, світоглядної та мистецької поразки. У карнавальній-чумній декорації Венеції Ашенбах намагається зрозуміти свою пристрасть до підлітка Тадзю, знайти відповіді на загадку творчості й геніальності та визначити роль еротично-демонічного первню в них. Марність цих зусиль символічно увиразнює побачений письменником уві сні танець. На відміну від класичного *danse macabre*, цей шалений танець виконують і чоловіки, і жінки, і дорослі, і діти. Як і М. Коцюбинський, Т. Манн апелює до апробованої традиції: дає нове трактування класичній Вальпургієвій ночі з її відьомським шабашем, але в оприявленому у «Фаусті» Й. В. Гете варіанті. Але якщо Іван у «Тінях забутих предків» є активним учасником танцю, то Ашенбах лише спостерігає за вакханалією. Проте цей епізод так само можна означити танцем-двобоєм персонажа-письменника з тією різницею, що простором двобою стає його

власна душа: *«Місцем дії була ніби сама його душа, і пригода ввірвалася ззовні, могутнім натиском зломивши його опір, зяттий опір інтелекту, промчала над ним, і від його існування, від набутої за ціле життя культури лишилася мертва пустка» (Манн, 1975, с. 219).* Авторська картина танцю в Т. Манна, як і в «Тінях забутих предків», поімпресіоністичному наповнена обрисами (*«між стовбурами і вкритими мохом скелями покотилися, полетіли стрімголов вниз люди, звірі, живий вир, шалена лавина, і затопила долину тілами, полум'ям, метушнею і божевільним танком» (1975, с. 220)*), звуками (*«Всі вони щось вигукували, вили в нестямі, і ті вигуки, що склалися з м'яких приголосних і довгого "у" на кінці, солодкі, дикі, ні на що не схожі, нечувані, сповнювали повітря, ніби ревіння оленів, раз не раз підхоплювані то тут, то там, багатоголосі, безладні, переможні, неугавні» (1975, с. 220)*), запахами (*«Цапиний сморід, дух розпашілих тіл, якийсь запах, наче гнилої води, і ще один знайомий — ран і пошесті — немов чадом затуманювали йому розум» (1975, с. 221)*). Усі вони належать до смислового поля Еросу і Танатосу (чуттєвості та тління) і знакують видимі маркери «вмирання» Ашенбаха. Як і персонаж повісті М. Коцюбинського, він керується пристрастю, але, на противагу Іванові, є іронічним шукачем ідеалу. Ашенбах, як зауважує В. Толмачов, «переживає пристрасть, але символічно: від примарності, збоченості, захоплення смертю до релігійно-творчого екстазу» (2017, с. 133). Спостерігаючи за шаленим танцем на шабаші, він не може чинити опір тому, що «вороже духові». Тож танець для Ашенбаха є символом загибелі його душі та усвідомлення «чужого бога»: *«Його душа скуштувала блуду і шаленства загибелі» (Манн, 1975, с. 221).*

В історії і Ашенбаха, і головного героя М. Коцюбинського танець — це й певне попередження про близьку фізичну смерть. Тож в обох творах цей топос відіграє ту роль, яку, говорячи про *danse macabre*, означив Ф. Ар'єс моральною метою «нагадати одночасно і про незнання людиною часу своєї смерті, і про рівність усіх людей перед нею» (1992, с. 125). Але для протагоніста новели Т. Манна це також останній акт його вмирання як митця: відкриваючи для себе нові грані в розумінні природи творчості, у якій співіснують еротичне й демонічне, Ашенбах так і не зміг «народити» новий текст. Тоді як смерть Івана в М. Коцюбинського — це возз'єднання з коханою, без якої він не уявляє власної цілісності.

Аналіз різних варіантів художньої інтерпретації топосу танцю, характерних для літератури доби порубіжжя, **підводить до таких висновків:**

У переходову добу кризи традиційних вартостей і пошуку нових ціннісних моральних та естетичних орієнтирів топос танцю у творах модерністів виконує важливу роль у комунікації зі світом, коли настає усвідомлення «виснаження» потенціалу слова. Можливість «озвучити» мовою

рухів і ритму широку гаму думок і почуттів та перекодувати їх у символічне поле перетворила танець в один з універсальних образів доби. Прагнення зчитати топос танцю як синтез Еросу і Танатосу зумовило актуалізацію «танцю Саломеї» і «танцю смерті», ремінісценції яких пропонують письменники різних національних літератур. Модерністське розуміння танцю, у якому танатологічні й еротичні мотиви утворюють складну метафору авторського світовідчуття, властиве поезії Ш. Бодлера. У його творах образ танцю найчастіше є персоніфікацією смерті або згубної пристрасті, між якими поет, по суті, ставить знак рівності.

У драмах Лесі Українки ремінісценціями танцю Саломеї є танець Русалки і Того, що греблі рве («Лісова пісня»), як втілення тілесної свободи і танець Неріси, дружини елліна Антея, на бенкеті в римлян («Оргія») як знак упокорення того, хто обирає матеріальне благополуччя в обмін на відмову від свободи і власної Самості. У «Ляльковому домі» Г. Ібсена, як і в «Оргії» Лесі Українки, танець героїні — це своєрідний сюжетний «трамплін» для кульмінації. За демонстрацією пристрасті в танці Нори ховається передчуття екзистенційної катастрофи, «смерті» старого і водночас (на відміну від Неріси Лесі Українки) початку нового сценарію власного існування.

Надихаючись питомою для доби порубіжжя новою культурою масабре, М. Коцюбинський («Тіні забутих предків») і Т. Манн («Смерть у Венеції») пов'язують танець з інфернальним та інтерпретують символом усвідомлення «нової реальності». Концентруючи в собі танатологічне й еротичне, цей топос у кожного з авторів актуалізує проблематику складних взаємин духу і тіла, природи творчості, а в Т. Манна — кризи митця в сучасному світі.

Позаяк науковий інтерес до архетипних образів і мотивів та особливостей їхнього побутування у світовому художньому континуумі залишається високим, то дослідження художніх моделей танцю є перспективним. Зокрема компаративний аналіз авторських або/і національних репрезентацій на матеріалі літератури ХХ і перших десятиліть ХХІ ст.

### Покликання

- Арьес, Ф. (1992). *Человек перед лицом смерти*. Прогресс.  
Бердяев, Н. (2004). *Судьба России. Кризис искусства*. Канон.  
Бестюк, І. (2008). Міфологія семантика аркану в українській літературі ХХ століття. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*, 339–345.  
Бодлер, Ш. (1989). *Поезії*. Дніпро.  
Герасимова, Г. (2018). «Все в світі — кружляючий танець...» (Стихія танцю як міфопоетичний топос Срібного віку). *Київське музикознавство*, 57, 136–147. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.11>  
Задорожна, О. (2020). Візуалізація пандемії в культурі Заходу. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, 3, 90–96. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.90-96>  
Зубрицька, М. (1996). Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника. *Студії з інтегральної культурології*, 1, *Thanatos*, 21–24.  
Ібсен, Г. (2001). *Кукольный дом*. Эксмо-Пресс.

- Коцюбинський, М. (1988). *Тіні забутих предків*. У: Коцюбинський М. *Твори в 2 т. Т. 2. Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси* (с. 205–250). Наукова думка.  
Манн, Т. (1975). *Смерть у Венеції*. Дніпро.  
Матусьяк, А. (2008). Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». *Слово і час*, 6, 35–50.  
Мельник, О. (2008). Топос танцю у прозі Михайла Яцкова. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*, 189–199.  
Ренан, Э. (2004). *Жизнь Иисуса*. Амрита-Русь.  
Реутин, М. (2003). Пляска смерті. *Словарь средневековой культуры* (с. 360–364). РОССПЭН.  
Толмачев, В. (2017). О символизме Т. Манна. *Studia Litterarum*, 2, 3, 118–137. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-3-118-137>  
Українка Леся. Оргія. *Твори в 4 т. Т. 3. Драматичні твори*. Дніпро.  
Хейзинга, Й. (1988). *Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Наука.  
Шапинская, Е. (2016). «Танец смерти» во времени и пространстве («Тотентанц» Бернта Нотке и Томаса Адеса). *Ярославский педагогический вестник*, 2, 203–208. [http://vestnik.yspu.org/releases/2016\\_2/38.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2016_2/38.pdf)

### References (translated and transliterated)

- Ariès, P. (1992). *Chelovek pered litsom smerti* [Man in the face of death]. Progress.  
Baudelaire, Ch. (1989). *Poezii* [Poetry]. Dnipro.  
Berdyaev, N. (2004). *Sudba Rossii. Krizis iskusstva* [The fate of Russia. The crisis of art]. Kanon.  
Bestiuk, I. (2008). Mifyotualna semantyka arkanu v ukrainskii literaturi XX stolittia [Mytho-ritual semantics of the rope in the Ukrainian literature of the twentieth century]. *Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka*, 339–345.  
Herasyomiya, H. (2018). "Vse v sviti — kruzhliachy tanets..." (Stykhiia tantsiu yak mifopoetychny topes Sribnoho viku) ["Everything in the world is a whirling dance..." (The element of dance as a mythopoetic topos of the Silver Age)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 57, 136–147. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.11>  
Huizinga, J. (1988). *Osen Srednevekovyia: Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV vekakh vo Frantsii i Niderlandakh* [Autumn of the Middle Ages: A Study of Lifestyles and Forms thinking in the 14th and 15th centuries in France and the Netherlands]. Nauka.  
Ibsen, G. (2001). *Kukolnyy dom* [Dollhouse]. Eksmo-Press.  
Kotsiubynskiy, M. (1988). *Tini zabutykh predkiv* [Shadows of Forgotten Ancestors]. In M. Kotsiubynskiy. *Tvory. T. 2. [Works. Vol. 2] Povisti ta opovidannia* [Stories and short stories] (1907–1912), *Statti ta narysy* [Articles and essays] (pp. 205–250). Naukova dumka.  
Mann, T. (1975). *Smert u Venetsii* [Death in Venice]. Dnipro.  
Matusiak, A. (2008). Setsesiinyi dyskurs pysmennykiv "Molodoi Muzy" [Art Nouveau discourse of Young Muse writers]. *Slovo i chas*, 6, 35–50.  
Melnyk, O. (2008). Topos tantsiu u prozi Mykhaila Yatskova [Topos of dance in the prose of Mikhail Yatskov]. *Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka*, 189–199.  
Renan, E. (2004). *Zhizn Iisusa* [The life of Jesus]. Amrita-Rus.  
Reutin, M. (2003). Plyaska smerti [Dance of death]. *Slovar srednevekovoy kultury* (pp. 360–364). ROSSPEN.  
Shapinskaya, Ye. (2016). "Tanets smerti" vo vremeni i prostranstve ("Totentants" Bernta Notke i Tomasa Adesa) ["Dance of Death" in time and space ("Totentanz" by Bernt Notke and Thomas Ades)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik*, 2, 203–208. [http://vestnik.yspu.org/releases/2016\\_2/38.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2016_2/38.pdf)  
Tolmachev, V. (2017). O simbolizme T. Manna [On the symbolism of T. Mann]. *Studia Litterarum*, 2, 3, 118–137. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-3-118-137>  
Ukrainka Lesia. Orhiia [Orgy]. *Tvory. T. 3. Dramatychni tvory*. Dnipro.  
Zadorozhna, O. (2020). Vizualizatsiia pandemii v kulturi Zakhodu [Visualization of the pandemic in Western culture]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istorii i teoriia kultury*, 3, 90–96. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.90-96>  
Zubrytska, M. (1996). Ontolohizatsiia smerti u tvorchosti Vasylia Stefanyka [Ontologization of death in the works of Vasyl Stefanyk]. *Studii z intehralnoi kulturolohi, 1, Thanatos*, 21–24.

**Oksana Halchuk**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## **THE REMINISCENCES OF SALOME'S DANCE AND THE DANCE MACABRE IN AUTHORS' MODELS OF THE LATE 19<sup>th</sup> — EARLY 20<sup>th</sup> CENTURIES LITERATURE**

The subject of the study is the topos of dance. The article identifies the factors of its actualization in the literature of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries; considers the origins of its reading through the prism of Eros and Thanatos; analyses works with “dance” imagery, and clarifies its role in the texts poetics. These tasks aim to outline the author’s models that utilize “Dance of the Seven Veils” and “The Danse Macabre”. Comparative, mythological-archetypal, historical-cultural research methods have been applied to study the specifics of dance interpretation in the aesthetic coordinates of modernism. The interest in these aspects of the archetypal topos existence and the need to define the author’s representations as variants of the national determine the relevance of the study.

Results of the Study. The reminiscences of Salome’s dance and the Dance of Death are due to the perception of the era as a “plague age”; aesthetic understanding of dance as a personification of the phenomenon of death; interest in the body as a socio-cultural concept and its sensory cognition; a revival of the art of dance; interest in the theme of the East; popularity of erotic motives and the character “woman-child”; the relevance of archetypal codes for the triad “life — death — art”. Charles Baudelaire’s poetry is analyzed as the origins of the modernist interpretation of dance at the intersection of Thanatos and Eros. His dance imagery is characterized by its ironic understanding through the prism of existential categories and interpretation in the context of eschatological and aesthetic issues.

The development of the Baudelaire tradition is reflected in the examples of the “new drama”: Lesya Ukrainka reminiscences Salome’s dance as an embodiment of bodily freedom (*The Forest Song*) and dance as a sign of humility and choice of “death” of the spirit (*The Orgy*). In Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* the tarantella is both an image of a festive atmosphere and a sign of falsified values of the characters. The dance heralds the catastrophe of Nora’s “puppet” house and at the same time opens up prospects for finding one’s self.


The Danse Macabre for Mykhailo Kotsyubynsky (Ivan’s dance with Chuhaister in *Shadows of Forgotten Ancestors*) and Thomas Mann (dance seen in Aschenbach’s bizarre dream in *Death in Venice*) is connected with the infernal. It symbolizes the heroes’ awareness of the new “reality” and the transition to another level of worldview; concentrates on thanatological and erotic and defines the complex relationship of mind and body as issues of works. For both characters, the dance is a warning of imminent physical death. But for Aschenbach, it is also the last act of dying as an artist, a symbol of his soul’s death. In contrast, for Ivan, it is a duel-dance to protect his beloved, reunion with whom gains his integrity.

*Keywords:* topos of dance; Eros; Thanatos; reminiscence; modernism; interpretation; identity; symbol.

*Стаття надійшла до редколегії 20.09.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.2>  
УДК 82.09

**Тетяна Вірченко**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-7953-2285>  
t.virchenko@kubg.edu.ua

## «СИНЯ КНИЖЕЧКА» ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ПОЕТИКА СЕРІАЛЬНОСТІ / МОЗАЇЧНОСТІ

Розкодування художності, розуміння сценічної долі творів літератури, розширення меж наповненості змісту поняття «поетика», переосмислення індивідуального стилю письменника можливе в різний спосіб. Один із них — дослідження кінопоетики як окремого літературного твору, так і цілої збірки, творчості письменника загалом. Усе це зумовлює актуальність розвідки. Вивчення стану розробки проблеми засвідчує увагу вчених — представників різних наукових шкіл України (Л. Горболіс, С. Кирилюк, Н. Мочернюк) — до аспектів інтермедіальності творчості В. Стефаніка, що увиразнює актуальність дослідження. Визнання факту не випадкового розташування образків В. Стефаніка у збірці «Синя книжечка», завдяки дослідницькій праці В. Єрмак, визначає мету наукового пошуку — окреслити прикметні ознаки поетики кінематографу. Для досягнення мети варто здійснити дослідження кожного елемента новели з точки зору візуалізації. Для цього варто використовувати структурно-семіотичний і поетологічний методи.

У результаті аналізу кожної новели виявлено низку закономірностей: 1) письменник не лише вводить персонажа в життєвий контекст, а й візуалізує місце дії («Синя книжечка», «Стратився», «У корчмі»); 2) визначальні художні деталі та емоційний стан персонажа здебільшого подано крупним планом («Виводили з села», «Осінь», «Сама-саміська»); 3) кадри сповнені звуків і кольорів («Синя книжечка», «Побожна», «Катрусся»); 4) темп кадрів уповільнений, завдяки чому у свідомості читача з'являється візуальний образ, який провокує реципієнта до емоційної роботи («Виводили з села»); 5) кожний образок має циклічну побудову, тоді як уся збірка є свідченням застосування поетики серіальності; 6) образки зчеплені між собою емоційно, тонально, змістово («Виводили з села», «Стратився», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Мамин синок»); 7) збірка має художню єдність завдяки спільним символам, багатому візуальному потенціалу. Зважаючи на отримані висновки, є підстави твердити, що на увагу з позицій візуальності заслуговує весь корпус літературних творів В. Стефаніка.

*Ключові слова:* художність; візуальність; поетика кінематографу; В. Стефанік.

«Кінофікація», «кінематографічність», «кінопоетика» — цими поняттями доволі впевнено оперують сучасні літературознавці (О. Пуніна, А. Покулевська, Л. Горболіс, О. Бульбачинська). Оперують заради того, щоб пояснити кінематографічність мислення письменника, для характеристики творів, відкритих для екранізації, або для того, щоб розкодувати художність творів, використовуючи поняття поетики кіномистецтва. І це прямий шлях до розуміння авторської стратегії письма, а таке надзавдання завжди на часі. Окрім того, подібні конкретні практики — матеріал для компаративістів і теоретиків літератури, які займаються питаннями інтермедіальності, оскільки, за справедливим твердженням О. Дубініної, «проблема взаємодії мистецтв усе ще залишається в стані розробки — теоретичної, методологічної та власне практичної. Пояснюється, це <...> масштабністю теми», оскільки йдеться про «порівняння літератури з цілою низкою відмінних мовно-семіотичних систем» (2018, с. 416).

Узагальнених студій про кінематографічність новелістики В. Стефаніка немає в сучасному

літературознавстві. Разом із тим окремі твори потрапляють «під вічко мікроскопа» вчених. Наприклад, Л. Горболіс, маючи на меті окреслити кінематографічні параметри «Камінного хреста», увиразнює обраний письменником ракурс подачі образу, пореченнево й поабзацно віднаходить засоби досягнення «кінетичності», наголошує на своєрідності монтажу тощо (Горболіс, 2021).

Щодо поетики творчості В. Стефаніка не вперше зустрічаємо наявність проблемного питання. Варто згадати дослідження С. Хороба «Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаніка: драматизація новели чи епізація драми?» Наукове спостереження дослідника («Існують, таким чином, начебто два рішення, два варіанти однієї проблеми: новели Василя Стефаніка наскрізь пронизані драматизмом (це — новели-драми) і новели Василя Стефаніка всуціль пройняті ліризмом (це — новели-сповіді)» (2016, с. 406)) супроводжується постановкою закономірного наукового питання:

*Як підходити до цих двох рішень, двох варіантів, що визначають поетику Василя Стефаніка?*



*За формулою «або — або»? За формулою «і — і»? До формули «або — або» дослідника спонукає те, що кожне із визначень створює видимість повноти охоплення — тим самим виключаючи друге. Якщо ж орієнтуватися на формулу «і — і», то постає нелегке питання про способи об'єднання різноманітних поетикальних стихій та різноманітних типів художнього мислення в новелах Василя Стефаника. Якщо його твори наскрізь драматичні і водночас всуціль ліричні, то все ідейно-естетичне ціле являє собою начебто органічно сполучені одне з одним, взємопроникні й взаємозумовлені структури. (2016, с. 406)*

Обравши за об'єкт дослідження «Синю книжечку» В. Стефаника, ставимо за мету простежити реалізацію поетики кінематографу в цілісній збірці та охарактеризувати її прикметні ознаки у вимірах циклічної повторюваності (серіальності) чи комплементарності (мозаїчності). Є підстави вважати, що розташування образків у збірці — річ не випадкова. Варто хоча б пригадати серпень — вересень 1897 року, коли письменник працював над збіркою «малих образків». Надсилаючи ескіз збірки подружжю Морачевських, В. Стефаник «твори <...> розмістив на аркушах однакового формату, <...> надавши кожному з них порядковий номер» (Єрмак, 2016, с. 13), що дає право висновувати про уважне ставлення автора до послідовності образків у збірці.

У статті скористаємось методикою, апробованою в дослідженні (Вірченко, 2016), суть її полягає в тому, що здійснюватимемо аналіз кожного структурного елемента новели з погляду візуалізації, зокрема зважатимемо на художній простір, дії персонажа в певній життєвій ситуації, використанню письменником кольористику, звукові ефекти, промовисті художні деталі. Окрім цього, варто з'ясувати художню роль тривалості кадрів, закладеного в них темпу, плану та монтажною фрази. Реалізація запропонованої й уже апробованої методики можлива за допомогою структурно-семіотичного та поетологічного методів.

С. Микуш відзначає фрагментарність поетики творів письменника:

*Стефаник надто скупий на пейзажі, на описи інтер'єру, він уникає докладності у зображенні просторового оточення, дає дві-три деталі, але вони завжди є опорними точками роздумів, мрій героя, символізують і поглиблюють ті крайчики життя. Митець змальовує лише скупі сценки, акцентує увагу тільки на двох-трьох предметах, що є домінантами образів, які потребують домислів, уяви глядача. (2011, с. 37)*

Р. Піхманець трохи відкриває таїни письменницької техніки митця:

*Василь Стефаник спирався в творчій практиці <...> на принципи бриколажу, тобто творив за*

*допомогою «підручних засобів». Із окремих мовних партій «однобічного діалогу», рідше — зі словесних зіткнень і суперечок персонажів та скупих фраз авторського тексту формувався своєрідний «інтелектуальний бриколаж». (2012, с. 194)*

Очевидно, що ця фрагментарність у кожному окремому образку складає певну мозаїку, яка сприймається цілісним малюнком з естетичною цінністю, що й було завданням митця, але чи є кожен окремих образок збірки нерозривною складовою змісту більшого твору (збірки), який залишається завершеним цілим, — предмет подальших розмислів.

Початок кожного образка — загальний план, у якому переважає дія. Так, *викрикує* Антін на толоці («Синя книжечка»), «*Колія летіла у світи*» («Стратився»), у корчмі *нарікали, пили й говорили* Іван та Проць («У корчмі»), *Лесь несе* до корчми вкрадений з дому ячмінь («Лесева фамілія»), *вибігає* з хати Михайлиха («Мамин синок»), *напивається* в корчмі майстер («Майстер»), *повертаються* з церкви до хати та *обідають* Семен і Семениха («Побожна»), *лежать* хвора Катря («Катрусся»), стара Тимчиха («Ангел»), самотня баба («Сама-саміська»), *латає* жіночі чоботи Митро («Осінь»), Гриць Летючий *утопив* свою доньку («Новина»). Помітно, що для автора важливо ввести персонажа в певний життєвий контекст та увиразнити місце дії — здебільшого хату, толоку, корчму — той художній простір, який, знаючи типове селянське життя кінця XIX століття, неважко уявити. Головний персонаж, хоч і присутній у цьому кадрі, але не є домінантним, адже увиразнення потребує життєва ситуація, у якій він опинився. Лише в образку «Шкода» слабкість корови максимально візуалізована: «*Лежала на соломі і сумно дивила ся великими очима. Ніздря дрожали, шкіра морщила ся — дрожала ціла у горячці. Пахло від неї слабкістю і болем страшним, але німим*» (1914, с. 48). Образок «Виводили з села» прикметний тим, що в першому кадрі крупним планом постає «*червона хмара закам'їла*», подібна «*на закервавлену голову якогось святого*» (1914, с. 12). Червоний колір готує реципієнта до неминучості трагедії. Життєва драма або трагедія буде художньо представлена в кожному образку, і читач це розуміє завдяки звукам у кадрах — *п'яний розпачливий крик* Антона, який продав усе після смерті всієї родини («Синя книжечка»), *плач* жінок під час проводів молодого хлопця в чужі краї («Виводили з села»), *плач* батька за сином, який укоротив собі віку («Стратився»), *рев* Лесихи з відчаю: «Я бю си по ланах з дітьми на сухім хлібці, то шо я уторгаю, то він все до корчми віносить» («Лесева фамілія») (1914, с. 21); або іншим промовистим деталям: *дірковим чоботам* («Осінь»), хатині під горбом, який ніби уособлює, концентрує в собі все людське лихо («Сама-саміська») тощо.

Кадри за тривалістю некороткі, а темп здебільшого уповільнений. В. Стефанику це потрібно для реалізації двох художніх задач. По-перше, за короткими фразами реципієнт, поза своїм бажанням, вибудовує чіткий візуальний образ із домисленими деталями. Так, між двома репліками з образка «Виводили з села» — «Синку, озми мене з собов. Анї, то буду полем бічи направці тай тебе здогоню» і «Люди добрі, озміт-ко жінку, бо руки собі поломит» (1914, с. 13) — зрозуміло, що мати кидається до воза, намагаючись його зупинити. Найімовірніше, для В. Стефаника важливим було однозначне сприйняття художніх деталей, тоді як емоційну роботу читача з текстом автор уже не планував контролювати, як, власне, і не закладав однозначних відповідей на проблемні питання. По-друге, сповільнений темп потрібен для того, щоб увиразнити кожну деталь, яка працює на візуалізацію.

В. Стефанік уважний до внутрішнього світу персонажів, які переживають трагічні / драматичні події у своєму житті. Для того, щоб показати цей стан, письменник використовує крупний план. Крупним планом подається або порух, жест, або деталь. Наприклад, щоб виразити біль, відчай Антона («Синя книжечка»), у кадр потрапляє його рух: «Антін б'єть ся обидвома кулаками в груди, аж гомін селом іде» (1914, с. 10), який майже повторюється ще в одному кадрі: «Антін по сім слові гатить руками у землю, як у камінь» (1914, с. 11); в образку «Виводили з села» — «Тато впав головою на віз і тряс ся як лист» (1914, с. 13). Також художньо промовистою є деталь *сльоза*: батько «притулив лице до шибки тай *сльози* по вікні спливали» («Стратився») (1914, с. 14); «Семениха аж заплакала, аж затремтіла» («Побожна») (1914, с. 32) на образливі слова чоловіка, які спровокувала сама не менш образливою візуальною реплікою: «Лиш ксьондз стане з книжки читати, а ти вже очи віпулиш, як цибулі. Тай махаєш головов як конина на сонци, тай пускаєш нитки глини як павук такі тоненькі — лиш шо не захаркотиш у церкві» (1914, с. 32). Здебільшого художня деталь лягає в основу монтажної фрази, яка з'єднує кадри. Так, два кадри монологу батька («Катруся»), де в першому розмисли стосуються теперішнього («Я гроший набираю та набираю, тай все задурно!» (1914, с. 36)), а в другому — майбутнього («Вже-м гроший набрав, та ще на беру на похорон, тай на старість Жиди з хати віженут» (1914, с. 36)), з'єднуються монтажною фразою «Катруся плакала», яка семантично повторюється при необхідності з'єднати ще один кадр: «Катруся заходила ся від плачу і кашляла на все поле» (1914, с. 36).

У В. Стефаника екскурс у минуле з'являється в окремих образках і реалізується лише в репліці або думці персонажа, який для реципієнта перебуває в теперішньому часі. Такі екскурси здебільшого наділені візуальністю, завдяки якій розкривається тривалий період його життя: «Ще небіжка

мастила, а я глину тачками возив», «Аді, отам коло воріт та піп проці казав. Увес мир плавав. Порьидна, каже, жона була, працювала...» («Синя книжечка») (1914, с. 11).

Виразно помітно, що всі ці прикметні ознаки — свідчення поетики серіальності. Доказом на противагу можна назвати циклічність кожного образка. Наприклад, в одному з перших кадрів образка «Синя книжечка» з'являється художня деталь — «синя книжка службова». Інших деталей задля її візуалізації письменник не наводить, але щодо її виразного фігурування в кадрі сумнівів немає, адже Антін «показував селови синю книжечку» (1914, с. 10). Останні кадри образка також зосереджені на цій деталі, радше на тому, які зміни вони вносять у життя головного персонажа: «Аді в пазусі маю сину книжечку. Оце моя хата і моє поле і мої городи. Іду собі в нев на край світа! Книжечка від цісаря, усюди маю двері втворені. Усюда. І по панах і по Жидах і по вській вірі!» (1914, с. 11). Перший і останній кадри образка «Виводили з села» — небесне склепіння з тією відмінністю, що в першому кадрі присутні червоні хмари, які нагадують обриси відрубаної голови, а в останньому — нічне небо з мерехтінням зірок. В образку «Стратився» в першому кадрі перед реципієнтом постає батько, який, плачучи, іде до померлого сина, останній кадр візуалізує весь масштаб батькової трагедії: «Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мрамуровій плиті та гейби усміхав ся до свого тата» (1914, с. 16). Перший і останній кадри образка «У корчмі» становлять змістову єдність, оскільки в першому кадрі Проць слухає повчання Івана, щоб жінка не біла, а в останньому кадрі Проць повертається до дому («Як доходив до хати, то замовкав, а на воротах геть затиш» (1914, с. 19)), і його подальша доля залежить від читацької уяви, за задумом автора. Якщо Лесь («Лесева фамілія») краде з власного дому потайки від дружини трохи ячменю, то в одному з останніх кадрів «Лесиха повиносила все з хати все до сусідів» (1914, с. 22).

Ще одним виразним свідченням серіальності є зчепленість образків між собою: попри завершеність кожного окремого твору, він у різний спосіб із наступним і попереднім творить єдину смислову цілісність. Власне ця зчепленість дає підстави говорити про комплементарність як іманентну ознаку образів. «Втворені двері» з останнього кадру «Синьої книжечки» — ніби відкритий заслон, який дає змогу побачити лиху долю різних людей, що посилюється образом «края світу». Тож не дивно, що наступний образок візуалізує цей край — «закам'яніла червона хмара». Нічне осіннє небо з мерехтінням зірок («Виводили з села») трансформується в образ залізничної колії, що летить у світи. Спільною є візуалізація безмежжя, простору, безкінечності, але без виразної перспективи. Образ батька, який «убирає сина на смерть» («Стратився»), переміняється в образ чоловіка, що, схилившись, сидить за столом

(«У корчмі»). Проць іде з корчми після сварки із жидом до дружини, яка його б'є, а героями кількох кадрів наступного образка «Лесева фамілія» будуть чоловік, що бігає до жида, і дружина з дітьми, які його б'ють за те, що виносить останнє майно: «Я бю си по ланах з дітьми на сухім хлібці, та шо я уторгаю, то він все до корчми віносить» (1914, с. 21). Поріг хати, який переступила Лесиха після ночівлі в бур'янах, бо боялась п'яного Леся («Лесева фамілія»), стає порогом хати іншої родини, де мати занадто пестить свого сина («Мамин синок»). Остання фраза цього образка — «Але поміркуй, який бахур мудрий, гет все знає!» (1914, с. 26) — органічний зачин образка «Майстер». Звернення до Бога, який має боронити «кожного доброго чоловіка» (1914, с. 30), в останньому кадрі цього образка стає зачином твору «Побожна», де перед читачами з'являється родина, яка прийшла з церкви та сіла обідати. У фіналі образка — образ біді, який повною мірою розкривається в образку «Катруся». Реалізацію монтажу з наступним твором можна бачити по-різному: перший шлях очевидний, адже у фінальних і початкових кадрах є образ старої; другий шлях передбачає залучення назви образка «Ангел», адже Катруся, «робітниця на все село», занедужала і не має «виходу». Образ самотньої старої Тимчихи знаходить продовження в образку «Самсаміська». Неминучість смерті старої людини зумовлює осінню тональність наступного образка. Твір «Шкода» — ще одне логічне продовження теми слабкості й боротьби за життя: «Місяць освічував стаєнку через двері і баба виділа кожний рух корови. Вона врешті підняла ся. Ледво держала ся на ногах. Розглядала ся по стаєнці, як би прощала ся з кожним кутом» (1914, с. 49). Боротьба зі смертю — останній кадр образка «Шкода», і в цій боротьбі, на жаль, усі зазнають поразки. Промовисто про це В. Стефаник сказав в образку «Новина».

Перший кадр образка «Портрет» — «Як коли би голуб над його головою білі крила розхилив, як коли би з-поза білих крил синє небо прозирило...» (Стефаник, 1899) — ніби авторське бажання підтримати Гриця Летючого. І хоча тематично цей образок «не відноситься до мужицького життя», його присутність у першому виданні збірки — це спроба автора візуалізувати перспективу надії на світле майбутнє, у якому будуть різнобарвні квіти, дівочий спів. Останній кадр — «Пробував знову запалити люльку» (Стефаник, 1899) — спроба перезавантажити теперішнє життя.

Отже, відповідь на проблему, заявлену в назві статті, варто давати за формулою «і — і», як і в ситуації з питанням «Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми?» Такий висновок став можливим завдяки аналізу структурних елементів новели з погляду візуалізації. Письменник використовує широку палітру засобів серіальності: від самоочевидних до тих, що виопуклюються в процесі

аналізу. Так, «образки» об'єднує тема «мужицького життя», а життєві долі персонажів мають багато схожого — вони бідні (перед читачами постає градація людської нужденності), самотні на схилі літ, осиротілі. У життєвих ситуаціях, які В. Стефаник обрав для художнього осмислення, герої наділені схожими рухами й емоційними вигуками. Художню єдність збірці забезпечують спільні символи, що мають потужну візуальність, і осягнути її зможе будь-який читач (як імпліцитний, так і зразковий — за У. Еко) завдяки тому, що ці символи знайомі йому з власного життєвого досвіду.

Мозаїчність на рівні образів досягається завдяки тематичній єдності «образків», а також комплементарності як ознаки образів. Здебільшого образи наділені такою іманентною рисою, яка знаходить свій подальший розвиток в іншому образі наступного образка. І ця зчепленість є нерозривною впродовж усієї збірки.

### Покликання

- Вірченко, Т. (2016). Кінематографічне мислення В. Стефаника (на матеріалі образка «Осінь»). *Прикарпатський вісник НТШ*, 2(34), 168–174.
- Дубініна, О. (2018). Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медіи. Теоретичні REвізії. Збірник третій*, 415–444.
- Горболіс, Л. (2021). *Міжмистецькі контакти українського тексту*. Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка.
- Єрмак, В. (2016). *Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника*. Наукова думка.
- Микуш, С. (2011). *Вивчення поезики Василя Стефаника*. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Мочернюк, Н. (2018). *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної*. Вид-во Львівської політехніки.
- Піхманець, Р. (2012). *Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича*. Tempora.
- Стефаник, В. (1914). *Синя книжечка. Образки*. Відродження.
- Стефаник, В. (1899). *Портрет*. <https://zbruc.eu/node/35204>
- Хороб, С. (2016). Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми? *Прикарпатський вісник НТШ*, 2(34), 405–422.

### References (translated and transliterated)

- Dubinina, O. (2018). Ekranizatsiia literaturnoho tvoruu: spetsyfyka intermedialnoho perekoduvannia. *Literatura na poli medii. Teoretychni REvizii. Zbirnyk tretii*, 415–444.
- Horbolis, L. (2021). *Mizhmystetski kontakty ukrainskoho tekstu*. Vyd-vo SumDPU imeni A. S. Makarenka.
- Khorob, S. (2016). Poetyka konfliktu u prozi Vasyliia Stefanyka: dramatyziatsiia novely chy epizatsiia dramy? *Prykarpatskyi visnyk NTSh*, 2(34), 405–422.
- Mocherniuk, N. (2018). *Poza kontekstom: Intermedialni stratehii literaturnoi tvorchosti ukrainskykh pysmennykiv-khudozhnykiv mizhvoiennoi*. Vyd-vo Lvivskoi politekhniki.
- Mykush, S. (2011). *Vyvchennia poetyky Vasyliia Stefanyka*. Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka.
- Pikhmanets, R. (2012). *Iz pokutskoi knyhi buttia. Zasady khudozhnoho myslennia Vasyliia Stefanyka, Marka Cheremshyni i Lesia Martovycha*. Tempora.
- Stefanyk, V. (1899). *Portret*. <https://zbruc.eu/node/35204>
- Stefanyk, V. (1914). *Synia knyzhchka. Obrazky*. Vidrodzhennia.
- Virchenko, T. (2016). Kinematohrafichne myslennia V. Stefanyka (na materialii obrazka "Osin"). *Prykarpatskyi visnyk NTSh*, 2(34), 168–174.
- Yermak, V. (2016). *Tvorcha istoriia poezii u prozi Vasyliia Stefanyka*. Naukova dumka.

**Tetiana Virchenko**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

### **“BLUE BOOK” BY VASYL STEFANYK: POETICS OF SERIALITY / MOSAIC**

Decoding art, understanding the stage fate of works of literature, expanding the boundaries of the content of the concept of “poetics”, rethinking the individual style of the writer is possible in different ways. One of them is the study of film poetics as a separate literary work, and the whole collection, the work of the writer in general. All this determines the relevance of the article. The study of the state of development of the problem testifies to the attention of scientists — representatives of various scientific schools of Ukraine (L. Horbolis, S. Kyrlyuk, N. Mocherniuk) — to aspects of intermediality of V. Stefanyk’s work. It emphasizes the relevance of the study. Recognition of the fact of non-accidental arrangement of V. Stefanyk’s samples in the collection “Blue Book” thanks to the research work of V. Yermak, determines the purpose of scientific research. It is outlining the notable features of cinema. To achieve this goal, it is necessary to study each element of the short stories in terms of visualization. For this purpose, it is necessary to use structural-semiotic and poetological methods.


As the results of the analysis of each short story, several regularities are revealed. The writer not only introduces the character into the life context but also visualizes the scene (“Blue Book”, “Lost”, “In the Inn”). Defining artistic details and emotional state of the character are mostly presented in close-ups (“Taken out of the village”, “Autumn”, “Alone”). There are frames full of sounds and colors (“Blue Book”, “Pious”, “Katrusya”). The tempo of the frames is slowed down, due to which a visual image appears in the mind of the reader, which provokes the recipient to emotional work (“Taken out of the Village”). Each image has a cyclic construction, while the whole collection is evidence of the application of the poetics of seriality. The samples are interconnected emotionally, tonally, semantically (“Taken out of the Village”, “Lost”, “In the Inn”, “Les’ family”, “Mother’s Son”). The collection has an artistic unity due to common symbols, rich visual potential. Given the findings, there is a reason to believe that all literary works by V. Stefanyk deserve attention from the standpoint of visuality.

*Keywords:* art; visuality; poetics of cinema; V. Stefanyk.

*Стаття надійшла до редколегії 09.07.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.3>  
УДК 070.1:316.77

**Оксана Кирилова**

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара  
пр. Гагаріна, 72, Дніпро, 49005, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-5393-0138>  
kyrylova\_o@fszmk.dnulive.dp.ua

## НАУКОВА ТА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНА ЖУРНАЛІСТИКА: СКЛАДНОЩІ ДЕФІНІЦІЇ ПОНЬЯТЬ І ТИПОЛОГІЗАЦІЇ МЕДІА

Актуальність статті полягає в потребі наукової диференціації двох суміжних категорій сучасної комунікативістики: «наукова журналістика» (science journalism) та «науково-популярна журналістика» (popular science journalism). У вітчизняному дискурсі не існує сталого підходу до цього питання, а чинні нормативні документи змушують редакції визначати вид діяльності не за специфікою медіа, а за переліком, наявним, наприклад, у ДСТУ. Об'єктом дослідження стали світові та вітчизняні ресурси, які спеціалізуються на науковій тематиці: *Cosmos*, *Popular Science*, *Discover*, *Scientific American*, «Куншт», «Спільне», «Світогляд», «Вселенная, пространство, время», *Science Ukraine*, *Alpha Centauri*, «Наука и техника», «Країна знань», «Вічний мандрівник», «Локальна історія», «Історія. Новий погляд», «Маловідома історія: далеко і близьке». При цьому аналізувалися як діджитальні практики (вебресурси), так і традиційні паперові ЗМІ (журнали). Предмет вивчення — особливості дефініції наукової та науково-популярної журналістики і складності типологізації відповідних медіа. Основним методом дослідження став компаративний аналіз, підкріплений дискурс-аналізом. Метод дав змогу, по-перше, порівняти наявні наукові погляди на категорії «наукова журналістика» та «науково-популярна журналістика» і виокремити головні риси кожної; по-друге, здійснити аналіз провідних світових ресурсів, які спеціалізуються на науковій журналістиці, та провести паралелі з українськими медіа такого типу.

Результатом дослідження є типологічна диференціація сучасних медіа. Основою дослідження стала гіпотеза, що визначальними в плані диференціації медіа як наукових і науково-популярних є характеристика аудиторії та функціональна специфіка ресурсу. Відповідно до неї ті медіа, які орієнтуються на підготовленого користувача, зосереджуються на останніх досягненнях науки й техніки та обмежено використовують онлайн-можливості, майже не вдаючись до прийомів едьютейнменту та саєнстейнменту, ми віднесли до каналів наукової журналістики. Ресурси ж, які об'єднують спрямування на масового користувача, акцент на навчальний складник та орієнтація на популярні навколонукаові теми, що мають пролонговану потенційну актуальність, ми вважаємо науково-популярними. З урахуванням аудиторного і функціонального факторів у статті до наукової журналістики відносимо проекти «Куншт», «Спільне», «Світогляд», «Вселенная, пространство, время», *Science Ukraine*, *Alpha Centauri*, «Наука и техника», «Країна знань», а «Вічний мандрівник», «Локальна історія», «Історія. Новий погляд», «Маловідома історія: далеко і близьке» — до науково-популярної.

*Ключові слова:* наукова журналістика; науково-популярна журналістика; науковий медіадискурс.

**Вступ.** У 2009 р. лікар і науковий блогер, постійний ведучий тижневої наукової колонки для *The Guardian* Бен Голдакр так схарактеризував сучасну наукову журналістику:

Люди, які керують ЗМІ, — здебільшого випускники гуманітарних спеціальностей, які мало тямлять на науці, які носять невігластво як почесний знак. Потай, глибоко в душі, можливо, вони обурюються тим, що відмовили собі в доступі до найважливіших подій в історії західної думки за останні 200 років; однак усі медіа, що висвітлюють науку, піддаються критиці: обираючи історії та спосіб їх подання, ЗМІ створюють пародію на науку. Згідно з цим шаблоном наука зображується як безпідставні, незрозумілі, дидактичні твердження вчених,

які самі по собі є в соціальному плані впливовими, деспотичними, невиборними авторитетними фігурами. Вони відірвані від реальності, виконують роботу, яка є або небезпечною, або шкідливою, але в будь-якому разі все в науці є плинним, суперечливим, мінливим і, що найсмійніше, «важко зрозумілим». <...> Причина такої ситуації пов'язана із журналістським припущенням, що аудиторія не зможе зрозуміти «шматок науки». Це означає, що історії мають ефективно «приглушувати», і це рівнозначно відчайдушній спробі спокусити та залучити невігласів, яких наука й так не цікавить. <...> Здебільшого медіа постійно так видовишно провалюють науку через те, що редактори цинічно віддають перевагу «дурним історіям», які продаються. (Allan, 2011, р. 771)

Ми свідомо розпочинаємо аналіз специфіки наукової та науково-популярної журналістики із цієї провокативної цитати, розуміючи, що вона в одному таборі науковців викличе жваву емоційну підтримку, а в іншому — таке ж жваве емоційне обурення. Поділ на «фізиків» і «ліриків» у світовій науковій спільноті з розвитком та розширенням загального дискурсу не лише нікуди не подівся, а ще й загострився як поточною ситуацією (згадаймо жваву дискусію в українському полі щодо публікацій наукових статей в індексованих журналах), так і медіатизацією наукового простору, яка вивела протистояння двох таборів у середовище масової культури, наприклад постійне дистанціювання головних героїв серіалу «Теорія великого вибуху», які відносять себе до «фізиків», від іншої, зокрема гуманітарної сфери, яку вважають недонаукою. Ми не прагнемо розставити пріоритети в цій суперечці, але вважаємо точку зору Голдакра, м'яко кажучи, сумнівною з огляду хоча б на той факт, що всі наукові журнали, попри їхню спеціалізацію, мають ISSN, а отже, належать до засобів масової інформації, мас-медіа, редакторів яких так суворо критикує блогер. Згадана точка зору використана для того, щоб одразу визначитися з тим дискурсом, який потрапив у поле нашого аналізу.

**Методи.** Основним методом дослідження став компаративний аналіз, який, підкріплений дискурс-аналізом, дав можливість, по-перше, порівняти наявні наукові погляди на категорії «наукова журналістика» та «науково-популярна журналістика» й виокремити головні риси кожної; по-друге, за допомогою цих методів були проаналізовані провідні світові ресурси, які спеціалізуються на науковій журналістиці, і проведені паралелі з українськими медіа такого типу.

Для цього дослідження висувалася *гіпотеза*, що визначальними в плані диференціації медіа як наукових і науково-популярних є характеристика аудиторії та функціональна специфіка ресурсу. Відповідно до неї ті медіа, які орієнтуються на підготовленого користувача, зосереджуються на останніх досягненнях науки й техніки та обмежено використовують онлайнові можливості, майже не вдаючись до прийомів едьютейнменту та саснстейнменту, ми віднесли до каналів наукової журналістики. Ресурси ж, які об'єднують спрямування на масового користувача, акцент на навчальну складову й орієнтація на популярні навколонукові теми, які мають пролонговану потенційну актуальність, ми вважаємо науково-популярними.

**Об'єктом** дослідження стали світові та вітчизняні ресурси, які спеціалізуються на науковій тематиці: *Cosmos*, *Popular Science*, *Discover*, *Scientific American*, «Куншт», «Спільне», «Світогляд», «Вселенная, пространство, время», *Science Ukraine*, *Alpha Centauri*, «Наука и техника», «Країна знань», «Вічний мандрівник», «Локальна історія», «Історія. Новий погляд», «Маловідома історія: далеке і

близьке». При цьому аналізувались і діджитальні практики (вебресурси), і традиційні паперові ЗМІ (журнали).

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Сучасна наукова думка не пропонує чіткої диференціації між науковою та науково-популярною журналістикою. С. Суворова вважає:

Наукові видання, наукова періодика — це інструмент і результат наукової діяльності, який дає змогу глибоко і всебічно досліджувати й вирішувати найрізноманітніші наукові проблеми, важливі для розвитку науки, але не підлягає оперативному включенню в соціальний контекст. <...> Наукові публікації, публікації в наукових журналах, науковій періодиці — а саме їх передусім мають на увазі, коли мова йде про «наукову журналістику», — не розраховані на масового читача. (2009, с. 15–16)

Водночас Т. Пічугіна розуміє під науковою журналістикою «область журналістики, яка займається наукою. Таким чином, зміни всередині науки, зміна позиції науки в суспільстві, ускладнення зв'язків з організаціями та владними структурами відбиваються так чи інакше в науковій журналістиці» (Пичугина, 2006). Думка С. Муравіцької така:

Наукова журналістика, методом спрощення складного для розуміння широким читачьким масам «сухого», обтяженого термінологією, наукового тексту, так би мовити — його перекладом, доносила новини й події сфери науки до громадськості. <...> Термін «наукова журналістика» є активно вживаним і має на увазі діяльність науково-популярних ЗМІ, які висвітлюють питання розвитку та досягнень науки. (2016, с. 56)

О. Фарберович акцентує той факт, що «раніше науковій журналістиці відводилася роль популяризатора науково-технічного сектора з метою роз'яснення (як перекладача між ученими та аудиторією), але з часом вона виступає як засіб залучення в професійну науку молодого покоління» (2016, с. 99).

Західний науковий загал вважає класичною роботу Д. Нелкін «Продаж науки: як преса висвітлює науку і техніку» (1995) (понад 2 тис. посилань у Google Scholar). У цьому дослідженні визначені три головні функції наукової журналістики:

- 1) бути в курсі наукових досягнень;
- 2) оцінювати доцільність наукових досліджень;
- 3) робити вибір, пов'язаний з усвідомленням особистих ризиків (Nelkin, 1995).

Таким чином громадськість, поінформована науковою журналістикою, повинна мати більше можливостей для того, щоб приймати рішення, зіштовхуючись із суперницькими науковими аргументами щодо безпеки, здоров'я, довкілля тощо. Виходячи з цього, Д. Секко, Е. Аменд і Т. Фрайдей

пропонують розглядати чотири моделі наукової журналістики (Secko et al., 2013):

1. Модель наукової грамотності — ставить на меті «переклад» наукової інформації, декодування текстів таким чином, щоб вони стали зрозумілими більшості; надання відомостей, необхідних для прийняття рішень у повсякденному житті. Педагогічно орієнтована модель, із фокусом на підвищенні наукової грамотності або на рівні розуміння громадськістю науки, та передбачає лінійну структуру передачі знань «згори вниз» від учених журналістам, які «перекладають» наукову та дослідницьку інформацію в зрозумілі новини.

2. Контекстна модель — розглядає наукову інформацію в її конкретних контекстах, пов'язаних з аудиторією, а отже, подає її ефективніше навіть за умови зберігання алгоритму передачі знань «згори вниз».

3. Модель непрофесійної експертизи — прирівнює місцеві знання до наукових. Вона руйнує низхідну концепцію «згори вниз» щодо відносин між наукою та суспільством, залучаючи у свій загальний знання та проблеми / експертну оцінку певних верств населення. Знання оцінюються самі по собі й перевіряються за допомогою інших соціальних систем. Наука розуміється як обмежена та невизначена, а отже, потребує зовнішньої «експертизи».

4. Модель громадської участі — намагається зробити науковий процес більш інтерактивним, заохочує публічні дебати навколо наукових питань. Наукова журналістика менше фокусується на навчанні людей або заповненні прогалів у знаннях, а сприяє активному залученню зацікавлених сторін до процесу наукового спілкування для покращення довіри між цими групами. Модель участі громадськості відмовляється від лінійної структури передачі знань, наголошуючи на демократизації й участі громадськості в науковому процесі, особливо стосовно питань політики. З погляду журналістики модель участі громадськості більше зосереджується на процесах, що стоять за наукою, включає безліч точок зору зацікавлених сторін і спрямована на залучення аудиторії до плюралістичних дискусій.

Розуміючи, що третя й четверта моделі містять потенціал для функціонування в просторі масової комунікації, можна припустити, що саме вони є ефективними при формуванні науково-популярного дискурсу. С. Суворова тлумачить науково-популярні журналістські матеріали як такі, що

публікуються як у науково-популярних журналах, так і в універсальних суспільно-політичних, якісних, масових друкованих ЗМІ. Науково-популярна тематика відображається і в телерадіопередачах, інтернет-ЗМІ, на стрічках інформаційних агентств. Тексти науково-популярної журналістики призначені для масової аудиторії, викладаються загальнодоступною

мовою і є адаптованим для каналів масової комунікації оперативним знанням про продукти науки й тих, хто їх створює. (2009, с. 17)

М. Літке апелює до лексичної структури терміна «науково-популярний», говорячи про

подібні засоби масової інформації, які мають своїм предметом науку (наукові дослідження, їх результати), а їх основне завдання — популяризація, дохідливе пояснення складної наукової інформації читачеві-неспеціалісту. При цьому очевидно, що поняття «науково-популярної» журналістики значно вужче за поняття «пізнавальної» або «науково-пізнавальної» журналістики, де об'єктом можуть бути не тільки результати наукових досліджень, а й реальність як така, взята безпосередньо (у зв'язку з цим уся журналістська практика може бути охарактеризована як «пізнавальна»). (2014, с. 60)

Дослідниця пропонує ресурси, які, «звертаючись до реальності у всьому її різноманітті, виходять із принципів наукового пізнання і спираються на результати наук як правдиві, адекватні завданням об'єктивного опису і пояснення світу на всіх його рівнях, у всій її своєрідності зв'язків і відносин» (2014, с. 60), відносити до науково-пізнавальних. Ті ж медіа, чий предмет обмежується результатами наук, а інтенція — популяризацією наукових результатів, становлять підтип науково-популярних видань у розділі науково-пізнавальної журналістики. Підхід М. Літке не можна назвати традиційним, але він має право на існування. О. Фарберович вважає: «якщо наукова журналістика прагне інформувати інтелектуальну аудиторію і просувати наукові досягнення, то науково-популярна навчає та розважає масового читача» (2016, р. 102).

Досить детальний аналіз науково-популярного медіадискурсу представлений у роботах українських (В. Кисіль (2020), М. Бутиріна (2020), Д. Шевченко та Н. Ковтун (2019), М. Іваницька та М. Кіца (2018), Д. Філоненко (2017, 2014), Н. Бороздих (2018, 2017) та ін.) та закордонних авторів (К. Молек-Козаковська (2017, 2016), Т. Тутен і Л. Темесвари (2013) тощо). Науково-популярну журналістику вивчали С. Зайцева (2020), С. Данвуді (2020, 2014), Й. Барел-Бен Давид, Е. С. Гарті, А. Барам-Цабарі (2020), О. Гарматій (2019), В. Кисіль (2019), В. Бурдега і Т. Слотюк (2018) та ін.

**Результати.** Описуючи історію наукової журналістики у Великобританії, М. Буккі та Б. Тренч (2014) говорять про поступову заміну науковців, які співпрацювали із журналами й газетами, на журналістів (Bucchi & Trench, 2014, р. 27–28). Учені епохи просвітництва до кінця XVIII ст. прагнули поширювати наукові знання, інтегруючи їх у повсякденний світ звичайних людей. Саме такі завдання ставили перед собою Теофаст Рендо, започатковуючи 1665 р. в Парижі



науково-літературний *Journal des savants*, та Лондонське королівське товариство, яке тоді ж започаткувало в Лондоні *Philosophical Transactions of the Royal Society*. Але вже у XIX ст. невпинний розвиток спеціалізованих знань почав створювати прірву між представниками науки та суспільством. Наприкінці XIX ст. з носіїв і поширювачів просвітницьких ідей учені перетворилися на недосяжних професійних експертів, які володіли ексклюзивними знаннями, що мали вже не лише науковий, а й комерційний потенціал. У міру того, як учені віддалялися від популяризації знань, процес створення науково-популярних текстів усе більше перекладався на журналістів (Bucchi & Trench, 2014, p. 28). Така ж тенденція спостерігалася і в США. Створені у XIX ст. журнали *Scientific American* (1845) та *Popular Science Monthly* (1872) друкували науково-популярні статті, які залюбки передруковували американські газети. Популярністю користувалися наукові лекції, думки вчених про природничі явища, наприклад метеоритні дощі. І якщо до кінця XIX ст. співпраця вчених і журналістів була обопільною, то вже на початку XX ст. науковці почали дистанціюватися від участі у творенні мас-медійного простору. Вони створили власну мову, власні моделі комунікації, а великі наукові товариства навіть почали карати вчених за надмірну відкритість та участь у популяризаторських проєктах. Через загрозу руйнування кар'єри науковці облишили цю активність, передавши її журналістам, які із задоволенням прийняли естафету.

Як свідчить С. Беннет, у 1919 р. американський видавець Е. В. Скриппс разом із відомим біологом У. Е. Ріттером почали проєкт, основним завданням якого були налагодження наукового спілкування та популяризація знань у США. Скриппс і Ріттер вважали, що громадяни повинні мати базові знання наукових принципів і цікавитися наукою хоча б на побутовому рівні (Bennet, 2013). Результатом співпраці видавця та вченого стало створення у 1921 р. неурядової організації *Science Service*, покликаної популяризувати науку за підтримки й участі провідних організацій, зокрема Американської асоціації сприйняття розвитку науки, Національної академії наук та Національного дослідницького центру. *Science Service* розширила поле наукових новин, заклавши підґрунтя для наукового діалогу між ученими, журналістами та громадськістю, який триває і досі.

У XX ст. починається поступове розділення категорії «наукова журналістика» на власне «наукову» та «науково-популярну». У західній науковій думці це розмежування є чітким і однозначним: «наукова журналістика» (англ. — science journalism) не лише презентує факти й події з різноманітних галузей наукової думки таким чином, щоб масова аудиторія зрозуміла, про що йдеться, а й допомагає розрізняти аргументовані та голослівні думки, викриває конфлікти інтересів з боку науковців, надає контекст, пояснюючи,

яким чином нове знання вписується в уже наявний загальний наукових напрацювань (Mehraban, 2020). «Науково-популярна журналістика» (англ. — popular science journalism) ставить на меті популяризацію науки. Її завдання — привернути увагу широкої аудиторії до тих чи тих наукових напрямів, поширювати відомості про винаходи, формувати позитивний образ науковця тощо. Змістовний опис науково-популярної журналістики дає К. Молек-Козаковська: діяльність із науково-популярного контентотворення — «це не стільки про перетворення текстових конструкцій та стилю в зрозуміліші ідіоми, скільки про виокремлення чи оздоблення наукової діяльності» (2017, p. 72). Цю тезу посилює Г. Майєрс, кажучи, що «тексти наукової журналістики стосуються науки, тоді як популяризаторські статті являють собою оповідь про природу» (Myers, 1990). Американських і європейських дослідників більше цікавить не розмежування зазначених категорій, а співіснування та взаємодія наукового світу з медійною сферою.

У 2018 р. Е. Данс опублікував у журналі *Nature* публіцистичний матеріал «On the record», присвячений питанням професійного спілкування між ученими та представниками ЗМІ, у якому презентував власне бачення сучасної наукової журналістики. У першому ж реченні міститься теза про важливість взаємодії вчених із медіа передусім для самих учених: «Інтерв'ю в ЗМІ можуть підвищити авторитет учених, якщо вони гарно підготовані та виправдають очікування» (Dance, 2018). Наступний абзац тексту Данса доцільно навести повністю, бо він найяскравіше демонструє сьогоднішню ситуацію в науковій журналістиці:

Чві Тек Лім у Національному університеті Сінгапура відповідає на телефонний дзвінок з ентузіазмом і деяким острахом. На тому кінці дроту — репортерка, що бажає почути про останні дослідження біомедичного інженера. Але чи точно вона опише наукову роботу? Чи віддасть вона належне його колегам? Лім із досвіду знає, що фінальна стаття або телепрограма буде не такою, як очікувалося. Але поки головні аспекти праці Ліма висвітлені правильно, він щасливий. «Вони роблять мені послугу, публікуючи наші дослідження», — зауважує вчений. (Dance, 2018)

І тут ми бачимо, що снобізм та закритість, які супроводжували наукову спільноту століттями й відмежовували її від медійного сектора, зникли. Більше того, до науковців, які контактують зі ЗМІ, прихильні галузеві інвестори, донори та волонтери, які бажають брати участь у клінічних дослідженнях, публічним ученим легше працевлаштуватися, їх запрошують наукові установи, а не вони стукаються у двері потенційних роботодавців.

Розквіт наукової журналістики у світі припав на 1980–1990 рр., коли, наприклад, у США 95 газет мали постійні розділи, присвячені науці.

Водночас активно інвестували в галузь *CNN*, *BBC*, *Discovery*, *National Geographic*, *History Channel* та інші медіа, розуміючи, що це інвестиції не для заробітку. Д. Брамфіл свідчив у 2009 р., що наприкінці ХХ ст. «більшість видань готові були розвивати наукову тематику навіть собі в мінус, бо наука була необхідною» (Brumfiel, 2009). Ситуація почала змінюватися в епоху діджиталізації, коли наукова журналістика поступово перейшла в онлайн: спочатку в блогосферу, а потім — у спеціалізовані нішеві видання.

Ефективність сьогоденної взаємодії між науковцями та журналістами залежить від багатьох факторів. Це й бажання налагоджувати комунікацію, й бачення обрисів власної аудиторії, й розуміння специфіки викладу наукової інформації масовій аудиторії тощо. Задля оптимізації цієї співпраці навіть створені ресурси, які містять настанови як для журналістів, так і для вчених щодо медійної активності. На ресурсі <https://senseaboutscienceusa.org> представлено «Медіагід для вченого», у якому викладено практичні поради науковцям щодо інтерв'ю із журналістами. Довідник складено за результатами опитування 218 наукових журналістів, він має три розділи: «Перед інтерв'ю», «Під час інтерв'ю» та «Після інтерв'ю». У ньому містяться поради і щодо алгоритмів комунікації зі ЗМІ, і щодо забезпечення науковців від необдуманих кроків та надмірного загравання із журналістами.

Продукти сучасної наукової журналістики сьогодні є загальнодоступними, бо здебільшого представлені на мультимедійних онлайн-платформах із відкритим або частково обмеженим доступом. Однією з найвідоміших таких платформ є австрало-американський кросмедійний проєкт *Cosmos*. Заснований 2004 р. Королівським інститутом Австралії (RiAus) як щоквартальний журнал з метою «викликати цікавість у “Науці про все” та зробити світ науки доступним для кожного» (<https://cosmosmagazine.com/about-us>), сьогодні цей мультимедійний комплекс за чотирма напрямками — журнал, сайт, передплатний діджитальний тижневик та освітній ресурс з індивідуальними уроками відповідно до шкільної програми 7–10 класів — взаємодіє з майже мільйонною аудиторією. Відштовхуючись у назві від космосу, видання, звісно, приділяє галузі достатньо уваги (рубрики «Астробіологія», «Астрономія», «Астрофізика», «Дослідження космосу» займають почесне місце у структурі і журналу, і сайту), але не зупиняється на ній. Достатньо детально представлені технологічні інновації, природничі науки та науки про Землю, історія, медицина, соціальні та поведінкові науки, біологія, фізика, хімія, математика, інженерія та культура. Таке тематичне різноманіття сприяє широкому охопленню аудиторії, а якісна журналістика та високопрофесійний дизайн і поліграфічної версії, і діджитальних проєктів сприяють тому, що *Cosmos* виборює перші місця в рейтингах наукових масових медіа світу.

Іншим проєктом наукової журналістики світового рівня є *Popular Science* — американський журнал із майже 150-річною історією. Різні довідники визначають *Popular Science* як науково-популярний журнал, але для того, щоб пересвідчитись у належності видання саме до наукової, а не до науково-популярної журналістики, достатньо лише проаналізувати місію журналу:

*Popular Science* демістифікує світи науки й техніки з 1872 року. Ми пояснюємо внутрішню роботу телефону у вашій кишені, досліджуємо інновації, що змінюються у світі, і вивчаємо все — від чудес глибокого космосу до таємного життя основних продуктів, таких як хліб. Ми пропонуємо привабливий, доступний і всеосяжний погляд на нові технології та наукові досягнення. Щодня *PopSci* розкриває науку, що лежить в основі останніх новин, розбирає найновіші технології й цифрові тенденції та допомагає читачам жити розумніше, безпечніше і щасливіше завдяки розумним проєктам «зроби сам». <...> *PopSci* веде хроніку бурхливого світу інновацій для звичайних читачів, і це місія, що відповідає колишнім слоганам видання, таким як «Журнал усього нового» та «Майбутнє зараз». Із запуском *popsci.com* у 1999 році почався новий етап щоденних повідомлень про бурхливі світи персональних технологій і наукових досягнень. (<https://www.popsci.com/about-us>)

Тематику публікації *PopSci* розвиває по 4 напрямках: наука, технології, DIY (англ. — do-it-yourself — зроби сам) та огляди. Інших обмежень нема. Контент ресурсу становлять і повідомлення про новітні розробки астрофізиків, і огляди найкращих товарів дня, і повсякденні поради: «Чому немає більше екзопланет розміром із Землю? Астрономи вважають, що вони це зрозуміли», «Що спалах *Yankees COVID* означає для нас усіх», «Настала весна — час зібрати найкращий кошук для пікніка та максимально використати сезон», «Зробіть власну метеостанцію з перероблених матеріалів», «Тримайте свого собаку поруч і контролюйте найкращим собачим повідцем» та ін.

Американський журнал *Discover* заснований 1980 р. як науковий журнал для масової аудиторії. Редакційна формула видання передбачала більш глибокі тексти, аніж у *PopSci*, але не такі зарозумілі, як у *Scientific American*. Сьогодні читачам *Discover* і користувачам сайту <https://www.discovermagazine.com> пропонують «захопливу пригоду, яка повідомляє про чарівні досягнення в науці, медицині, технологіях і факти про світ навколо нас. Ефектні фото й оригінальні та зрозумілі історії на складні теми поєднують звичайних людей із найвеличнішими ідеями та розумами в науці».

Журнал *Scientific American* не потребує додаткової презентації. Його майже 200-річна історія

говорить сама за себе. 1845 р. його заснував Рупус М. Портер як тижневу газету із чотирьох сторінок, а сьогодні це транснаціональний крос-медійний проєкт з більш ніж 10-мільйонною аудиторією, яка взаємодіє з виданням через журнал і його міжнародні версії, вебсайт, інформаційні бюлетені та друківані й цифрові додатки. Серед авторів різножанрових мультимедійних публікацій не лише загальновідомі наукові журналісти, а й науковці, які адаптують розповіді про свої дослідження загальній аудиторії: «Авторитетні, захопливі статті, новини, думки і мультимедійні розповіді журналістів та авторів-експертів, зокрема більше 200 лауреатів Нобелівської премії, забезпечують необхідне охоплення, розуміння та висвітлення найважливіших подій на стику науки та суспільства» (<https://www.scientificamerican.com/page/about-scientific-american>).

Український простір наукової журналістики представлено ресурсами «Куншт», «Спільне», «Світогляд», «Вселенная, пространство, время», «Наука и техника», «Країна знань» та деякими іншими. Виокремлюючи групу видань, які працюють у царині наукової журналістики, ми стикаємося з колізією, яка викликана сучасними нормативними документами. Справа в тому, що чинне законодавство вимагає від редакцій визначитися з типом ЗМІ відповідно до ДСТУ 3017:2015 «Інформація та документація. Видання. Основні види. Терміни та визначення понять». Цей документ пропонує декілька типів медіа, які розробляють наукову проблематику:

- наукове видання — видання, що містить результати теоретичних і (або) експериментальних досліджень, а також науково підготовлені до публікації пам'ятки культури та історичні документи з розгалуженим науково-довідковим апаратом;
- науково-популярне видання — видання, що містить відомості про дослідження в галузі науки, техніки, виробництва, культури, освіти, мистецтва тощо, які популяризують наукові знання, викладені в зрозумілій читачам-нефахівцям формі;
- навчальне видання — видання, що містить систематизовані відомості наукового або прикладного характеру, викладені у зручній для вивчення й викладання формі. (КП, 2016, р. 9–10)

Коли ж мова йде про журнал, то ДСТУ визначає науковий журнал як «журнал, який містить наукові публікації про теоретичні й прикладні дослідження». Науково-популярний журнал тлумачиться як «журнал, який містить публікації про основи наукових знань, а також досягнення в галузі науки, техніки, культури, мистецтва та практичної діяльності, викладені в зрозумілій читачам-нефахівцям формі» (КП, 2016, р. 19–20).

Таким чином, задля коректної ідентифікації редакції визначають себе як «науково-популярні видання» чи «науково-популярні журнали», якщо йдеться про друк. Більш детальної типологізації наявний ДСТУ не пропонує, а отже, в один ряд стають такі медіа, як «Колосок» і «Куншт». Ми пропонуємо розмежувати ці ЗМІ за принципом, запропонованим у гіпотезі. І враховуючи аудиторний та функціональний фактори, до наукової журналістики відносимо проєкти «Куншт», «Спільне», «Світогляд», «Вселенная, пространство, время», *Science Ukraine*, *Alpha Centauri*, «Наука и техника», «Країна знань», а до науково-популярної — «Вічного мандрівника», «Локальну історію», «Історію. Новий погляд», «Маловідому історію: далеке і близьке» та подібні. Результати аналізу тематики зазначених ресурсів, представлені в таблиці 1, переконують у правильності обраного підходу. Видання наукової журналістики структурують контент за науковими напрямками, науково-популярні медіа пропонують систему рубрик, притаманну звичайним масовим виданням.

Таблиця 1. Тематична складова інформаційної політики видань

Назва проєкту	Основні тематичні рубрики
<b>Наукова журналістика</b>	
Куншт	Біологія, ідеї, космос, людина, медицина, психологія, технології, фізика, хімія, як це працює
Спільне	Українська та міжнародна політика, економіка, освіта й наука, екологія, гендер, культура, техніка, суспільство, історія, соціологія
Science Ukraine	Еволюція, геологія, викопні рештки, генетика, біосфера, TED, ДНК, археологія, динозаври, астробіологія
Наука и техника	Хімія і геологія, астрономія і фізика, біологія і медицина, історія та археологія, книги, очевидне і неймовірне
Країна знань	Математика, фізика, хімія, астрономія, біологія, історія, екологія, географія, світова культура, музеї України, наука в особистостях, пізнай себе
<b>Науково-популярна журналістика</b>	
Локальна історія	Слово, стрій, картина, споруда, відео, артефакт, фото
Вічний мандрівник	Географія
Історія. Новий погляд	Капсула часу, широкими мазками, Q&A, тут&зараз,

На жаль, популярність медіа, які працюють у царині наукової та науково-популярної журналістики, не велика. Найпопулярнішим серед аналізованих на сьогодні є російськомовний ресурс <https://naukatehnika.com> («Наука и техника») із 15-річною історією міжнародної діяльності, представництвами в Україні та Росії, за даними similarweb він має до 800 тис. відвідувань на місяць. Трафік <https://thealphacentauri.net> (*Alpha Centauri*) становить 150 тис. відвідувань, а <https://kunsht.com.ua> («Куншт») — 25 тис. Для порівняння

міська україномовна інтернет-газета *The Village Україна* має 1,5 млн відвідувань на місяць. Однак редакції видань не зупиняються і доволі ефективно пристосовуються до вимог онлайн-ового середовища. Так колись студентський журнал «Куншт», який створили два альтруїсти, перетворився сьогодні на повноцінний кросмедійний проєкт, який створює тексти у форматі наукової журналістики, подкасти та агрегує відеосюжети провідних медіа світу, надаючи україномовний текстовий супровід. На сайті функціонують блог і сувенірна крамничка з мерчем. Цікавим є принцип фінансування проєкту. Усі матеріали розміщені у вільному доступі, але редакція пропонує користувачам долучитися до спільноти друзів «Куншт», оформивши один із трьох варіантів передплати. Залежно від обраного варіанту користувач отримує

доступ до закритої групи в Telegram та ексклюзивного контенту, науковий дайджест від Куншт щотижня, знижки на мерч та заходи Куншт, Ериб-версії статей Куншт щомісяця, онлайн-трансляції заходів та участь у вебінарах «Куншт камера», можливість онлайн-зустрічі з командою, під час яких є можливість пропонувати власні ідеї для статей та проєктів, вільний вхід на події закритого формату, іменного динозавра на окремому розділі сайту «Парк Кунштівського періоду», авторський значок «Друг науки», постер з авторськими ілюстраціями. (<https://kunsht.com.ua/druzi>)

Є також можливість надати виданню разову грошову допомогу.

**Висновки.** Таким чином, на нинішньому етапі розвитку медійного простору ми можемо говорити про гармонійну співпрацю наукової та науково-популярної журналістики. Кожен із цих видів працює з власним тематично-проблематичним простором, за власними правилами та законами, з власною аудиторією із залученням власних методів заради досягнення власної мети. І навіть за умови того, що обидва види мають справу з одним об'єктом — науковим знанням, продукт, який вони виробляють, є категорично різним.

Висунута на початку дослідження гіпотеза про існування двох окремих комунікативістських категорій «наукова журналістика» та «науково-популярна журналістика» підтвердилася отри-маними результатами. Наукова журналістика, як з'ясовано, продукує контент з орієнтацією на підготовлену аудиторію без зайвих застосувань методів інфотейнменту для поширення знань про події у світі науки. Науково-популярна журналістика, займаючись передусім популяризацією наукових знань і власне науки, використовує для цього весь наявний інструментарій залучення максимально широкої аудиторії: інфотейнмент, едьютейнмент, саєнстейнмент, ігровий контент тощо. Прояв цієї тенденції відбувається

на змістовому (інформаційні приводи, герої, теми та ін.), структурному (архітектоніка текстів, їх жанрова палітра, формати подання, дизайн), платформному (використання потенціалу мультимедійної діджитальної системи, інтерактивні елементи, гіпертекстові зв'язки), етичному рівнях (принципи роботи з джерелами, інтерпретація та оприлюднення результатів). Узагальнюючи, запропонуємо таку диференціацію аналізованих медіа: «Куншт», «Спільне», «Світогляд», «Вселенная, пространство, время», *Science Ukraine*, *Alpha Centauri*, «Наука и техника», «Країна знань» є каналами наукової журналістики, а «Вічний мандрівник», «Локальна історія», «Історія. Новий погляд», «Маловідома історія: далеке і близьке» — науково-популярної.

### Покликання

- Державна наукова установа «Книжкова палата України імені Івана Федорова». (2016). *Інформація та документація. Видання. Основні види. Терміни та визначення понять*. ДП «УкрНДНЦ».
- Литке, М. (2014). Научно-популярные и научно-познавательные журналы: проблема типологической классификации. *Журналистский ежегодник*, 3, 59–65.
- Муравицкая, С. (2016). Научная журналистика: вопросы терминологии и тенденции современного развития. *Человек и общество*, 1, 56–57. <https://doi.org/10.21661/r-113841>
- Пичугина, Т. (2006). *Научная журналистика как исчезающий вид*. <https://sciencewriter.livejournal.com/9578.html>.
- Суворова, С. (2009). Журналистика научная и научно-популярная: особенности предметной области, функций, задач. *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*, 6, 14–23.
- Allan, S. (2011). Introduction. *Journalism*, 12(7), 771–777. <https://doi.org/10.1177/1464884911412688>
- Barel-Ben David Y., Garty E. S., & Baram-Tsabari A. (2020). Can scientists fill the science journalism void? Online public engagement with science stories authored by scientists. *PLoS ONE*, 15(1). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0222250>
- Bennet, C. D. (2013). *Science Service and the origins of science journalism, 1919–1950* (Master's thesis, Iowa State University Capstones). <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4086&context=etd>
- Brumfiel, G. (2009). Science journalism: Supplanting the old media? *Nature*, 458(7236), 274–277. <https://doi.org/10.1038/458274a>
- Bucchi, M., & Trench, B. (2014). *Routledge handbook of public communication of science and technology* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203483794>
- Dance, A. (2018). On the record. *Nature*, 562, 153–155. <https://doi.org/10.1038/d41586-018-06871-7>
- Farberovic, O. (2016). Science journalism as a key channel for promoting the achievements of modern science and technology: theoretical approaches. *Ideas and innovations*, 3(6), 98–106.
- Mehrabian, A. (2020, November 9). On Good Science Journalism: Why It's Important and How to Produce It — ScienceBorealis.ca Blog. <https://blog.scienceborealis.ca/on-good-science-journalism-why-its-important-and-how-to-produce-it>.
- Molek-Kozakowska, K. (2017). Communicating environmental science beyond academia: Stylistic patterns of newsworthiness in popular science journalism. *Discourse & Communication*, 11(1), 69–88. <https://doi.org/10.1177/1750481316683294>
- Myers, G. (1990). *Writing Biology: Texts in the Social Construction of Scientific Knowledge*. University of Wisconsin Press.
- Nelkin, D. (1995). *Selling science: How the press covers science and technology*. W H Freeman & Company.
- Secko, D. M., Amend, E., & Friday, T. (2013). Four models of science journalism. *Journalism Practice*, 7(1), 62–80. <https://doi.org/10.1080/17512786.2012.691351>
- Tuten, H., & Temesvari L. (2013). Popular science journalism: facilitating learning through peer review and communication of science news. *Journal of College Science Teaching*, 42(4), 46–49 <https://www.jstor.org/stable/43631920>

## References (translated and transliterated)

- Allan, S. (2011). Introduction. *Journalism*, 12(7), 771–777. <https://doi.org/10.1177/1464884911412688>
- Barel-Ben David Y., Garty E. S., & Baram-Tsabari A. (2020). Can scientists fill the science journalism void? Online public engagement with science stories authored by scientists. *PLoS ONE*, 15(1). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0222250>
- Bennet, C. D. (2013). *Science Service and the origins of science journalism, 1919–1950* (Master's thesis, Iowa State University Capstones). <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4086&context=etd>
- Brumfiel, G. (2009). Science journalism: Supplanting the old media? *Nature*, 458(7236), 274–277. <https://doi.org/10.1038/458274a>
- Bucchi, M., & Trench, B. (2014). *Routledge handbook of public communication of science and technology* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203483794>
- Dance, A. (2018). On the record. *Nature*, 562, 153–155. <https://doi.org/10.1038/d41586-018-06871-7>
- Farberovic, O. (2016). Science journalism as a key channel for promoting the achievements of modern science and technology: theoretical approaches. *Ideas and innovations*, 3(6), 98–106.
- Litke, M. (2014). Nauchno-populyarnye i nauchno-poznavatelnye zhurnaly: problema tipologicheskoy klassifikatsii [Popular science and scientific and educational journals: the problem of typological classification]. *Journalist Yearbook*, 3, 59–65.
- Mehrabian, A. (2020, November 9). On Good Science Journalism: Why It's Important and How to Produce It — ScienceBorealis.ca Blog. <https://blog.scienceborealis.ca/on-good-science-journalism-why-its-important-and-how-to-produce-it>.
- Molek-Kozakowska, K. (2017). Communicating environmental science beyond academia: Stylistic patterns of newsworthiness in popular science journalism. *Discourse & Communication*, 11(1), 69–88. <https://doi.org/10.1177/1750481316683294>
- Muravitskaya, S. (2016). Scientific journalism: questions of terminology and tendencies of the modern development. *Human and society*, 1, 56–57. <https://doi.org/10.21661/r-113841>
- Myers, G. (1990). *Writing Biology: Texts in the Social Construction of Scientific Knowledge*. University of Wisconsin Press.
- Nelkin, D. (1995). *Selling science: How the press covers science and technology*. W H Freeman & Company.
- Pichugina, T. (2006). *Nauchnaya zhurnalistika kak ischezayushchiy vid* [Science journalism as an endangered species]. <https://sciencewriter.livejournal.com/9578.html>
- Secko, D. M., Amend, E., & Friday, T. (2013). Four models of science journalism. *Journalism Practice*, 7(1), 62–80. <https://doi.org/10.1080/17512786.2012.691351>
- State Scientific Institution. "Ivan Fedorov Book Chamber of Ukraine". (2016). DSTU 3017: 2015 "Information and documentation. Edition. The main types. Terms and definitions". DP "UkrNDNC".
- Suvorova, S. (2009). Zhurnalistika nauchnaya i nauchno-populyarnaya: osobennosti predmetnoy oblasti, funktsiy, zadach [Scientific and popular-scientific journalism: specifics of subject field, functions and goals]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 6, 14–23.
- Tuten, H., & Temesvari L. (2013). Popular science journalism: facilitating learning through peer review and communication of science news. *Journal of College Science Teaching*, 42(4), 46–49. <https://www.jstor.org/stable/43631920>

Oksana Kyrlova

Oles Honchar Dnipro National University, Ukraine

## SCIENCE AND POPULAR SCIENCE JOURNALISM: DIFFICULTIES OF DEFINITION AND MEDIA TYPOLOGY

This article is relevant because there is a need for scientific differentiation of two related categories of modern communication: science journalism and popular science journalism. There is no stable approach to this problem in the Ukrainian discourse, and the current normative documents force the editorial offices to determine the type of activity not according to the specifics of the media, but according to the list available, for example, in GOST. The object of the research were world and Ukrainian media specialized in scientific topics: "Cosmos", "Popular Science", "Discover", "Scientific American", "Kunsht", "Spilne", "Svitohliad", "Vselennaya, prostranstvo, vremya", "Science Ukraine", "Alpha Centauri", "Nauka i tekhnika", "Kraina znan", "Vichnyi mandrivnyk", "Lokalna istoriia", "Istoriia. Novyi pohliad", "Malovidoma istoriia: daleke i blyzke". At the same time, we analyzed digital practices (web resources), as well as traditional paper media (magazines). The subject of study is the peculiarities of the definition of scientific and popular science journalism and the complexity of the typology of the corresponding media. The main research method was comparative analysis, which, supported by discourse analysis, made it possible, firstly, to compare the existing scientific views on the categories of "scientific journalism" and "popular science journalism" and highlight the main features of each. Secondly, using these methods, an analysis of the world's leading resources specializing in science journalism was carried out and parallels with this type of Ukrainian media were made.


The result of the study is the typological differentiation of modern Ukrainian media resources. The study was based on the hypothesis that the characteristics of the audience and the functional specificity of the resource are decisive factors in terms of differentiation of the media as science and popular science. According to it, those media that are oriented towards advanced users, focus on the latest achievements of science and technology and restrained use online opportunities, almost without resorting to methods of edutainment and sciencertainment, we attribute to the channels of science journalism. The media that combine directions for the mass user, focus on the educational component and different popular pseudo-scientific topics with prolonged potential relevance, we refer to popular science journalism. Taking into audience and functional factors we include following projects of science journalism: "Kunsht", "Spilne", "Svitohliad", "Vselennaya, prostranstvo, vremya", "Science Ukraine", "Alpha Centauri", "Nauka i tekhnika", "Kraina znan", "Vichnyi mandrivnyk", "Lokalna istoriia", "Istoriia. Novyi pohliad", "Malovidoma istoriia: daleke i blyzke" we refer to popular science journalism.

**Keywords:** science journalism; popular science journalism; scientific media discourse.

Стаття надійшла до редакції 28.05.2021

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.4>  
УДК 070:808.5

**Олександр Курбан**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-3937-7441>  
kurbanbairam0791@gmail.com

## БОЙОВІ НАРАТИВИ В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ ГЕОПОЛІТИЧНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ВІЙН

(досвід російсько-української гібридної інформаційної війни 2014–2021 рр.)

Актуальність представленої в статті дослідження полягає в особливостях і специфіці проблематики роботи з контентом у сучасних медіа. Ці особливості полягають у використанні мультидисциплінарних підходів, що забезпечуватимуть інтегрований ефект. Одним із таких підходів є використання поняття «нарратив» у процесах сучасних інформаційних війн, як в інноваційних соціальних, так і в традиційних медіа. Нарратив є мультидисциплінарним явищем, це базова одиниця формування тексту в літературознавстві, технологія формування сенсів у філософії, носій ключових меседжів в інтернет-лінгвістиці та засіб пізнання навколишнього середовища в психології.

З огляду на заявлену актуальність основним предметом дослідження є процеси створення та використання нарративів, що застосовуються для здійснення деструктивного впливу на інтернет-користувачів. Вирішення цього завдання відбувається з використанням таких методів, як аналіз і синтез (на основі результатів попередніх досліджень), спостереження (моніторинг медіа та виявлення конкретних фактів, тенденцій, закономірностей), моделювання (алгоритмів функціонування нарративів).

У результаті проведеного дослідження було запропоновано та обґрунтовано введення в науковий обіг нового поняття «бойові нарративи», що подається як сюжети деструктивного спрямування, які поділяються на супернарративи (основні сюжети) і субнарративи (окремі елементи основних сюжетів). Основним об'єктом дослідження, на основі якого розкрито це поняття, є супернарратив «ностальгія за СРСР» та субнарративи, що його супроводжують. Також було представлено основний алгоритм проникнення деструктивних російських нарративів у медіапростір України через три фільтри (російські, проросійські, проукраїнські ЗМІ).

У якості перспектив подальшого вивчення представленої в статті проблематики, визначено необхідність поглибленого дослідження механізмів управління інформаційними процесами в медіа та розробки механізмів захисту від інформаційних атак із використанням бойових нарративів. Одними з базових передумов таких рішень є формування критичності мислення, інформаційної стійкості та медіаграмотності в українському медіа середовищі.

*Ключові слова:* нарратив; інформаційна війна; медіа; медіабезпека.

**Актуальність.** Сучасні інформаційні війни — це передусім протистояння ідей, образів, ідеологій, міфів. Таке протистояння передбачає або їх захист, або нав'язування противнику з метою отримання контролю за його інформаційним полем. Саме з інформаційних баталій починаються сучасні геополітичні конфлікти, і саме вони їх закінчують. Головною зброєю в цих війнах є канали комунікації, які складаються з традиційних ЗМІ (преси, радіо, телебачення) та інноваційних соціальних медіа (інтернет-видань, соціальних мереж, месенджерів, блогів). У якості боєприпасів у форматі інформаційних війн використовують подані у вигляді тематичного контенту меседжі, міфи, ідеї, які разом формують нарративи, що, на наш погляд, можна визначити як інтегровані засоби донесення до свідомості та підсвідомості людини необхідної інформації. Ця інформація, своєю чергою, на основі базових нейрокомунікаційних

законів формує певні емоційні стани, за допомогою яких здійснюється зовнішнє управління поведінкою опонента або внутрішніх цільових груп. Саме так виглядає сьгодні базовий алгоритм стратегічного управління комунікаційними процесами в будь-якому сучасному суспільстві.

**Мета статті.** Спираючись на матеріали дослідження російсько-української гібридної інформаційної війни (2014–2020 рр.), визначити основні бойові (атакуючі) нарративи, проаналізувати їх структуру та запропонувати їх класифікацію.

**Завдання статті:**

- визначити рівень розкриття проблеми використання бойових (атакуючих) нарративів в інформаційних війнах у науковій і спеціалізованій літературі;

- окреслити зміст і сутність поняття «нарратив» та параметри його використання в інформаційних війнах;

- виявити й систематизувати ключові бойові (атакуючі) наративи, які використовуються в межах російсько-української інформаційної війни;
- розробити рекомендації щодо подальшого вивчення та створення ефективних засобів боротьби з деструктивними наративами в ситуації інформаційної війни.

**Рівень розробленості теми.** Наратив є стрижневим поняттям такої специфічної літературознавчої дисципліни, як наратологія, що виникла в 60-х рр. ХХ ст. Серед її засновників сучасні дослідники називають таких учених, як В. Пропп, В. Шкловський, М. Бахтін, Н. Фридман, В. Фюгер, П. Рікер (Мамуркіна, 2011, с. 226). У 80-х рр. ХХ ст. навіть велася мова про «нарративний поворот» у соціальних науках. Основним лейтмотивом цього повороту І. Троцук уважає «ствердження, що функціонування різних форм знань можна зрозуміти лише через розгляд їх нарративної, оповідної, природи» (2004, с. 41).

Отже, поняття «нарратив» у літературознавстві визначається як «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресований іншому (чи кільком) наратору» (Ковалів, 2007, с. 89).

Тема нарративів є багатовекторною та має різноманітну спеціалізацію, яка формується відповідно до особливостей контексту і сфери застосування.

У сучасній психології існує окремий науковий напрям, який визначається як нарративний підхід. Він полягає у ствердженні, що описати або визначити життя в цілому або окремі його фрагменти найзручніше за допомогою нарративу (Епштейн, 2007). Таким чином доводяться образність і символізм людської свідомості, які допомагають краще сприймати та досліджувати навколишнє середовище і вища людського життя.

Філософська наука визначає нарратив як «поняття філософії постмодерну, яке фіксує процесуальність самоздійснення, як засіб існування оповідного (або, за Р. Бартом, “такого, що повідомляє”) тексту» (Пігалев, 2015).

Поняття «нарратив» сьогодні є також одним із ключових у сфері інтернет-лінгвістики. Зокрема його часто згадують дослідники контенту соціальних онлайн-мереж Л. Компанцева, В. Ліпкан, Т. Попова, Г. Почепцов та інші. За цим профільним визначенням, поняття «нарратив» має щонайменше три варіанти інтерпретації. По-перше, як оповідь зі специфічною структурою акту повідомлення. По-друге, як виклад взаємопов'язаних подій, які відтворюються за допомогою послідовно наданих словесних описів чи образів і є лінійним засобом передання фактажу. По-третє, як акт та об'єкт, що несуть у собі певну цінність, яка може бути представлена в термінах волі, обов'язку,

знання, влади, від якої йде нарратив (Попова, 2016, с. 241).

У контексті дослідження інформаційних війн, на тлі понять і визначень, що використовуються у сфері стратегічних комунікацій, на основі стандартів і документів НАТО поняття нарративу має два значення. З одного боку, це письмовий або усний виклад певних подій, тобто історія, з іншого боку, нарратив трактується як представлення поглядів або думок певної організації у форматі змістовної історії про саму організацію (Компанцева та ін., 2019, с. 248).

Оцінюючи нарратив із позиції стратегії та тактики сучасної інформаційної війни, російський експерт, провідний фахівець Академії військових наук РФ В. Прохватилов визначає його як «розповідь, що не спирається на документально доведені факти, а представляє точку зору розповідача» (Прохватилов).

За визначенням однієї із засновників української школи інтернет-лінгвістики, професорки Л. Компанцевої, нарратив — це «просто, достовірне і узагальнююче уявлення концептуального ідеалу, призначеного для транслювання самопоняття організації, цінностей, обґрунтування, легітимності, моральної основи і бачення» (2018, с. 299).

На думку українського експерта з інформаційних війн Г. Почепцова, основним популяризатором нарративів у суспільстві є держава (Почепцов). Можна додати до цього, що держава є також і головним їх виробником, бо саме на них будується державна та національна ідеологія.

Формулюючи основи національної інформаційної політики України, експерти Національного інституту стратегічних досліджень запропонували термін «стратегічний нарратив», що є «осовим контентним елементом всієї інформаційної (в т. ч. — пропагандистської) діяльності держави і на його утвердження в цільових аудиторіях (внутрішніх чи зовнішніх) і спрямовується діяльність всіх комунікативних можливостей держави» (Дубов).

Автор концепції «русского мира» О. Дугін, оперуючи базовими поняттями та визначеннями, використовує дотичний до супернарративу термін «історіал». Посилаючись на відомого французького релігієзнавця А. Корбена, О. Дугін пропонує саме так визначати новий методологічний інструментарій оцінки базових параметрів «російської цивілізації». На його думку, «історіал — це не просто історія, це те, що можна назвати ієроісторією, священною історією або смисловою історією, семантичною історією» (Дугін, 2016).

При визначенні нарративів і їх класифікації важливе значення має їх практичне спрямування в контексті інформаційно-пропагандистської війни, частиною якої вони є. Таким чином, кожен нарратив здійснює певний інформаційний вплив, що, на думку В. Зеленіна, передбачає «цілеспрямоване виробництво і розповсюдження спеціальної інформації, яка здійснює безпосередній вплив (позитивний чи негативний) на функціонування



й розвиток інформаційно-психологічного середовища держави, психіку та поведінку політичної еліти, населення» (2014, с. 33).

У сфері інформаційних війн наративи, що мають деструктивне спрямування, можна визначити як «бойові наративи». За своєю сутністю вони мають атаквальний характер. За визначенням Г. Почепцова, «атакуючий наратив спрямований на знищення наявних в суспільстві, об'єднуючих структур, позбавляючи їх єдиного менталітету» (Почепцов).

**Основна частина.** У межах російсько-української гібридної війни та її інформаційного складника фіксується активне використання бойових наративів деструктивного характеру, серед яких чітко виокремлюються близько десятка базових, або супернاراتивів, які, своєю чергою, поділяються на субнاراتиви за тематикою та напрямками. При цьому під супернاراتивами розуміємо те, що Л. Компанцева визначає як сюжетну лінію, яка спрямовується на пояснення певних подій або явищ (2018, с. 299). У наративістиці це явище близьке до поняття «нاراتивізація», що визначається як «процес розгортання певної події (історії), розповідання, внаслідок чого виникає наратив» (Ковалів, 2007, с. 91).

Кожний базовий бойовий наратив має свою концепцію представлення, на основі якої створюється відповідний контент (меми, інфографіка, тексти, відео, фото). У наративістиці така концепція визначається як «нاراتивна стратегія», вона являє собою «сукупність оповідних (розповідних) процедур чи засобів, що використовуються, задля досягнення очікуваної мети при репрезентації наративу» (Ковалів, 2007, с. 92). При створенні зазначеного контенту необхідно дотримуватися певних правил і принципів його виробництва. У цьому разі регулятором може бути такий інструмент, як «нاراتивний код» — «система норм, правил, обмежень, на підставі яких означається оповідь» (Ковалів, 2007, с. 93).

Доволі часто, коли мова йде про візуальне втілення наративу у вигляді мему чи інфографіки, для посилення комунікаційного ефекту застосовується його персоніфікація. При цьому використовуються реальні чи вигадані антропоморфні або зооморфні образи. У наративістиці такий персонаж визначається як «наратор», тобто «фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й наратор, до якого він звертається» (Ковалів, 2007 с. 95).

Аналіз механізмів використання бойових наративів у російсько-українській інформаційній війні проводимо за результатами моніторингу інформаційного поля України, який на регулярній основі здійснює Центр протидії інформаційним агресіям «AM&PM» при Військовому інституті Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Аналітика, 2021; Огляд основних напрямків, 2021).

За результатами зведеного аналітичного звіту за 2020 р. із виявлення деструктивних наративів в українському інформаційному полі, експерти Центру «AM&PM» визначили основні супернاراتиви, за допомогою яких РФ атакувала Україну (Огляд основних напрямків, 2021):

1. Збиття українського пасажирського літака в Ірані.
2. Плівки Гончарука та «рука» Сороса.
3. Коронавірус в Україні: американський полігон, біолабораторії, неспроможність влади організувати стримування коронавірусу.
4. Війна на Сході України.
5. Україна і НАТО.
6. Полювання на російськомовних.

Зазначене дослідження проводилося протягом 16 тижнів 2020 р. (з вересня по грудень) шляхом моніторингу та контент-аналізу матеріалів інтернет-видань, що є частиною українського медіаполя або здійснюють на нього суттєвий вплив. Серед них були такі українські медіа: сайт телеканалу «ZIK», інтернет-портал «Страна.ua», сайт телеканалу «Інтер», сайт газети «Вести», інтернет-агенція «Znaj.ua», інтернет-агенція «Antikor», інтернет-агенція «Politeka», сайт «Голос.ua», інтернет-портал «Шарій.net», сайти телеканалів «1+1», «NewsOne», «112-й», сайт інформаційної агенції «УНН» та інтернет-агенція «Zaxid.net». Досліджувалися також російські видання: інтернет-портал «Russia Today», інтернет-агенція «Lenta.RU», інтернет-портал «Sputnik», інформаційна агенція «Interfax», інтернет-портал «RG.ru», сайт газети «Московский комсомолец в Украине» та інтернет-портал «МК.ru», сайт інформаційної агенції «РИА Новости», інтернет-портал «Life.ru», сайти телеканалів «Россия-24», «Звезда», «Первый», ВДТРК, інтернет-агенція «Rosbalt».

Акцентуємо, що представлені вище наративи є ситуативними або тимчасовими. Вони діють у медійному просторі протягом певного часу, зазвичай декілька тижнів або місяців. Поруч із ними існують і більш довготривалі наративи, експлуатування яких триває роками. Одним із таких довготривалих наративів аналітична група «AM&PM» визначила ностальгію за СРСР (Вперед у світле минуле, 2020). Цей наратив з'явився на початку 2000-х рр. як засіб ідеологічного обґрунтування претензій Російської Федерації на спадок СРСР та спроби відтворити цю державу у форматі Єдиного економічного простору або Митного союзу.

За визначенням експертів «AM&PM», основними субнاراتивами цього супернاراتиву стали такі (Вперед у світле минуле, 2020):

1. Росія — це як СРСР, тільки краще.
2. США та НАТО — це зло, проти якого бореться Росія.
3. Росія перемогла нацизм і фашизм.
4. Росія, Білорусь та Україна — братські народи.
5. У Росії гідне й заможне життя.
6. Культ особистості.
7. Захід загниває під вагою аморальності та безкультур'я.

Маємо зазначити, що представлені вище субнарративи є універсальними й використовуються російською пропагандою на всьому пострадянському просторі. Їх можна визначити як основні напрямки реалізації нарративної стратегії «ностальгії за СРСР», що використовується російською ідеологічною машиною сьогодні. Безпосередня нарративізація цього супернарративу здійснюється за такими меседжами, що втілюються у відповідному тематичному контенті:

1. Розвал СРСР був цивілізаційною помилкою, яка призвела до катастрофічних наслідків в економічній, культурній і політичній сферах на пострадянському просторі. Зникнення СРСР призвело до численних збройних конфліктів та гібридних протистоянь на пострадянському просторі.

2. Російська Федерація є єдиним правонаступником СРСР, саме з нею асоціюється все те позитивне, що було за часів СРСР.

3. Як правонаступник СРСР РФ має право та зобов'язання перед історією об'єднати колишні республіки на основі нового інтегрованого союзного утворення — «Митного союзу» та «Єдиного економічного простору», а також військового блоку Організації договору про колективну безпеку (ОДКБ, чи «Ташкентська угода»).

4. У якості правонаступника СРСР Росія залишає за собою право втручатися у внутрішні конфлікти та надавати економічну, гуманітарну і військову допомогу населенню колишніх радянських республік.

5. Сучасні персоналії російських лідерів (президент, голова уряду, очільник РПЦ, відомі діячі культури й науки, журналісти) є продовжувачами традицій часів СРСР, Російської імперії та Московського царства.

Представлені вище меседжі зібрані за допомогою методів OSINT (open search intelligent) у соціальній онлайн-мережі Facebook і в контенті згаданих вище російських та українських інтернет-видань за пошуковими словами й хештегами «ностальгія за СРСР», «УРСР», «Росія та СРСР», «Спадок СРСР».

Нарративний код представленого вище бойового супернарративу та субнарративів і меседжів «Ностальгії за СРСР» характеризується такими правилами:

- контент має високе ностальгічне емоційне забарвлення;
- матеріали чітко орієнтовані на конкретні цільові групи (молодь, людей середнього віку та літніх людей);
- переважна більшість повідомлень мають наратора (в образі громадянина СРСР).

Слід зазначити, що в ідеологічному плані базовою основою для супернарративу ностальгії за СРСР є концепція або історіал, що має назву «русский мир». У його основу було закладено багато доволі контраверсійних елементів російської історії часів середньовіччя (Московське князівство та Московське царство), Нового часу (Російська

імперія) та Новітнього часу (СРСР). У цьому історіалі поєднуються комуністична ідеологія та православна релігія, промотуюється культ особистості комуністичних лідерів і представників династії Романових, а також є багато інших елементів.

Чому саме супернарратив ностальгії за часами СРСР був обраний як магістральний для зовнішньої та передусім внутрішньої політики РФ за часів В. Путіна, зрозуміти неважко. У 2000 р., за результатами низки соціологічних досліджень, було зафіксовано абсолютний максимум ностальгічних настроїв росіян із цього приводу — 75 % (Злобин, 2018). Це був початок президентства В. Путіна, і ці показники значною мірою відобразилися в його основних тезах, із якими він ішов до свого виборця. То були часи максимального піку російської економіки, внутрішньої дестабілізації (війна в Чечні, регіональний сепаратизм і слабкість місцевої влади) та зовнішньополітичної слабкої позиції (залежність від західних країн). Російське суспільство ностальгувало за часами радянської стабільності та прагнуло реваншу у вигляді повернення двополярного світового устрою в геополітичному контексті.

Протягом періоду підйому російської економіки, забезпеченого високими цінами на нафту й газ, внутріполітичної стабілізації та зміцнення міжнародного авторитету РФ тема ностальгії за СРСР відійшла на другий план. Політичне керівництво РФ використовувало цей нарратив лише в провадженні своєї зовнішньої політики, для обґрунтування реалізації геополітичних проєктів «Митного союзу», «Єдиного економічного простору», а також для формування ідеологічних підстав реалізації військово-політичних кампаній, які здійснювалися проти суверенних країн Грузії, України, Молдови, Вірменії, Білорусі.

Слід зазначити, що таке агресивне промотювання досліджуваного нарративу дало відчутні результати. Так, комплексні розвідки дослідницького центру «Pew Research Center», проведені у 2017 р., виявили найбільш ностальгуючі країни, що були колишніми республіками СРСР. Рекордсменами стали Вірменія — 79 %, Молдова — 70 %, Росія — 69 % та Білорусь — 54 % (Religious Belief and National Belonging, 2017).

Погіршення внутрішньої ситуації в країні та міжнародна ізоляція РФ унаслідок її агресивної зовнішньої політики призвели до нового підйому уваги до нарративу ностальгії за СРСР, асоційованим із часами стабільності та величі. За результатами дослідження соціологічної компанії «Левада-центр», у 2018 р. 66 % росіян ностальгували за СРСР (Мухаметшина, 2018; Ностальгія по СССР, 2018).

Представлений вище ефект від промоції нарративу ностальгії за СРСР став можливий завдяки створенню та застосуванню потужного, інтегрованого інформаційно-комунікаційного механізму, який був побудований за допомогою інноваційних цифрових, гуманітарних та психотехнологій.

Ключовими технічними каналами комунікації, які зазвичай використовуються для трансляції нарративу ностальгії за СРСР, є телебачення, інтернет-видання та соціальні мережі. Ці комунікаційні канали створюють потужні медіахолдинги, навколо яких формуються численні офлайн-нетворки (громадські рухи, організації, соціальні прошарки). При цьому основними видами контенту тут є відеоматеріали (сюжети в ЗМІ, тематичні програми, токшоу, кіно та телесеріали), тексти (література, журналістські матеріали, пости в соцмережах), а також візуальні матеріали (тематичні фото, графіка, інфографіка, меми, комікси).

Із кола гуманітарних технологій, які використовуються для промоції досліджуваного нарративу, визначаємо як потужні такі: медіавіруси (вірусний контент), меметичні засоби (меми та інфографіка), фейки та діпфейки, дезінформація, пропаганда.

Засоби управління інформаційними процесами в переважній більшості випадків представлені локальними соціальними онлайн-субмережами (ботофермами), нетворкінгами (товариствами та об'єднаннями ветеранів, пенсіонерів, історичних реконструкторів, молодіжними рухами) із використанням інтегрованих програмно-апаратних засобів (ботів) та систем підтримки прийняття управлінських рішень.

Як приклад застосування з боку РФ інноваційних технологій управління інформаційними процесами можна навести результати дослідження, проведеного у 2020 р. експертами Центру протидії інформаційним агресіям «AM&PM» (Курсанти дослідили, 2020). При аналізі специфіки інформаційних атак з боку РФ проти медійного поля України було виявлено певні особливості, які дають підстави вести мову про декілька рівнів ЗМІ, через які деструктивні нарративи та меседжі надходять до українського інформаційного поля (Федорків, 2020). На першому етапі відповідні повідомлення розміщуються у відверто токсичних російських пропагандистських ЗМІ, до яких можна віднести «Russia Today», «Sputnik», «РИА Новости», «Life.ru», «Россия-24», «Звезда». На другому етапі відносно нейтральні російські медіа («Interfax», «MK.ru», «RG.ru» та «Rosbalt») та українські проросійські («Страна.ua», «Вести», «ZIK», «NewsOne», «Інтер» та «112-й») поширюють зазначену інформацію з посиланням на токсичні медіа першого рівня (етапу), таким чином їх частково реабілітуючи. На третьому етапі відредгована російська деструктивна інформація проникає у відносно нейтральні українські («Znaj.ua», «Antikor», «Politeka», «Голос.ua», «Zaxid.net», «1+1» та «УНН») та проукраїнські ЗМІ, остаточно легалізуючи російські нарративи й меседжі.

Серед найбільш популярних маніпулятивних психотехнологій, які використовуються з боку РФ для промоції нарративу ностальгії за СРСР, є такі, як «Вікно Овертона» (трансформація сенсів і сталення до певних подій чи фактів) та нейрокомунікації

(розбудова асоціативних векторів на рівні підсвідомого та базових інстинктів). Активно використовуються типові рекламні методи нав'язування «правильної думки», а саме: метод стверджувального висловлювання; метод вибіркового добору інформації; метод використання слоганів; метод концентрації на певних рисах та особливостях; метод додаткового свідчення; метод переможної сторони; метод авторитетів; метод контрастів і порівняння; метод превентивних дій; метод позитивних і зрозумілих образів (Методы рекламного воздействия, 2002).

Розглянемо показові приклади використання цих методів у візуалізованому варіанті подання контенту. Представлені далі меми взято із соціальної мережі Facebook — тематичних сторінок «Мы из СССР», «Советский Союз», «Советский Союз / The Soviet Union» і груп «Советский Союз!», «СССР», «Рожденные в СССР».

**Метод стверджувального висловлювання** передбачає використання даних або фактів, які не потребують підтвердження та сприймаються як доведена реальність. На цьому акцентують, коли намагаються представити СРСР як державу, що надавала людям гарантований соціальний статус і забезпечення (рис. 1).



Рис. 1. Метод стверджувального висловлювання: контент

**Метод вибіркового добору інформації** передбачає обрання та використання у візуалізації нарративу саме тих фактів, які є найбільш зручними для його промоції. При застосуванні цього методу звертають увагу на позитивні сторони життя в СРСР (рис. 2).

**Метод додаткового свідчення** передбачає наявність уточнювальних або підкріплювальних додаткових фактів чи свідчень, які посилюють інформаційний ефект. При просуванні нарративу ностальгії за СРСР цей прийом використовують для підсилення відчуття високої якості життя в СРСР. Найчастіше це стосується продуктів харчування й товарів широкого вжитку (рис. 3).



**Метод переможної сторони** стимулює бажання спостерігачів бути на боці тих, за ким правда, або тих, хто є переможцем. Цей метод використовують, коли хочуть показати значущість перемоги СРСР у Другій світовій війні, будівництві значних об'єктів, суттєвих економічних досягненнях (рис. 4).



Рис. 2. Метод вибіркового добору інформації: контент

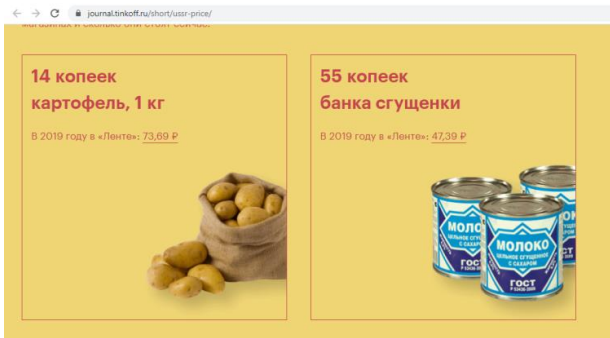


Рис. 3. Метод додаткового свідчення: контент



Рис. 4. Метод переможної сторони: контент



Рис. 5. Метод авторитетів: контент

**Метод авторитетів** передбачає підтвердження певного судження або думки за допомогою лідерів громадської думки чи відомих особистостей. Доволі часто в цьому випадку використовують таких радянських політичних лідерів, як Й. Сталін, Л. Брежнєв, М. Хрущов. При цьому образи найбільш успішних радянських лідерів прив'язують до образів сучасних російських лідерів, і передусім В. Путіна (рис. 5).

**Метод контрастів і порівняння** передбачає представлення певної ідеї як такої, що порівнюється з позитивними речами та контрастує

з відверто негативними. У цьому разі використовуються порівняння приемних сторін життя в СРСР зі складними реаліями сьогодення, особливо коли потрібно підкреслити аспекти соціального розшарування між заможними та незаможними верствами населення (рис. 6).

**Метод позитивних і зрозумілих образів** використовується, коли певна ідея подається або позиціонується на тлі явищ чи подій, які несуть у собі доведений позитивний зміст. Цей підхід дає можливість представляти епоху СРСР як міфічний «золотий час», коли все було добре, усі були здорові та задоволені своїм життям (рис. 7).





Рис. 6. Метод контрастів та порівняння: контент



Рис. 7. Метод позитивних і зрозумілих образів: контент

Оцінюючи специфіку й особливості промоції супернарративу ностальгії за СРСР, маємо визначити його інтегрований характер, який передбачає використання складних цифрових, управлінських і психотехнологій. Така комплексність дає його промоутерам змогу гнучко реагувати на запити цільових аудиторій, обставини зовнішнього середовища та виробляти ефективний контент, який проходить крізь фільтри національних ЗМІ.

Як засвідчує історія російсько-української інформаційної війни, саме цей нарратив був ключовим при реалізації РФ у 2014 р. військово-політичної операції «русская весна», метою якої було захоплення суверенних українських територій — Криму та частини Донбасу. Апеляція до часів СРСР — потужний тригер, за допомогою якого російські агресори перетягнули на свій бік відчутну частину населення окупованих українських територій. Цей нарратив народився вже в перші роки після розвалу СРСР, а на свій пік вийшов у 2000 р. (75 % у РФ) та 2018 р. (66 %), тобто в ті часи, коли РФ перебувала в найбільш кризовому стані.

Складність і гнучкість алгоритмів управління інформаційними процесами, що реалізуються російською стороною при промоції досліджуваного нарративу, ставить перед нами низку питань щодо розбудови ефективної системи протидії. На наш погляд, українській стороні конфлікту сьогодні потрібно забезпечити реалізацію таких завдань.

По-перше, провести глибинне й усебічне вивчення всіх аспектів психологічного впливу цього нарративу як на цільову аудиторію в цілому, так і на кожну конкретну цільову групу. Це можна

принаймні частково вирішити шляхом системного моніторингу інформаційного поля, а також за рахунок експертних опитувань та опитувань представників конкретних цільових груп.

По-друге, визначити, які канали комунікації та інструменти донесення інформації із субнарративами та меседжами цього супернарративу сьогодні використовує російська сторона.

По-третє, проаналізувати зміст і сутність маніпулятивних психотехнологій, які використовуються для промоції досліджуваного супернарративу.

По-четверте, на основі результатів зазначених вище напрямів досліджень розробити комплексну програму протидії та нейтралізації досліджуваного нарративу.

По-п'яте, розробити та провести комплексну інформаційно-роз'яснювальну кампанію з розкриття деструктивної сутності супернарративу ностальгії за СРСР.

По-шосте, включити в тренінгові програми з формування навичок критичності мислення та інформаційної стійкості тематику і кейси, пов'язані з досліджуваним нарративом.

**Висновки.** Підбиваючи підсумки дослідження бойових нарративів як складника сучасної інформаційної війни, маємо наголосити: будь-яка сучасна відкрита війна або гібридний конфлікт є боротьбою певних сенсів, що відображають спосіб життя й цінності сторін. Одним із ключових виразників та елементів таких протистоянь є нарратив. Останній визначають як певну розповідь, що базується на реальних або вигаданих фактах і несе в собі певні меседжі та сенси. Нарратив

є ключовим поняттям нарративістики, яка виокремилася ще в 60-х рр. XX ст. як галузь, спрямована на розуміння і трактування механізмів функціонування нарративів.

За структурою та призначенням нарративи можуть бути нейтральними або бойовими (атакуючими), а також поділяються на супернарративи (або стратегічні нарративи) та субнарративи. Типологізування та класифікування нарративів, а також їх визначення залежать від їхньої специфіки та сфери використання. Для ефективного управління інформаційними процесами з використанням бойових нарративів необхідно враховувати такі складники, як нарративна стратегія (сукупність процедур і засобів управління), нарративний код (система норм і правил створення) та наратор (персона оповідача).

У контексті російсько-української інформаційної війни, що перейшла в активну фазу у 2014 р., використовуються кілька десятків бойових супернарративів, які, своєю чергою, поділяються на кілька субнарративів. Найбільш експлуатованим і небезпечним є супернарратив ностальгії за СРСР, який РФ використала при здійсненні військово-політичної операції із захоплення Криму та розпалювання війни на Донбасі. Цей супернарратив має щонайменше п'ять субнарративів, що розкривають цілі та завдання, які очільники Росії переслідують у своїх планах щодо України.

Просування супернарративу ностальгії за СРСР в українське інформаційне поле здійснюється через три рівні медіа — російські, проросійські українські та незалежні українські ЗМІ за допомогою низки цифрових, управлінських і психотехнологій. Протистояння України такого роду інформаційним атакам можливе лише за умови здійснення системної загальнонаціональної оптимізації ресурсів та поширення серед українського населення знань і навичок у напрямі критичного мислення, інформаційної стійкості та фактчекінгу. Суттєву увагу потрібно приділити також розбудові системи комплексного моніторингу інформаційних загроз. Важливе значення можуть мати розробки профільних вітчизняних науковців, які треба спрямовувати на природу таких явищ, як фейки, дезінформація та деструктивні нарративи.

## Покликання

- Аналітика. (2021, 3 травня). *AM&PM*. <http://am-pm.org.ua/category/analytics>
- Вперед у світле минуле, або Як російська пропаганда маніпулює на ностальгії за СРСР (2020, 24 листопада). *AM&PM*. <http://am-pm.org.ua/publications/articles/785/вперед-у-світле-минуле-або-як-російськ>
- Дубов, Д. (2016, 3 листопада). «Стратегічний нарратив»: до проблеми реалізації сутнісної складової стратегічних комунікацій в Україні. Аналітична записка. *Національний інститут стратегічних досліджень*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/informaciyni-strategii/strategichnyi-narativ-do-problemi-realizacii-sutnisnoi>
- Дугин, А. (2016, 7 юнія). Нам необходимо согласие относительно нашего прошлого. *Изборский клуб*. <https://izborskclub.ru/9386>

- Зеленін, В. (2014). *По той бік правди: НЛП як зброя інформаційно-пропагандистської війни*. Віндрук.
- Злобин, А. (2018, 19 декабря). Ностальгия россиян по СССР достигла максимума за 10 лет. *Forbes*. <https://www.forbes.ru/obshchestvo/370571-nostalgiya-rossiyan-po-sssr-dostigla-maksimuma-za-10-let>
- Компанцева, Л. (2018). *Лінгвістична експертиза соціальних мереж*. Аграр Медіа Груп.
- Компанцева, Л., Акульшин, О., Акульшина, Н., Дедушкіна, Т., Заруба, О., Зубченко, О., Хома, І., Чернігівська, Н. (2019). *Базові поняття стратегічних комунікацій: стандарти на основі документів НАТО (англійсько-український та українсько-англійський словник)*. Національна академія СБУ.
- Курсанти дослідили основні проблеми інформаційної стійкості військовослужбовців ЗСУ (2020, 4 листопада). *АрміяINFORM*. <https://armyinform.com.ua/2020/11/kursanty-doslidyly-osnovni-problemy-informacijnoyi-stijkosti-vijskovosluzhbovcziv-zsu>
- Мамуркіна, О. (2011). Теория нарратива в современном литературоведении. *Царскосельские чтения. Языкознание и литературоведение*. <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-narrativa-v-sovremennom-literaturovedenii/viewer>
- Методи рекламного впливу (2005, 10 марта). *Advertology*. *Наука о рекламе*. <http://www.advertology.ru/article11524.htm>
- Мухаметшина, Е. (2018, 19 декабря). Число сожалеющих о распаде СССР достигло максимума за десятилетие. *Ведомости*. <https://www.vedomosti.ru/politics/articles/2018/12/18/789656-sssr>
- Ковалів, Ю. (Авт.-укл.). (2007). *Літературознавча енциклопедія: Т. 2*. Академія.
- Ностальгия по СССР (2018, 19 декабря). *Левада-центр*. <https://www.levada.ru/2018/12/19/nostalgiya-po-sssr-2>
- Огляд основних напрямків російської дезінформації проти України в 2020 році. *AM&PM*. <http://am-pm.org.ua/analytics/1006/огляд-основних-направків-російської>
- Пигалев, А. (2015). Нарратив. *Философский словарь*. <http://endic.ru/philosophy/Narrativ-3332.html>
- Попова, Т., Ліпкан, В. (2016). *Стратегічні комунікації: словник*. ФОП О. С. Ліпкан.
- Почепцов, Г. (2020, 4 сентября). Нарративные войны на постсоветском пространстве: Беларусь, Россия, Украина. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. <http://www.jimagazine.lviv.ua/2020/narrativnye-voyny-na-postsovetskom-prostranstve.htm>
- Прохватил, В. (2020, 22 апреля). Боевые нарративы и Большие Данные как когнитивная машина Судного дня. *Научно-исследовательский центр проблем национальной безопасности*. <https://nic-pnb.ru/vneshnepoliticheskie-aspekty-bezopasnosti/boevye-narrativy-i-bolshie-dannye-kak-kognitivnaya-mashina-sudnogo-dnya>
- Троцук, І. (2004). Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт в современных социальных науках. *Вестник РУДН. Серия: Социология*, 1, 41–53. <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativ-kak-mezhdistsiplinarnyy-metodologicheskij-konstrukt-v-sovremennyh-sotsialnyh-naukah/viewer>
- Федорків, М. (2020, 18 грудня). Як російські фейки проникають в український медіа-простір. *АрміяINFORM*. <https://armyinform.com.ua/2020/12/yak-rosijski-fejky-pronykayut-v-ukrayinskyj-mediaprostir>
- Эпштейн, М. (2007). Жизнь как нарратив и тезаурус. *Московский психотерапевтический журнал*, 4, 47–56. [http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein\\_life\\_thesaurus.htm](http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein_life_thesaurus.htm)
- Religious Belief and National Belonging in Central and Eastern Europe (2017, May 10). *Pew Research Center. Religion & Public Life*. <https://www.pewforum.org/2017/05/10/religious-belief-and-national-belonging-in-central-and-eastern-europe>

## References (translated and transliterated)

- Analytika [Analytics]. (2021, May 3). *AM&PM*. <http://am-pm.org.ua/category/analytics>
- Dubov, D. (2016, November 3). "Stratehichnyi narativ": do problemy realizatsii sutnisnoi skladovoi stratehichnykh komunikatsii v Ukraini. *Analitychna zapyska ["Strategic Narrative": to the problem of realization of the essential component of*

- strategic communications in Ukraine. Analytical note]. *Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/informaciyni-strategii/strategichniy-narativ-do-problemi-realizacii-sutnisnoi>
- Dugin, A. (2016, June 7). Nam neobkhodimo soglasie otnositelno nashogo proshlogo [We need agreement on our past]. *Izberskiy klub*. <https://izborskiy-club.ru/9386>
- Epshteyn, M. (2007). Zhizn kak narrativ i tezaurus [Life as a narrative and a thesaurus]. *Moskovskiy psikhoterapevticheskiy zhurnal*, 4, 47–56. [http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein\\_life\\_thesaurus.htm](http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein_life_thesaurus.htm)
- Fedorkiv, M. (2020, December 18). Yak rosiiski feiky pronykaiut v ukrainskiy media-prostir [How Russian fakes penetrate the Ukrainian media space]. *ArmiiaINFORM*. <https://armyinform.com.ua/2020/12/yak-rosiyski-fejky-pronykayut-v-ukrayinskyj-mediaprostir>
- Kompantseva, L. (2018). *Linhvistychna ekspertyza sotsialnykh mrezh* [Linguistic examination of social networks]. Ahrar Media Hrup.
- Kompantseva, L., Akulshyn, O., Akulshyna, N., Diedushkina, T., Zaruba, O., Zubchenko, O., Khoma, I., & Chernihivska, N. (2019). *Bazovi poniattia stratehichnykh komunikatsii: standarty na osnovi dokumentiv NATO (anhliisko-ukrainskiy ta ukrainsko-anhliiskiy slovnyk)* [Basic concepts of strategic communications: standards based on NATO documents]. Natsionalna akademiia SBU.
- Kovaliv, Yu. (Ed.). (2007). *Literaturoznachcha entsyklopediia*: T. 2. [Literary encyclopedia]. Akademiia.
- Kursanty doslidyli osnovni problemy informatsiinoi stiiikosti viiskovosluzhbovtziv ZSU (2020, November 4). [The cadets researched the main problems of information stability of the Armed Forces]. *ArmiiaINFORM*. <https://armyinform.com.ua/2020/11/kursanty-doslidyly-osnovni-problemy-informacziynoyi-stijkosti-vijskovosluzhbovcziv-zsu>
- Mamurkina, O. (2011). Teoriya narrativa v sovremennom literaturovedenii [Narrative theory in modern literary criticism]. *Tsarskoselskie chteniya. Yazykoznanie i literaturovedenie*. <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-narrativa-v-sovremennom-literaturovedenii/viewer>
- Metody reklamnogo vozdeystviya (2005, March 10). [Methods of advertising influence]. *Advertology. Nauka o reklame*. <http://www.advertology.ru/article11524.htm>
- Mukhametshina, Ye. (2018, December 19). Chislo sozhaleyushchikh o raspade SSSR dostiglo maksimuma za desyatiletie [The number of regrets about the collapse of the USSR reached a maximum in a decade]. *Vedomosti*. <https://www.vedomosti.ru/politics/articles/2018/12/18/789656-sssr>
- Nostalgiya po SSSR (2018, December 19). [Nostalgia for USSR]. *Levada-tsentr*. <https://www.levada.ru/2018/12/19/nostalgiya-po-sssr-2>
- Ohliad osnovnykh napriamkiv rosiiskoi dezinformatsii proty Ukrainy v 2020 rotsi [Review of the main directions of Russian disinformation against Ukraine in 2020]. *AM&PM*. <http://am-pm.org.ua/analytics/1006/огляд-основних-напрямків-російської>
- Pigalev, A. (2015). Narrativ [Narrative]. *Filosofskiy slovar*. <http://endic.ru/philosophy/Narrativ-3332.html>
- Pocheptsov, G. (2020, September 4). Narrativnye voyny na postsovetском prostranstve: Belarus, Rossiya, Ukraina [Narrative warriors in the post-Soviet space: Belarus, Russia, Ukraine]. *Nezaleznyi kulturolohichni chasopys "I"*. <http://www.jimagazine.lviv.ua/2020/narrativnye-voyny-na-postsovetском-prostranstve.htm>
- Popova, T., & Lipkan, V. (2016). *Stratehichni komunikatsii* [Strategic communications]. FOP O. S. Lipkan.
- Prokhvatilov, V. (2020, April 22). Boevye narrativy i Bolshie Dannye kak kognitivnaya mashina Sudnogo dnya [Battle Narratives and Big Data as a Cognitive Doomsday Machine]. *Nauchno-issledovatel'skiy tsentr problem natsionalnoy bezopasnosti*. <https://nic-pnb.ru/vneshnepoliticheskie-aspekty-bezopasnosti/boevye-narrativy-i-bolshie-dannye-kak-kognitivnaya-mashina-sudnogo-dnya>
- Religious Belief and National Belonging in Central and Eastern Europe (2017, May 10). *Pew Research Center. Religion & Public Life*. <https://www.pewforum.org/2017/05/10/religious-belief-and-national-belonging-in-central-and-eastern-europe>
- Trotsuk, I. (2004). Narrativ kak mezhdistsiplinarnyy metodologicheskiy konstrukt v sovremennykh sotsialnykh naukakh [Narrative as an interdisciplinary methodological construct in modern social sciences]. *Vestnik RUDN. Seriya: Sotsiologiya*, 1, 41–53. <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativ-kak-mezhdistsiplinarnyy-metodologicheskiy-konstrukt-v-sovremennykh-sotsialnykh-naukah/viewer>
- Vpered u svitle mynule, abo Yak rosiiska propahanda manipuliue na nostalhii za SRSR [Forward to the bright past or how Russian propaganda manipulates nostalgia for the USSR]. (2020, November 24). *AM&PM*. <http://am-pm.org.ua/publications/articles/785/vперед-у-світле-минуле-або-як-російськ>
- Zelenin, V. (2014). *Po toi bik pravdy: NLP yak zbroia informatsiino-propahandystskoi viiny* [On the other side of the truth: NLP as a weapon of information and propaganda war]. Vindruk.
- Zlobin, A. (2018, December 19). Nostalgiya rossiyan po SSSR dostigla maksimuma za 10 let [Russians' nostalgia for the USSR has reached a maximum in 10 years]. *Forbes*. <https://www.forbes.ru/obshchestvo/370571-nostalgiya-rossiyan-po-sssr-dostigla-maksimuma-za-10-let>

**Oleksandr Kurban**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## **COMBAT NARRATIVES IN THE SYSTEM OF MODERN GEOPOLITICAL INFORMATION WARS (experience of the Russian-Ukrainian hybrid information war of 2014–2021)**

The relevance of the research presented in the article lies in the features and specifics of the issue of working with content in modern media. These features are the use of multidisciplinary approaches that will provide an integrated effect. One such approach is the use of the concept of “narrative” in the processes of modern information wars, both in innovative social and traditional media. Narrative is a multidisciplinary phenomenon, it is the basic unit of text formation in literary criticism, the technology of meaning formation in philosophy, the bearer of key messages in online linguistics and the means of learning about the environment in psychology.

Based on the stated relevance, the main subject of the study are the processes of creating and using narratives used to exert destructive influence on Internet users. This problem is solved using such methods as: analysis and synthesis (based on the results of previous research), observation (media monitoring and identification of specific facts, trends and patterns), modeling (algorithms for the functioning of narratives). As a result of the study, the introduction of a new concept of “combat narratives” was proposed and substantiated, which is presented as destructive plots, which are divided into super narratives (main plot) and subnarratives (individual elements of the main plot). The main object of study, on the basis of which this concept is revealed, is the



supernarrative “nostalgia for the USSR” and the subnarratives that accompany it. The main algorithm of penetration of destructive Russian narratives into the media space of Ukraine through three filters (Russian, pro-Russian, pro-Ukrainian mass media) was also presented.


As prospects for further study of the issues presented in the article, the need for in-depth study of mechanisms for managing information processes in the media and the development of mechanisms for protection against information attacks using combat narratives. One of the basic prerequisites for such decisions is the formation of critical thinking, information stability and media literacy in the Ukrainian media environment.

*Keywords:* narrative; information war; media; media security.

*Стаття надійшла до редколегії 01.06.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.5>  
УДК 811.161.2'42:81-119

**Ганна Москальчук**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-6806-4954>  
h.moskalchuk@kubg.edu.ua

## КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН СТАРОУКРАЇНСЬКОГО МІРАКЛЮ «ДРАМА ПРО ОЛЕКСІЯ, ЧОЛОВІКА БОЖОГО»

Предметом дослідження є комунікативно-прагматична організація драматичних текстів XVII–XVIII ст. Мета статті — розглянути міраклі «Драма про Олексія, чоловіка Божого» як комунікативний акт. Для розкриття смислової та стилістичної своєрідності мовних засобів і закономірностей їх використання застосовано метод семантико-стилістичного аналізу. Контекстуально-ситуативний та інтерпретативний аналіз використано для визначення текстових елементів, наділених додатковим прагматичним змістом, при аналізі фактичного матеріалу враховано принцип історизму, який полягає у врахуванні відповідності мовностилістичної системи творів тій епосі, у яку вони написані.

Результатами дослідження стали такі тези. Драматичний текст посідає особливе місце в системі художньої комунікації, оскільки є осмисленим відтворенням комунікативного процесу. Ключовою ознакою будь-якого драматичного твору є виписаний на початку перелік дійових осіб, які здебільшого співвідносні з реальними людьми в реальних ситуаціях. Староукраїнська барокова драма переважно постає в жанрових формах містерії та міраклі. Система персонажів у «Драмі про Олексія, чоловіка Божого» є відображенням соціальної структури тогочасного суспільства, а мовлення персонажів співвідноситься з мовленням реальних людей і фактично є його текстовим вираженням. Процес опису реальної картини світу виступає основною інтенцією автора, яка в драматичному тексті збігається з ілюкцією. У статті проаналізовано комунікативне минуле та комунікативне майбутнє окремих персонажів. Виокремлено стилістичні засоби, які автор використовує для посилення впливу на адресата і створення бажаного комунікативного ефекту, зокрема й прийоми мовної гри. Визначено роль позатекстових елементів, які декодують авторський задум і є компонентами, що допомагають досягнути перлюкутивного ефекту. Перспективним для подальшого дослідження є вивчення прагматистичних функцій явища варіювання мовленнєвих жанрів у староукраїнських текстах XVII–XVIII століть.

*Ключові слова:* староукраїнська драма; комунікативний акт; комунікативно-прагматична організація тексту; міраклі; прийоми мовної гри.

Текст драматичного твору — унікальне та багатогранне явище, у вивченні якого, починаючи з першої половини XX століття, окрім літературознавчого, виокремлюють і лінгвістичний аспект. Водночас матеріалом для більшості українських мовознавчих досліджень є драматичні тексти XIX — початку XXI століття. Проте драматичний текст є одним із основних жанрів, який дає можливість вивчати давні періоди функціонування української мови, адже «театр сам по собі є мистецтвом та прототипом людського спілкування» (Паві, 2006, с. 443). Художні образи та ідеї, відображені в драмі, є максимально наближеними до реального буття, що уможливує реконструкцію мовної свідомості давніх українців через вивчення мовно-культурного контексту епохи. Тож мета статті — розглянути міраклі «Драма про Олексія, чоловіка Божого» як комунікативний акт.

Становлення української школи прагмалінгвістики пов'язане з іменами Ф. Бацевича, П. Зернецького, Л. Безуглої, Т. Космеди, Г. Почепцова. Драматичний текст із лінгвістичної точки зору розглядали О. Антонов, С. Винар, Н. Ольховська,

І. Струк, Л. Синявська. Дослідженню драми як мовленнєвого акту присвячено наукові праці В. Корольової (розроблено теорію комунікативно-прагматичної організації сучасної драми), Н. Сафонової (обґрунтовано тезу, що драма має суто діалогічну природу), О. Сахарової (виокремлено типові ознаки мовної особистості героя сучасної п'єси).

Комунікацію як цілеспрямований процес, діяльність, одним із засобів якої є мовлення, а знаковою цілісною формою організації — текст, визначає О. Селіванова (2002, с. 32). Така дефініція дає підставу говорити про художню комунікацію (спілкування за допомогою художніх текстів), яку можна охарактеризувати як процес породження, передачі та сприйняття повідомлення, в основі якого лежить художнє пізнання світу / дійсності. У цьому контексті драматичний текст посідає особливе місце, оскільки він є своєрідним художнім осмисленням буття через відтворення комунікативного процесу. О. Сахарова зазначає: саме драматична комунікація «акцентує увагу на певних життєвих проблемах, що виявляються у комунікативних ситуаціях, домінуючих екзистенційних

смилах, співзвучних з характерами, переживаннями, соціальними ролями персонажів, що сприймаються як реальні люди в реальних ситуаціях» (2015, с. 200–201). На думку О. Кубрякової, драматичні твори повинні розглядатися перш за все з точки змалювання в них досвіду людини, її пізнання світу. Найважливіше і найскладніше під час вивчення драматичних текстів — визначити, «який саме фрагмент цього досвіду — реальний чи вигаданий — в них відтворюється та інтерпретується» (2012, с. 133). Особливої актуальності ця думка набуває щодо української драми XVII–XVIII ст., яка, будучи за своєю природою релігійною, починає набувати світського характеру. Тогочасна староукраїнська драма постає в жанрових формах містерії та міраклі. Містерії — це наближені до сакрального жанру проповіді, їх комунікативне завдання — навчання за допомогою міфу, а характер комунікації — розповідний і репрезентативний. Міраклі, маючи в основі життя святих, набувають пояснювального та показового характеру. Більше того, жанр міраклі дає змогу зображати «реальну людину, яка стала на шлях святого, а також її оточення, середовище, в якому вона живе і творить свої подвиги» (Скрипник, 2017, с. 116). В основі «Драми про Олексія, чоловіка Божого» — сирійська легенда V століття, яка згодом стала мандрівним сюжетом і закріпилася у багатьох літературних переробках. Основою драми є життя Олексія з «*Żywotow świętych*» Петра Скарги та «Анфологіона» Агапія Критського, однак автор адаптує цей сюжет до сучасної йому історично-політичної та мовної ситуації. Серед трансформованих сакральних жанрів у середині драми бачимо сповідь, яка виявляється в Листь Олексія Святого, якого головний герой, відчуваючи наближення смерті, адресує своїм батькам і нареченій. Комунікативна мета жанру сповіді «зазвичай зумовлена необхідністю аналізу комунікативного минулого та необхідністю окреслити для себе шляхи комунікативного майбутнього» (Сахарова, 2015, с. 104). Саме це й бачимо в передсмертному листі Олексія, який спогадами про дитинство та роздумами щодо заручення спочатку пояснює свій вчинок:

*И сушу ми во шестом лѣте возраста моего, родителя моя (вдаста) мене в научение божественных писаний и благих нравов. Егда же достигохъ во совершенный возрастъ, нуждаста мя обручити невѣсту себѣ, яко да быхъ былъ наслѣдникомъ высокой ихъ славы и всему стяжанію. <...> Но за еже ми нужду по вся дни о томъ твораства, соизволихъ лѣстивнымъ словомъ невѣсту себѣ обручити и обрученіи ввесъ той денъ веселихся лицемъ, сердцемъ же плакахся, молящися во умѣ моемъ Богу, да сохранитъ мя чиста до смерти и да избавитъ мя отъ мирскихъ суетъ» (Резанов, 1928, с. 183),*

після чого розповідає історію своїх поневірянь і завершує сповідь словами, які чітко вказують

на його майбутнє: «*В такомъ терпѣннѣи духѣ в руцѣ Богу предахъ во великийъ пятокъ, егда и Господь нашъ Иисусъ Христосъ, по спасительнойъ своей страсти, на крестѣ висящи, духъ свой Богу Отцу своему в руцѣ предаде»* (Резанов, 1928, с. 184). Сповідь підсилено характерним для барокового періоду сакральним жанром ляменту, до якого вдаються батьки та наречена Олексія (класичний лямент дружини за вмерлим бачимо ще й у видку третьому другого діяння). У ляментах вжито вирази, які зближують їх із жанром народних плачів: *Сладчайшее мое чадо!* (Резанов, 1928, с. 184); *О любви моя, утѣшение старости моея и упокоение!* (Резанов, 1928, с. 184); *Возлюбленное мое чадо!* (Резанов, 1928, с. 184); *Любопустынная горлице моя!* (Резанов, 1928, с. 184).

Віддзеркалення тогочасної дійсності в драматургії відбувалось і через введення в тексти інтермедій — невеличких сенок гумористично-побутового характеру. Система персонажів в інтермедіях барокових драм є відображенням соціальної структури тогочасного суспільства, зокрема, у них діяли Козак, Лях, Литвин, Москаль, Селянин, Шляхтич тощо. Так, персонажами інтермедії «Играение свадьбы» в міраклі «Драма про Олексія, чоловіка Божого» є чоловіки-селяни, які розмовляють народною мовою, що виявляється у використанні просторіч, народних афористичних висловів, порівнянь: «*Уховай божже, чтобъ мы прозбою гордѣли*» (Резанов, 1928, с. 145), «*...ужь у ему очи // Посоловъли, власне якъ у поторочи*» (Резанов, 1928, с. 150), «*Тху, некъ вамъ, — якъ собаки усе похватали!*» (Резанов, 1928, с. 151), «*Тылко, прошу вас, болшей, якъ волки, не выйте*» (Резанов, 1928, с. 151), «*Чи такъ ты почавъ? стуй же лиш, собачий сыну!*» (Резанов, 1928, с. 153), «*Хмел — не вода, якъ кажут. Панове! пробачте, // А на ихъ пьяныхъ за то дивоват не рачте!*» (Резанов, 1928, с. 153). Це підтверджує поширене в сучасній лінгвістиці твердження про те, що мовлення персонажів драматичного твору співвідноситься з реальним мовленням і фактично є його текстовим вираженням, яке постає в процесі опису автором реальної картини світу.

Н. Сафонова говорить про двоплощинність драматургічного тексту, який формують драматургічне авторське мовлення й драматургічне персонажне мовлення (2006, с. 7). Тобто для драматичного тексту характерною є подвійна адресація: з одного боку, комунікація відбувається на рівні «персонаж 1 — персонаж 2» (внутрішня комунікація), з іншого — на рівні «автор — читач / глядач» (зовнішня комунікація). Якщо говорити про драму як мовленнєвий акт, то перший рівень є локуцією (акт вимовляння), а другий — іллокуцією (відбиття намірів мовця), адже саме автор надає цілеспрямованню локутивному актові персонажів. У драматичному тексті іллокуція збігається з авторською інтенцією, яку Ф. Бацевич визначає як «осмислений чи інтуїтивний намір адресанта, що визначає внутрішню програму

мовлення та спосіб її втілення» (2006, с. 116). Іntenцію визначають також як «прагнення відправника тексту до прихованого впливу на отримувача» (Матвеева, 2014, с. 210). Основною інтенцією автора драматичного тексту є формування в читача заздалегідь визначеного ставлення до локуції — створеної драматургічної «реальності» (Корольова, 2017, с. 65). Для посилення впливу на адресата (читача / глядача) та створення бажаного комунікативного ефекту адресант (автор) використовує різноманітні стилістичні засоби, зокрема й прийоми мовної гри. Наведемо деякі приклади з «Драми про Олексія, чоловіка Божого». Так, фонетичний рівень мовної гри характеризується використанням оригінальних видів віршів, серед яких — зворотний, коли між собою римується відповідно перші й останні слова двох рядків: «На кого я веселым оком поглядаю, // На того и Фортуна; лечь на кого маю» (Резанов, 1928, с. 130), «Всех роскошей дочасных всего света пильнуют, // Всь пространным тым путем охочо вандруют» (Резанов, 1928, с. 133–134), «Да й вы й зо мною пойдьте: людей повидаемъ // Да и з сенаторами собь погуляемъ» (Резанов, 1928, с. 146), «Тым перекусьт собь, а напотом пийте. // Тылко, прощу вас, болшей, як волки, не выйте» (Резанов, 1928, с. 151). На лексичному рівні драму характеризують стилістичні прийоми словесної гри, побудовані на паронімах і спільнокореневих словах: «Всех роскошей дочасных всего света пильнуют, // Всь пространным тым путем охочо вандруют» (Резанов, 1928, с. 133–134), «Дай Боже, щоб дочекал он з сына потомства // На помножения своего зацного домовства!» (Резанов, 1928, с. 149), «До мене вже пий, уж у ему очи // Посоловѣли, власне якъ у поторочи» (Резанов, 1928, с. 150), «Бо з дому естем царска урожона, — // Тепер згоржона» (Резанов, 1928, с. 170). Свідоме смислове зближення подібних за звучанням слів створює оригінальні смислові відтінки між близькозвучними словами: «ижд по сейт дороге ходить // Тернистой, то цвѣт дѣвства цѣло сохроняет // И межи ангелские хоры ся вселяетъ» (Резанов, 1928, с. 134), «Маю сына пелгрима. Нецасна година! // Где тепер естес, моя потъхо едина?» (Резанов, 1928, с. 176). Словотвірна гра в драмі також реалізується шляхом використання тавтології (*мертвым трупом, поганские забобоны, облюбенцом укоханным*) та оксюморонів (*в немощи сильна, смутку утѣхи, легкое бремя, тужитимуть веселле*).

Поширеним засобом переосмислення міфологічного матеріалу в барокових драмах є алегорія. Приклади поєднання християнської та античної міфології бачимо й у «Драмі про Олексія, чоловіка Божого»: поряд із архангелами Гавриїлом і Рафаїлом діють римські богині Фортуна та Юно. «Кожен запозичений з античного міфу герой або бог отримав нове смислове навантаження, почав уособлювати нові моральні якості. З античністю міф зберігав тільки зовнішні зв'язки через сюжетні ситуації і героїв. Під образами античних богів

і героїв українські барокові поети «приховували» реальних людей, реальні місця, події» (Гуцуляк, 2005).

Ключовою ознакою будь-якого тексту драматичного твору є те, що він завжди починається з виписаних на початку дійових осіб. Кожна екзистенційна й естетична концепція автора-драматурга підпорядкована системі дійових осіб та обставин, за яких вони діятимуть (Сахарова, 2015, с. 202). Давня українська драматургія має досить розгалужену систему персонажів. У «Драмі про Олексія, чоловіка Божого» багато дійових осіб: поряд з Олексієм, його батьками, дружиною, римським імператором, боярами, мужиками і под. виступають ангели, алегоричні фігури *щастя, нищеты убогои*, а також Юнона, Фортуна та ін. Проте цю драму можна охарактеризувати як травестію, адже автор зробив так, що тут римський сенатор говорить і діє як типовий заможний український пан, так само і його жінка — типова українська пані. Зрештою, й Мужики, і Старець, і Слуги мають живі риси українського, а не римського народу: й у мові, й у психології, й у розумінні світу вони лише перелицьовані на римських вельмож, слуг, народ.

Ілюстрацією процесу заміни традиційного «слового» жанрового поділу на функціонально-стилістичний є мова «Драми про Олексія, чоловіка Божого». Якщо під час поділу на «високий», «середній» і «низький» стилі добір певного жанру (драми, оди, елегії, інтермедії, жартівливого вірша тощо) визначався тим, якою мірою цей жанр відповідав одному зі стилів, і до того ж «було небажаним змішування різних структурних типів мови в певному одному жанрі, отже, вважалося своєрідною нормою використання у творах «високого» стилю («слогу») лише слов'янонурської мови, «середнього» стилю — «простої мови» (староукраїнської літературно-писемної), «низького» — живої народної» (Передрієнко, 2014, с. 81), то вже в другій половині XVI століття починає розвиватися внутрішньожанрова будова текстів, що, своєю чергою, приводить до використання авторами «в межах одного жанру і тексту мови, що не була структурно однотипною» (Передрієнко, 2014, с. 81). Так, у драмі Цісар і вельможі говорять книжною українською, яка була офіційною мовою Козацької держави, один слуга говорить польською, слуги при звертанні до панів — книжною українською, а при звертанні до осіб нижчих станів — народною українською. Олексій також говорить книжною українською, а звертаючись до Жебрака, — народною. Нижчі верстви тогочасного суспільства (мужики, старці, жебраки) у драмі розмовляють народною мовою: «...уж у ему очи // Посоловѣли, власне якъ у поторочи» (Резанов, 1928, с. 150), «Тху, пек вам, — як собаки усе похватили!» (Резанов, 1928, с. 151).

Водночас говоримо про велику кількість у мові драми церковнослов'янських (*благочестивий, вопрошати, глаголати, молитву творити,*

мзду воздати і т. ін.) та запозичень з інших мов (барзо (пол. bardzo), гонор (лат. honor), фортуна (лат. fortuna), сенатор (лат. senator), шкода (ст.-нім. scado) тощо). Це свідчить не тільки про мовну строкатість українського бароко, а й про поєднання «високого» і «низького» стилів, що відображено в доборі мовних засобів у драматичних творах XVII–XVIII ст., ці засоби автори часто використовували в якості стилістичних прийомів.

Характерним для драматичних текстів окресленого періоду є і варіювання мовленнєвих жанрів, що дає автору можливість вибудувати «багатовимірну дзеркальну парадигму співвідношень реальності та її художнього віддзеркалення» (Сахарова, 2015, с. 106). Однією з особливостей драматичних барокових текстів є їх відносна статичність, що характерно і для поведінки персонажів. Рух сюжету в аналізованій драмі часто проявляється через самопредставлення персонажів, їхні промови та плачі. Розглянемо детальніше видок третій другого діяння, який фактично є ляментом нареченої Олексія. Розпочинається він із розповіді жінки про себе, своє походження:

*Найславнѣйшими меж паннами всѣми // И най-  
щасливиша былам колис в Римѣ, // Бо з дому естем  
царска урожона, — // Тепер згоржона. // Сенатор-  
ские не тылко сынове, // Але ксенжента и слав-  
ны панове, // Абы мя собѣ за невѣсту мѣли, //  
Сердечне хтѣли. (Резанов, 1928, с. 170–171)*

Поступово розповідь про молоді роки перетворюється на роздум щодо причин відмови від неї Олексія:

*Так же то в тебе милость мѣсце мала, //  
О Алѣксѣе, и такѣ была трвала, // Же ю отменил  
без жадной причины // В одной години! // Чи на  
то ж тобѣ за невѣсту дана, // Же бым от тебе  
была ошуканна? // Был шлюб, быс живот зо мною  
провадил, // А тыс мя зрадилѣ. // Причину того  
знати бым хотѣла, // Для чого тобѣ стале м ся  
немила. // Хиба жем смѣла к тобѣ любов мѣти, //  
С тобою жити? // Ежели тобѣ дѣвство было мило,  
Серце твое чемѣ не ознакомило? // Жила б с тобою  
до смерти чиста // Твоя невѣста. (Резанов, 1928,  
с. 171)*

У своєму плачі жінка звертається до Олексія, тож фактично уривок набуває ознак діалогу. Навіть коли в сцені з'являються Слуги, жінка все одно звертається до Олексія: «Юже мнѣ, вижу, тя не оглядати, // Але во вся дни по тобѣ рыдати! // Вижу, Алексие, мнѣ с тобою не жити, // Лечь якѣ сыногорлицы по тобѣ тужити» (Резанов, 1928, с. 174). Ця частина ляменту містить елементи сповіді, які рясно доповнені риторичними питаннями. Як зазначає О. Сахарова, «мовленнєвий жанр сповідь є важливим для мовної особистості способом аналізу себе та

довкілля, а також реакцією на певні події» (2015, с. 121). У наведеному уривку Олексієва наречена аналізує комунікативне минуле і визначає його як несправедливе до себе, а також визначає комунікативне майбутнє окресленої ситуації.

Авторська ремарка в драматичному тексті виконує роль пояснювального компонента і є безпосереднім зверненням автора до читача. Ремарка й інші паратекстові елементи, такі як заголовки, присвята, епіграф, список дійових осіб і загалом усе, що може бути схарактеризовано як текст у тексті, допомагають декодувати авторський задум та є компонентами, через які досягається перлокутивний ефект. Наприклад, із прологу «Драми про Олексія, чоловіка Божого» ми дізнаємось, що її було присвячено російському царю Олексію Михайловичу: «*Будет то на пожиток ваш мосцом душевны // Сей наш актѣ pracowитый, тылко не вседневный. // Будет то и на славу (пресвѣтлому и благочестивому) царю Алѣксѣю*» (Резанов, 1928, с. 125). І далі: «*Кот(о)рый (и) в Бозѣ и в святыхъ маючи надѣю, // З неприятелемѣ креста (христова) дѣло зачинает, // Але, яко Костянтин, нигды не програет*» (Резанов, 1928, с. 125), — рядки, у яких автор говорить про навалу турків на Поділля, що розпочалась у серпні 1672 р. і була зупинена на шляху до Києва в 1673 за допомогою російських військ. Тож пролог наводить на думку про політичне забарвлення твору. Підтвердження цього — вибір автором персонажів, одним з яких є Гонорій, цесар римський, а його прибічники отримали російські титули бояринь, дякѣ думной. Саме тут вбачаємо аналогію між Гонорієм і царем Олексієм. Опекунѣ може бути втіленням Дем'яна Многогрішного, адже в основному тексті драми є згадки про міжусобну війну — ймовірно, розкол України на Правобережну й Лівобережну:

*И надмѣру звитяжества того разгордился, //  
Вже згола против себе никого не ставит, //  
Всѣх за подлыхъ мает, себе тылко славит; //  
Почал ѣкций строит з обоими народы, //  
Стал не любит милого покою и згоды, //  
Рад бы тылко, як видим, все войну чинити. (Резанов, 1928, с. 160–161)*

Драматичний текст відтворює комунікацію та спрямований на комунікацію, він виступає своєрідним проміжним компонентом між реальністю й театральністю. Віддзеркалюючи різні екзистенційні ситуації за допомогою процесу комунікації, драматичний текст є не лише жанром літератури, а й текстовим матеріалом для майбутньої вистави. Такий текст виступає водночас посткомунікативним феноменом, що відображає реальне спілкування, і передкомунікативним феноменом, тобто підґрунтям для «спілкування на сцені», з читачем або глядачем.

## Покликання

- Бацевич, Ф. (2006). *Вступ до лінгвістичної генології*. Академія.
- Білецький, О. (Упоряд.). (1967). *Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.)*. Радянська школа. <http://litopys.org.ua/biletso/bilo17.htm>
- Гуцуляк, І. (2005). *Мовостиль українського поетичного бароко* (Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича).
- Корольова, В. (2017). *Сучасний український драматургічний дискурс: комунікативна структура та прагматика* (Неопубл. дис. ... д-ра філол. наук. Інститут української мови).
- Кубрякова, Е. (2012). Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес). У Е. Кубрякова (2012), *В поисках сущности языка: Когнитивные исследования* (с. 128–146). Знак.
- Матвеева, Г., Ленец, А., Петрова, Е. (2014). *Основы прагмалингвистики*. Фланта.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Передрієнко, В. (2014). Бароко в контексті стильового розвитку староукраїнської літературної мови другої половини XVI–XVIII ст. *Magisterium. Мовознавчі студії*, 57, 79–84. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium\\_mov\\_2014\\_57\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_mov_2014_57_16)
- Резанов, В. (1928). *Драма українська. 1. Старовинний театр український: Т. 5. Драматизовані легенди агіографічні*. Українська академія наук.
- Сафонова, Н. (2006). *Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми (семантика та прагматика)* (Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Донецький національний університет імені Василя Стуса).
- Сахарова, О. (2015). Реконструкція мовної особистості в драматургічному дискурсі. *Система і структура східнослов'янських мов*, 8, 197–207. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sissm\\_2015\\_8\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sissm_2015_8_29)
- Селиванова, Е. (2002). *Основы лингвистической теории текста и коммуникации*. Изд-во украинского фитосоциологического центра.
- Скрипник, Г. (Ред.). (2017). *Історія українського театру. Т. 1. Від витоків до XX століття*. ІМФЕ. <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2017/iut.pdf>
- Literature (by the end of XVIII century)]. *Radianska shkola*. <http://litopys.org.ua/biletso/bilo17.htm>
- Hutsuliak, I. (2005). *Movostyl ukrainskoho poetychnoho baroko* [Linguistic style of Ukrainian poetic baroque] (The dissertation abstract of the candidate of philological sciences. Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University).
- Korolova, V. (2017). *Suchasnyi ukrainskyi dramaturhiinyi dyskurs: komunikativna struktura ta prahmatyka* [Contemporary Ukrainian dramatic discourse: communicative structure and pragmatics] (Unpublished dissertation of the doctor of philological sciences. Institute of Ukrainian Language).
- Kubryakova, Ye. (2012). *Lingvokulturologicheskiy status dramy (novoe v izuchenii yazyka pes)* [Linguocultural status of drama (new in learning the language of plays)]. In Ye. Kubryakova (2012), *In search of the essence of language: Cognitive research* (pp. 128–146). Sign.
- Matveeva, G., Lenets, A., & Petrova, Ye. (2014). *Osnovy pragmalingvistiki* [Fundamentals of Pragmalinguistics]. Flinta.
- Pavi, P. (2006). *Slovnyk teatru* [Theater Dictionary]. Ivan Franko Lviv National University Publishing Center.
- Peredriienko, V. (2014). *Baroko v konteksti stylovoho rozvytku staroukrainskoi literaturnoi movy druhoi polovyny XVI–XVIII st.* [Baroque in the context of the stylistic development of the Old Ukrainian literary language of the second half of the XVI–XVIII centuries]. *Magisterium. Linguistic studies*, 57, 79–84. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium\\_mov\\_2014\\_57\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_mov_2014_57_16)
- Riezanov, V. (1928). *Drama ukrainska. 1. Starovynnyi teatr ukrainskyi. T. 5. Dramatyzovani lehendy ahiohrafichni* [Ukrainian drama. 1. Ancient Ukrainian theater. Vol. 5. Dramatized hagiographic legends]. Ukrainian Academy of Sciences.
- Safonova, N. (2006). *Subiektyvna modalnist u dialozi ta polilozi suchasnoi ukrainskoi dramy (semantyka ta prahmatyka)* [Subjective modality in the dialogue and polylogy of modern Ukrainian drama (semantics and pragmatics)]. (The dissertation abstract of the candidate of philological sciences. Vasyly Stus Donetsk National University).
- Sakharova, O. (2015). *Rekonstruktsiia movnoi osobystosti v dramaturhichnomu dyskursi* [Reconstruction of linguistic personality in dramatic discourse]. *System and structure of East Slavic languages*, 8, 197–207. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sissm\\_2015\\_8\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sissm_2015_8_29)
- Selivanova, Ye. (2002). *Osnovy lingvisticheskoy teorii teksta i komunikatsii* [Fundamentals of linguistic theory of text and communication]. Publishing House of the Ukrainian Phytosociological Center.
- Skrypnyk, H. (Ed.). (2017). *Istoriia ukrainskoho teatru. T. 1. Vid vytokiv do XX stolittia* [History of Ukrainian theater. Vol. 1. From the origins to the XX century]. ІМФЕ. <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2017/iut.pdf>

## References (translated and transliterated)

- Batsevych, F. (2006). *Vstup do lnhvistychnoi henolohii*. Akademiia.
- Biletskyi, O. (Compiler). (1967). *Khrestomatiia davnoi ukrainskoi literatury (do kintsia XVIII st.)* [Reader of Ancient Ukrainian

## Hanna Moskalchuk

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## COMMUNICATIVE PHENOMENON OF THE OLD UKRAINIAN MIRACLE PLAY “OLEKSIY, THE MAN OF GOD”

The subject of this research focuses on the communicative and pragmatic structure of dramatic texts of the 17–18th centuries. The aim of this article is to analyze the miracle play “Oleksiy, the Man of God” (Alexius, the Man of God) as a communicative act. The method of semantic-stylistic analysis was used to elicit the semantic and stylistic peculiarities of the language means and patterns of their use. Context and situational analysis, as well as interpretative analysis, were used to identify textual elements with additional pragmatic meaning; the analysis of actual material was conducted in line with the principle of historicism, i.e. taking into account the correspondence of the linguistic and lingual stylistic system of the texts to the time of their creation.

The Results of the Study. The dramatic text holds a specific place in the system of artistic communication, since it stands as a meaningful reproduction of the communicative process. A key feature of any dramatic text is dramatis personae that are put at the beginning of the play and who, as a rule, can be related to real people in real situations. The old Ukrainian baroque drama mainly takes the forms of drama mystery play and miracle play. The character system in “Oleksiy, the Man of God” reflects the social structure of society at that time, and the characters’




speech correlates with the speech of real people and stands as its textual embodiment. The process of author's describing the real picture of the world is the main author's intention, which coincides with the illocution in the dramatic text. The article analyses the communicative past and communicative future of certain characters. The analysis concentrates on the stylistic means used by the author to enhance the impact on the addressee and create the intended communicative effect, in particular wordplay techniques. The role of extratextual elements that help decode the author's idea and achieve a perlocutionary effect has been determined. The prospects for further research include studying pragmatic and stylistic function of the phenomenon of variability of the speech genres in old Ukrainian texts of the 17–18<sup>th</sup> centuries.

*Keywords:* old Ukrainian drama; communicative act; communicative and pragmatic structure of the text; miracle play; wordplay techniques.

*Стаття надійшла до редколегії 22.05.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.6>  
УДК 808.53:811.161.2(038)

**Тетяна Видайчук**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-7290-0006>  
t.vydaichuk@kubg.edu.ua

## ДИСКУСІЯ В ІМПЕРАТОРСЬКІЙ АКАДЕМІЇ НАУК (1907 РІК) ЩОДО СИСТЕМИ ПРАВОПИСУ «СЛОВАРЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ»

Предметом дослідження стала дискусія щодо правописної системи української частини чотирирічного «Словаря української мови» (1907–1909), упорядником і редактором якого був Борис Грінченко. Дискусія виникла в Імператорській академії наук на початку 1907 року з ініціативи академіка Олексія Шахматова. Причина дискусії — відсутність усталеного єдиного правопису для української мови. Хід дискусії та її особливості досліджено за не широко відомими філологічній спільноті архівними матеріалами Імператорської академії наук, які знайшли та систематизували історики Віктор Короткий і Василь Ульяновський. Матеріалами дослідження стали: протокол наради в Імператорській академії наук від 06.01.1907 з питань українського правопису за участю Пилипа Фортунатова (голова), Федора Волкова, Павла Саладилова, Петра Стебницького та Олексія Шахматова; доповідь Петра Стебницького про правописну систему «Словаря», укладеного Борисом Грінченком (06.01.1907); висновок Михайла Грушевського щодо правопису словника (лютий 1907 р.); висновок Бориса Грінченка «К вопросу о правописании украинского языка (для Сопещения по поводу украинского правописания в Императорской Академии Наук)» (07.03. 1907); лист Костя Михальчука до Академічної комісії (05.05.1907).

Метою цієї статті є висвітлення лінгвістичних, соціолінгвістичних, лінгводидактичних та інших причин, які викликали дискусію щодо правопису окремої частини «Словаря української мови» (1907–1909) та сприяли виробленню принципів українського правопису. У статті використано описовий метод як основний, окремі елементи зіставного методу та біографічного аналізу.

У результаті дослідження зроблено висновок, що нарада з питань правопису для «Словаря української мови» стосувалася вибору системи правопису для української мови в цілому, а не лише для окремої друкованої праці. Саме «Словарь» Бориса Грінченка уперше оприявнив наукову, освітню і практичну потребу у створенні унормованої, уніфікованої української орфографії та її правил. Матеріали наради доводять, що упорядник пішов на добре обміркований компроміс між суто науковим уявленням про етимологічний правопис і практичними, технічними й педагогічними потребами тогочасного суспільства, якому найлегше було би опанувати фонетичний принцип письма. Словник був надрукований з урахуванням зауважень правописної наради. Серед зауважень були й конструктивні. Правописна нарада не винесла рішення самостійно — було враховано думки українських науковців і самого Бориса Грінченка, визнала доцільними деякі принципи орфографії для української мови з метою повною мірою передати її звуковий лад. Опрацьовані матеріали відкривають подальшу перспективу сучасних ґрунтовних досліджень автографів Бориса Грінченка та передруків його текстів із погляду текстології, джерелознавства, історії української лінгвістичної думки, історії української літературної мови і її орфографії.

*Ключові слова:* «Словарь української мови»; Борис Грінченко; історія орфографії; історія правопису; принципи орфографії.

«Словарь української мови», який підготував до друку Борис Грінченко, — найбільш повний і лексикографічно довершений словник української мови початку ХХ століття — здійснив значний вплив і на становлення української літературної мови, і на вироблення українського правопису таким, яким ми маємо його сьогодні. Тому не лише сам словник, а й процес його підготовки до друку викликали та викликають інтерес у лінгвістів, хоча досі в українському мовознавстві переважають дослідження лексикографічного (праці А. Бурячка, О. Дзензелівського, М. Пилинського, В. Статтевої, О. Тараненка та ін.) і лексикологічного

(праці Н. Венжинович, Т. Григоренко, Л. Думанської, А. Зеленька, О. Савченко, З. Сікорської, І. Скиби, С. Солодкої, Н. Сніжко, О. Тищенко та ін.) характеру. Укладений за найкращими традиціями українського і світового словникарства, лексикон Бориса Грінченка є епіцентром наукових студій.

Мета нашого дослідження — характеристика орфографічної практики Бориса Грінченка, аналіз правописних принципів, які він запропонував у словнику, адже вони були одним із вагомих етапів становлення єдиного правопису для української мови.

Предметом дослідження стала дискусія щодо правописної системи української частини чотиритомного «Словаря української мови» (1907–1909), що виникла в Імператорській академії наук на початку 1907 р. з ініціативи академіка Олексія Шахматова. Хід дискусії та її особливості досліджено за архівними матеріалами Імператорської академії наук, які знайшли та систематизували історики Віктор Короткий і Василь Ульяновський (Alma Mater, 2000). Але ці матеріали не широко відомі філологічній спільноті: протокол наради в Імператорській академії наук від 06.01.1907 з питань українського правопису за участю Пилипа Фортунатова (голова), Федора Волкова, Павла Саладилова, Петра Стебницького та Олексія Шахматова (Протокол № 1, 1907); доповідь Петра Стебницького про правописну систему «Словаря», укладеного Борисом Грінченком (06.01.1907) (Стебницький, 1907); висновок Михайла Грушевського щодо правопису словника (лютий 1907 р.) (Грушевський, 1907); висновок Бориса Грінченка «К вопросу о правописании украинского языка (для Совещания по поводу украинского правописания в Императорской Академии Наук)» (07.03. 1907) (Грінченко, 1907); лист Костя Михальчука до Академічної комісії (05.05.1907) (Михальчук, 1907). Досліджені матеріали дають підстави констатувати, що нарада з питань правопису для «Словаря української мови» стосувалася вибору системи правопису для української мови в цілому, а не лише для окремої друкованої праці. Саме «Словарь» Бориса Грінченка вперше оприявнив наукову, освітню і практичну потребу у створенні унормованої, уніфікованої української орфографії та її правил.

Словник готувався і мав вийти друком у непрості часи.

У жовтні 1905 року імператор Микола II видав «Маніфест громадянських свобод», унаслідок цього утиски української мови й культури були формально припинені, чинність утратили відомі нам Емський указ і Валувський циркуляр. У наукових та освітніх колах ширилися українофільські настрої, адже українська мова мала тепер усі підстави стати мовою освіти і науки. Зокрема, наприкінці 1905 року в Університеті св. Володимира почався студентський і професорський рух за створення українознавчих кафедр.

Водночас проросійські науковці та чиновники говорили про неприпустимість викладати, писати, друкувати «на украинском воляпюке» (так мову в газеті «Закон и Правда», 1907 р., № 158, назвав невідомий дописувач під псевдонімом «Киевлянин», газету редагував Борис Юзефович, дійсний статський радник, відомий своєю українофобією), називали українську мову «языком, выдуманым украинофильскими радикальными партиями и малороссийскими сепаратистами» (професор Тимофій Дмитрович Флоринський, декан історико-філологічного факультету Університету св. Володимира, у Доповідній записці

з питань уведення викладання малоросійської мови в середніх навчальних закладах (Флоринський, 1907)), «языком, не имеющим пристойной орфографической традиции» (доповідна записка генерал-губернатора м. Києва Володимира Сухоминова міністру внутрішніх справ Петру Столипіну про рух на захист української та польської мов у школі та Університеті св. Володимира, січень 1907 р. (Флоринський, 1907)).

За таких суперечливих суспільних умов початку ХХ ст. у 1906 р. Борис Грінченко підготував до друку словник. Чотири томи словника побачили світ протягом 1907–1909 рр. Відповідальним за друкування словника був Василь Доманицький — людина з академічною університетською освітою, один із постійних співпрацівників «Київської старовини», редактор друкованого органу української фракції в II Державній думі. Коли рукопис словника був готовий, Василь Доманицький звернувся до академіка Імператорської академії наук Олексія Шахматова з проханням переглянути принципи правопису української частини словника. Відомо, що академік Шахматов виніс питання на розгляд Малоросійської комісії Імператорської академії наук. 6 січня 1907 р. академік Пилип Фортунатов скликав правописну нараду в Малоросійській комісії, щоб розглянути систему і принципи правопису в українській частині «Словаря української мови», адже усталеного єдиного правопису для української мови, як відомо, не було.

На засіданні заслухали доповідь «К вопросу об украинском правописании» Петра Стебницького, який до того детально проаналізував словник.

Особистість першого рецензента «Словаря української мови» непересічна. Петро Стебницький (1862–1923) — державний службовець, громадський і політичний діяч, письменник (псевдоніми: П. Смуток, А. Ірпенський, Малорос, П. Хмара, П. С.-Т., С-ип, Малоросиянин), активний діяч Петербурзької української громади, консультант українських фракцій I та II Державних дум і їхніх видань — «Украинский вестник», «Рідна справа: думські вісті». У 1898 р. разом з Олександром Лотоцьким створив Добродійне товариство для видання загальнокорисних і дешевих книг, що публікувало українською мовою. У 1906 р. за участь у протесті літераторів був звільнений з державної служби. Друкувався в «Киевской старине», «Украинской жизни», «Літературно-науковому віснику», «Раді». Саме його українофільська позиція завадила підготувати розгромний висновок Малоросійської комісії на принципи правопису Словника Бориса Грінченка, хоча до цього йшло. Словник розглядався як ще один факт, що підтверджував окремішність українського народу, як вияв малоросійського сепаратизму в Російській імперії. Петро Стебницький як проукраїнський державний службовець Російської імперії добре розумів важливість і потрібність цього видання.

Тези його доповіді «К вопросу об украинском правописании» (подано мовою оригіналу. — Т. В.) свідчать про ґрунтовний аналіз української правописної традиції від Івана Котляревського до початку ХХ століття:

1. «Основание нынешнему малорусскому правописанию положил Кулиш, именем которого названа установленная им система изображения малорусских звуков (кулишовка). Главное нововведение Кулиша заключалось в уничтожении знака **ы** и установлении звукового различия между знаками **и** и **і**, из которого первому он присвоил значение среднего **и** (между русскими **и** и **ы**), а второму мягкого **і** (соответствующего русскому **и**). Затем Кулиш устранил **ѣ** и ввел два новых знака: **є** — для изображения мягкого **е** (*сине*) и латинское **g** для обозначения мгновенной согласной **г**. В то же время в передаче малорусских форм и звуковых сочетаний Кулиш постепенно все более и более стремился передать слуховые впечатления, совершенно не считаясь с этимологией и основной формой слов (*подивисся, несутця, ш чоловіком*)» (Стебницький, 1907, с. 451).

2. «Система Кулиша, установлена еще в конце 50-х годов, получила дальнейшее развитие уже в 80-х годах в Галиции. Именно Желеховский в своем “малорусско-німецком” словаре ввел третий знак для звука **и** — **і**, обозначая им йотированное **и** (*моі*), а также мягкое **і**, соответствующее русским **ѣ** или **е** (*сіно, лід*). Он же ввел употребления в тех случаях, когда необходимо отменить отсутствие смягчения согласного, предшествующего йоте: *з’являю*. Взамен латинского **g** галичане ввели особое начертание **г**» (Стебницький, 1907, с. 451).

3. «Недостатки правописания Кулиша-Желеховского — его фонетическая неточность. Сохранив ряд особых знаков для выражения йотирования гласных, эта система в некоторых случаях выражает ими, в сущности, не йотировку, а смягчение предыдущего согласного (*після — післьа, святий — сватий*), а отсюда по необходимости приходит к употреблению **і** для сочетаний **і** с смягченными согласными **д, т, з, ц, с, л, н**, имеющими в других случаях твердое произношение; стремление охватить все оттенки произношения и выразить все фонетические законы привело к излишества в обозначении смягченных согласных: *сьпів, свідок, сьміх, цьвіт, зьвір, зьвізда*» (Стебницький, 1907, с. 451).

4. «С другой стороны, в силу указанного двойственного характера йотированных гласных, сочетание их с твердыми согласными (губными) затрудняет читателя, привыкшего к великорусской фонетике, вызывая представление о смягчении согласных: *бю, пэш, віду*. Эта же особенность рассматриваемой системы правописания привела к употреблению апострофа» (Стебницький, 1907, с. 451).

У доповіді Петро Стебницький звернув особливу увагу на ті правописні тенденції в українській частині Словника Бориса Грінченка, які базувалися

на фонетичному принципі, на особливостях вимови, а саме на вживанні **і** та **ї**, **е** та **є**, **о**, **йо**, **ьо** (у порівнянні з російським **ѣ**), способах передачі м’якості приголосних, уживанні апострофа, українських закінченнях слов’янських слів на **-іє** (*знаніє — знанне — знання*).

У підсумку доповідач сформулював до членів правописної комісії Малоросійської колегії декілька принципових запитань стосовно правопису української частини словника:

«Не следует ли в этом случае неясность фонетических обоснований того или другого способа правописания восполнять соображениями этимологическими или, что одно и то же, — аналогией с русским правописанием?» (Стебницький, 1907, с. 453).

«Вообще в какой мере следует руководствоваться этимологией, происхождением данного слова, — рядом с чисто слуховыми впечатлениями и фонетическими законами?» (Стебницький, 1907, с. 453).

«Что делать со звуком **g**?» (Стебницький, 1907, с. 453).

«Существует мнение, что свойственные малорусские сложные звуки **дж** (в слове *джерело*) и **дз** (*дзига*) требуют для своего изображения особых знаков на подобие имеющихся в сербской азбуке. В какой мере это положение целесообразно?» (Стебницький, 1907, с. 453).

У протоколі правописної наради Малоросійської колегії від 6 січня 1907 р. зазначено: «єдинственно подходящей системою правописания в словаре должно быть признано фонетическое правописание Кулиша-Желеховского — способ наиболее точной передачи малорусской речи» (Протокол № 1, 1907).

Після обговорення доповіді Петра Стебницького правописна нарада сформулювала вісім орфографічних питань щодо правопису Грінченка, остаточно вирішення яких мала здійснити після консультацій з українськими вченими. Тож копії протоколу засідання та доповідь Петра Стебницького були надіслані Борисові Грінченку, Михайлові Грушевському, Василеві Доманицькому, Павлові Житецькому, Агатангелові Кримському, Степанові Кульбакіну, Михайлові Лободовському, Борисові Ляпунову, Костеві Михальчуку, Володимирові Науменку із проханням якомога швидше надіслати нараді (комісії) свої міркування з приводу цих восьми орфографічних проблем (Протокол № 1, 1907, с. 447).

Зауваження комісії викликали:

1. Особливості вживання літери **ї** в поєднанні з м’якими приголосними **д, т, з, ц, с, л, н** у значенні [i]: *тінь, літо, надія, література*; але вслід за Іваном Нечуєм-Левицьким Борис Грінченко писав *ійі, своїм, пойдьте*. Комісія радила в першому випадку вживати літеру **і**, а для поєднання звукосполучення [ji] — **ї**. «Совещание нашло необходимым употребление знака **ї** только для обозначения **ji** (**ий**), как в начале слов, так и после

гласной: *ї, мої*, а также после **ь**: *зьїсти*. Иные способы выражения звуков **ї** представляются, по мнению совещания, нецелесообразными и противоречащими другим графическим приемам украинского правописания. Так, обозначение **ї** простой буквой **і** (*іх, мої*) неудобно потому, что **і** в начале слова употребляется для выражения звука **і** без предшествующего **ј**: *ідеть*. <...> Употребление **ї** для обозначения того **і**, перед которым во всех малорусских говорах заметно полное смягчение согласных **л, н, д, т, с, з, ц** (напр. *ніс: пѣс; дід, дѣд* в противоположность *ніс: нос*), представляется, по мнению совещания, неудобным уже потому, что далеко не все украинские и галицкие говоры соблюдают различия в смягчении указанных согласных перед **і** различного происхождения; это различие выдержано, например, в говорах Полтавской губернии, но, двигаясь на запад, мы наблюдаем быстрое исчезновение различия в произношении *ніс* и *ніс*. Таким образом единственными показателями правильного различия **ї** и **і** могут служить только этимологические соображения. <...> Не усматривая ни практической пользы, ни теоретического интереса в различии **ї** и **і**, совещание решительно отвергло употребление знака **ї** после согласных» (Протокол № 1, 1907, с. 447).

2. Способы и засоби передачі на письмі живої української асиміляції приголосних за м'якістю. Борис Грінченко пропонував написання типу: *сьвіт, цьвіт, цьвях, зьвізда, сьвятий* і подібні. Комісія ставила під сумнів потребу вживання **ь**. «Правописание *сьміх, цьвіт, зьвізда* вызвано тем, что **с, з, ц** слышатся мягкими в положении перед твердой губной. Вероятно, так же объясняется появление написаний *сьвятий* и *цьвях*, хотя, по видимому, на Украине имеются говоры, где **в** в указанных словах звучит мягко (не как **вј**). Во всяком случае не имеется никаких оснований для обобщения указанного графического приема и распространения его на случаи, как *сьпіна, сьліпий* и т. п., где мягкое **с** слышится перед следующей мягкой согласной. Не отвергая значения написаний *сьміх, цьвіт, зьвізда* при точной передаче малорусской речи, совещание находит, что написания *смїх, цвіт, звїздар*, также *святий* и *цвях* ни к каким недоразумениям и неудобствам привести не могут. Кроме того, что эти написания проще, они должны быть предпочтены еще и потому, что *сьміх, цвіт* и т. п. могут вызвать, как это видно на примере Левицкого-Нечуя, уже совершенно излишнее, в смысле сложности, написание, как *спїна, слїпий*. Вследствие этих соображений совещание отвергло необходимость обозначать мягкость **с, з, ц** перед следующими за ними губными» (Протокол № 1, 1907, с. 448).

3. Передача звука [о] після м'якого приголосного через буквосполучення **ьо**: *сьоза, цьому, цього*. Комісія радила в цих випадках вдатися до літери **ѣ**. «Остановившись на вопросе, как изображать с одной стороны, звуки **ю**, а с другой, звук

**о** в положении за мягкой согласной, совещание не признало целесообразным приобретающий все большее право гражданства прием, по которому **ю** пишется через **йо**, а мягкость согласной, предшествующей гласной **о**, обозначается через **ь** (*його, сього, сьоза*). Этот прием находится в явном противоречии с изображением **я** через **я, је** через **є, ју** через **ю**, а также с передачей звуков **а, е, у**, следующих за мягкой согласной, начертаниями этих звуков через **я, є, ю** (*воля, третє, землю*). Обозначение мягкости согласной перед гласной посредством **ь** ведет нас к системе Драгоманова (и Науменка), но совещание признало усложнением графических приемов малорусского письма изображения **я** через **йа** и **ья, є** через **йе, ю** через **йу** и **ьу, ъо** и предлагает вернуться к начертанию **ѣ**, с успехом применявшемуся в малорусском письме» (Протокол № 1, 1907, с. 448).

4. Написання типу *б'єм, н'ю, н'ять* з апострофом комісія потрактувала незручним для розуміння і друкування. І запропонувала вживати **ь**: *п'ять, б'єм, об'їжджати, з'їсти*. «Написання *б'єм, н'ю, н'ять* совещание отвергло для избежания знака апострофа, не всегда удобного и в печати и в письме. Напротив, написания *п'ять, б'єм, об'їжджати* не встречали возражения со стороны совещания. Правда, **ь** — это знак мягкости, а губные в подобных случаях произносятся твердо, но не следует упускать из виду и таких случаев, где вместо губной имеются другие согласные, например **з** или **д** (*з'їсти, відїзд*), которые в таком положении мягки. Замена **ь** и **ь** после губных и различие *з'їсти* и *об'їхати* имели бы, во-первых, то неудобство, что неминуемо привели бы к графическому чередованию **ь** и **ь** в подобных случаях (ср. у Квитки-Потебни *вп'ять* и *вп'ять, вьязати* и *вьязати*), а во-вторых, привели бы к необходимости увеличить украинскую азбуку еще и буквой **ь**, столь успешно из нее изгнанной. По всем этим соображениям совещание остановилось на мысли изображать в указанных выше случаях звук **ј** посредством **ь** (с последующей иотированной гласной)» (Протокол № 1, 1907, с. 448–449).

5. Орфографію слів типу *знанє, житє* комісія визначила штучною та діалектною і такою, що її треба усунути зі словника, замінивши на *знання, життя* (Протокол № 1, 1907, с. 449).

6. Специфічні графеми для позначення африкат **дж** і **дз** були трактовані як зайві через наявність літер, які можуть позначати ці звуки (Протокол № 1, 1907, с. 449).

7. Відкритим комісія залишила питання про правопис дієслів на **-шся** та **-тсья**. Борис Грінченко пропонував відбивати на письмі реальне звучання: *даєшся, смієшся*. Члени правописної наради, проаналізувавши за представленням Петра Стебницького орфографічну практику українських письменників (а вона була різною), не визначилися, але фонетичний принцип написання в подібних дієсловах поставили під сумнів. «В случаях *даєшся,*

дається совещание считает целесообразным держаться этимологического правописания. Писать *дається* и *даеть* представляется неудобным» (Протокол № 1, 1907, с. 449).

8. Відкритим також залишили питання щодо передачі на письмі звука [г], хоча в протоколі наради зазначено: «Для изображения мгновенной (взрывной) согласной **г** совещание высказалось за знак **г**» (Протокол № 1, 1907, с. 449).

У Санкт-Петербурзькій філії Архіву Російської академії наук, у фонді 137, оп. 2, д. 289 зберігаються всі документи цієї наради, доповідь Петра Стебницького та листи-відповіді Малоросійській колегії від Михайла Грушевського, Бориса Грінченка та Костя Михальчука.

Наприкінці лютого 1907 р. до Імператорської академії наук надійшов лист Михайла Грушевського (Грушевський, 1907). У листі вчений повідомив, що доповідь Петра Стебницького та протокол правописної наради виніс на обговорення «Язикової комісії» Наукового товариства імені Шевченка, яка присвятила кілька засідань розгляду цих документів. А результати обговорення виклав у листі.

1. Щодо 1-го питання про **і** та **ї** Михайло Грушевський пише, що це розмежування виявилось цікавим з точки зору теорії та практичної користі: «вопрос может быть решен на почве чисто практических соображений: несоответствие пользы этого различия с его трудностями» (Грушевський, 1907).

2. Щодо 2-го, 6-го та 8-го питань «соображения “малорусской комиссии” вполне основательны» (Грушевський, 1907).

3. «Предложение возвратиться к начертанию **ё** не кажется удачным» (Грушевський, 1907).

4. У специфічний спосіб висловився про вживання апострофа, не заперечивши його доцільності: «начертания **пью, бью** являются нерациональными про причине указанной самой “малороссийской комиссией” — несмягчаемости губных, а соображение, что “украинцев, знакомых с великорусским языком, подобные написания будут всегда приводит в смущение”, конечно, не может иметь значения: лицо знакомое только с великорусской фонетикой наткнется и на ряд других трудностей, пока не ознакомится с фонетикой украинской» (Грушевський, 1907).

5. «Написание **знанне, життє** едвали должны быть признаны “подлежащими устранению»» (Грушевський, 1907).

6. «Кроме целесообразности этимологического правописания **даешься, дається**, нужно считать рациональным и целесообразным также отделение местоимения **ся** от глагола: слияние его с глаголом именно и приводит к колебаниям в правописании» (Грушевський, 1907).

14 березня 1907 р. на адресу Імператорської академії наук надійшов ґрунтовний лист Бориса Грінченка «К вопросу о правописании украинского языка (Для Совещания по поводу украинского

правописания в Императорской Академии Наук)» (Грінченко, 1907), написаний 7 березня 1907 р. У ньому вся історія українського правопису викладена через правописні практики письменників нової доби. Цю історію укладач словника подавав як підґрунтя обраної правописної системи української частини словника.

Борис Грінченко не погоджувався з тим, що правописну систему української частини словника було названо фонетичним правописом Куліша-Желехівського: «История выработки украинского правописания не только не дает данных для признания этого правописания результатом индивидуального творчества одного или двух лиц, но наоборот — предоставляет все основания для совершенно противоположного вывода. Современное украинское правописание вырабатывалось целым рядом литературных и научных деятелей в течении всего XIX ст., постепенно все более приспособлялось к требованиям языка и практических удобств, и удовлетворило эти требования в очень высокой степени. Оно не явилось искусственно привитым, а развивалось органически и крепко срослось с языком. Этим и объясняется, почему оно, несмотря на запрещение его в России на протяжении тридцати лет, сейчас же возобладало, как только внешние препятствия пали» (Грінченко, 1907, с. 456).

Далі Борис Грінченко перейшов до деталей стосовно доповіді Петра Стебницького та постанови правописної наради.

По-перше, він висловив абсолютне погодження щодо вживання **ї** тільки для передачі [йі], погодився із зауваженнями 2, 6, 7 та 8. Тобто визнав зайвим знак м'якшення при передачі асиміляції за м'якістю, пристав на думку про зайвість окремої графеми для африкат **дж, дз**, про необхідність збереження морфологічного принципу правопису (як би ми сказали сьогодні) для дієслів на **-шся** та **-тсья** та про графему, яку запропонував ще М. Смотрицький для передачі вибухового [г].

По-друге, закликав комісію ще раз переглянути висновок щодо написань типу **знанне, життє**. Доводив природність цих форм і наводив чимало прикладів такого вживання в багатьох губерніях тогочасної України.

По-третє, рішуче відкидав потрібність для української графіки графеми **ё** та обстоював потрібність апострофа.

Цей лист Бориса Грінченка відомий дослідникам «Словаря» та лінгвістичної спадщини його автора, але ми не могли його оминати, бо прагнули створити повну картину правописної наради в Імператорській академії наук.

На початку травня 1907 р. правописна комісія отримала лист Костя Михальчука — мовознавця, етнографа, члена київської Старої громади, дійсного члена наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові, засновника української діалектології, історика української мови. Переважна частина тексту цього листа присвячена вибаченням



перед академічною установою за невчасність відповіді: «К моему огорчению, упомянутый протокол академической комиссии я получил как раз в самое критическое для меня время, когда обыкновенно каждый год я всецело бываю поглощен массой своих служебных занятий (ежегодно в январе и феврале я отчитываюсь по всем делам нашего предприятия перед акционерами его) (Кость Михальчук був завідувачем головної контори акціонерного товариства Київського пивного заводу. — Т. В.), а затем, вследствие переутомления и влияния резких атмосферических перемен при переходе от зимы к лету, сильно обостряется весь комплекс моих хронических недугов и делает меня на более или менее долгое время совершенно почти неработоспособным. Так случилось и в этом году. <...> Поэтому считаю долгом сообщить Вам об этом, глубокоуважаемый Алексей Александрович (звертається він до академіка Шахматова — Т. В.), дабы не подумали, что я отвиливаю» (Михальчук, 1907, с. 465). Без деталей і прикладів Кость Михальчук пише, що «предлагаемые в слове орфографические приемы целесообразны и есть планомерным согласованием (компромиссом) требований строго научных (фонетико-этимологических) практически-технических и педагогических» (Михальчук, 1907, с. 465). Але коли в нього випаде час, щоб написати правописній комісії своє ґрунтовне бачення, — «одному Великому Неведому известно» (Михальчук, 1907, с. 465). Відповідей від інших науковців комісія не отримала.

Проаналізовані ж документи свідчать про те, що «Словарь» Бориса Грінченка викликав правописну дискусію серед тогочасної академічної спільноти. Словник був надрукований з урахуванням зауважень правописної наради, частина з яких виявилася конструктивною. Необхідно наголосити, що правописна нарада не винесла рішення самостійно, а після листів українських науковців, зокрема і ґрунтовного пояснення самого Бориса Грінченка, визнала доцільними деякі принципи орфографії для української мови з метою повною мірою передати її звуковий лад.

Праця Бориса Грінченка в 1907 р. стала неформальним правописом і зразком для українських письменників та видань аж до 1918 р., до виходу офіційного правопису, в українській частині словника ми спостерігаємо ті принципи правопису, які наявні в ньому й сьогодні. А ще «Словарь» Бориса Грінченка у становленні української ідентичності та її сприйнятті в науковому світі зробив те саме, що «Історія України-Руси» та «Історія української літератури» Михайла Грушевського, адже він став першим рецензованим академічною установою словником із повноправним статусом української мови як окремої слов'янської.

## Покликання

- Грінченко, Б. (1907). Лист до Імператорської Академії Наук. У: Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000), *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями* (с. 455–463). Прайм.
- Грушевський, М. (1907). Лист до Імператорської Академії Наук. У: Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000), *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями* (с. 454). Прайм.
- Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000). *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями*. Прайм.
- Михальчук, К. (1907). Лист до Імператорської Академії Наук. У: Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000), *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями* (с. 464–465). Прайм.
- Протокол № 1 наради з питань українського правопису в Імператорській академії наук. (1907). У: Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000), *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями* (с. 447–449). Прайм.
- Стебницький, П. (1907). К вопросу об украинском правописании: доклад. У: Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000), *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями* (с. 449–453). Прайм.
- Флоринський, Т. (1907). Докладная записка по вопросу о введении преподавания малорусского языка в средних учебных заведениях. У: Короткий, В., Ульяновський, В. (авт.-упоряд.) (2000), *Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Матеріали, документи, спогади. Кн. 1. Університет св. Володимира між двома революціями* (с. 466–469). Прайм.

## References (translated and transliterated)

- Florinskiy, T. (1907). Dokladnaya zapiska po voprosu o vvedenii prepodavaniya malorusskogo yazyka v srednikh uchebnykh zavedeniyakh [Memorandum on the introduction of the teaching of the Little Russian language in secondary educational institutions]. In V. Korotkiy, V. Ulianovskiy (Eds.) (2000), *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv. Volodymyra mizh dvoma revoliutsiaymy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions] (pp. 466–469). Praim.
- Hrinchenko, B. (1907). Lyst do Imperatorskoi Akademii Nauk [Letter to the Imperial Academy of Sciences]. In V. Korotkiy, V. Ulianovskiy (Eds.) (2000), *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv. Volodymyra mizh dvoma revoliutsiaymy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions] (pp. 455–463). Praim.
- Hrushevskiy, M. (1907). Lyst do Imperatorskoi Akademii Nauk [Letter to the Imperial Academy of Sciences]. In V. Korotkiy, V. Ulianovskiy (Eds.) (2000), *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv.*

- Volodymyra mizh dvoma revoliutsiiamy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions] (p. 454). Praim.
- Korotkyi, V., Ulianovskyi, V. (Eds.) (2000). *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv. Volodymyra mizh dvoma revoliutsiiamy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions]. Praim.
- Mykhalchuk, K. (1907). Lyst do Imperatorskoi Akademii Nauk [Letter to the Imperial Academy of Sciences]. In V. Korotkyi, V. Ulianovskyi (Eds.) (2000), *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv. Volodymyra mizh dvoma revoliutsiiamy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions] (pp. 464–465). Praim.
- Protokol № 1 narady z pytan ukrainskoho pravopysu v Imperatorskii akademii nauk [Minutes №-1st meeting on Ukrainian spelling at the Imperial Academy of Sciences]. (1907). In V. Korotkyi, V. Ulianovskyi (Eds.) (2000), *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv. Volodymyra mizh dvoma revoliutsiiamy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions] (pp. 447–449). Praim.
- Stebnitskiy, P. (1907). K voprosu ob ukrainskom pravopisanii: doklad [On the question of Ukrainian spelling: report]. In V. Korotkyi, V. Ulianovskyi (Eds.) (2000), *Alma Mater: Universytet sv. Volodymyra naperedodni ta v dobu Ukrainskoi revoliutsii. 1917–1920. Materialy, dokumenty, spohady. Vol. 1. Universytet sv. Volodymyra mizh dvoma revoliutsiiamy* [Alma Mater: University of St. Volodymyr on the eve and in the days of the Ukrainian revolution. 1917–1920. Materials, documents, memories. Vol. 1. University of St. Volodymyr between the two revolutions] (pp. 449–453). Praim.

**Tetiana Vydaichuk**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## **DISCUSSION AT THE IMPERIAL ACADEMY OF SCIENCES (1907) CONSIDERING “THE DICTIONARY OF THE UKRAINIAN LANGUAGE” SPELLING SYSTEM**

The subject of the study is the discussion considering the spelling system of the Ukrainian part of the four-volume “The Dictionary of the Ukrainian language” (1907–1909), compiled and edited by Borys Grinchenko. Academician Alexei Shakhmatov initiated the discussion at the Imperial Academy of Sciences at the beginning of 1907. The lack of Ukrainian unified spelling was the reason for the discussion. The Imperial Academy of Sciences archival materials were found and systematized by historians Viktor Korotky and Vasyl Ulyanovsky, which is not widely known among the Ukrainian philological community. The procedure of the discussion as well as specific features of the archival materials have been studied in this research. The material of the paper includes the Imperial Academy of Sciences meeting minutes on Ukrainian spelling with the participation of Philip Fortunatov (chairman), Fyodor Volkov, Pavel Saladilov, Peter Stebnytsky and Alexei Shakhmatov (January 6, 1907); Peter Stebnytsky’s report on the spelling system of the Dictionary, compiled by Borys Grinchenko (January 6, 1907); Mykhailo Hrushevsky’s conclusion on the spelling of the dictionary (February 1907); Borys Grinchenko’s conclusion “On the question of the Ukrainian language spelling (for the Imperial Academy of Sciences Meeting on Ukrainian spelling)” (March 7, 1907); Kost Mykhalchuk’s letter to the Academic Commission (May 5, 1907).

The article aims at linguistic, sociolinguistic, linguodidactic and other reasons of discussion about the spelling of a part of the “The Dictionary of the Ukrainian language” (1907–1909) and choice of the Ukrainian language spelling system. The article relies primarily on the descriptive method, coupled with elements of the contrastive method and the biographical analysis.


The result of the study is the statement that the meeting on spelling issues for the “Dictionary of the Ukrainian language” considered the choice of the Ukrainian language spelling system as a whole, but not for a separate printed work. It was Borys Grinchenko’s “Dictionary” that first revealed the scientific, educational and practical needs to create a standardized and unified Ukrainian spelling and its rules. The meeting materials demonstrate that the compiler reached a well-thought-out compromise between a purely scientific idea of etymological spelling and the practical, technical and pedagogical needs of that time society, for which it would be the easiest to master the phonetic principle of writing. The dictionary was printed taking into account the comments of the spelling meeting. It is worth mentioning that the given comments were constructive. The spelling meeting did not make a decision on its own, the opinions of Ukrainian scholars and Borys Grinchenko himself were taken into consideration, and some spelling principles were found expedient for the Ukrainian language in order to fully convey its sound system. The materials studied presuppose further thorough research of Borys Grinchenko’s autographs and reprints of his texts from the standpoint of textology, source studies, the history of Ukrainian linguistic thought, the history of the Ukrainian literary language and its spelling.

**Keywords:** “Dictionary of the Ukrainian language”; Borys Grinchenko; history of orthographic studies; history of spelling; principles of spelling.

*Стаття надійшла до редколегії 17.04.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.7>  
УДК 8(09)883

**Олена Бондарева**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>  
o.bondareva@kubg.edu.ua

## ВИТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЛЕКСИЧНОГО І СЕМАНТИЧНОГО СЛОВНИКА У ДРАМАТУРГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ

Предметом дослідження є лексико-семантичні особливості карнавально-іронічного драматургічного письма О. Ірванця. Об'єктом дослідження стали драми «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Електричка на Великдень», «Recording», «Прямий ефір», «Брехун з Литовської площі». Мета статті — проаналізувати драми письменника крізь призму ключових слів, авторських семантичних конструкцій, неологізмів та інших особливостей художньої мови. Ефективним методом для досягнення поставленої мети є лексико-семантичний і стилістичний аналізи.

У результаті дослідження з'ясовано, що в драмах О. Ірванець піддає естетичній де-струкції радянські міфи і формує цілу низку художньо закамфльованих питань, пов'язаних із цивілізаційним вибором посттоталітарної України та адресованих читачам / слухачам / глядачам його творів. Важливими для письменника в його драматургічному доробку стають питання тоталітарного травматичного досвіду українців і його постколоніального пережиття, симулятивної реальності та її естетичних репрезентацій, суб'єктності / несуб'єктності українства на межі ХХ–ХХІ століть, повернення українців до власної мови й ментальних цінностей. Ці питання він не декларує безпосередньо, а розв'язує на рівнях глобальних концептуальних метафор, символічного поля, авторського словотворення, антиутопічних модусів, асоціацій і алюзій, сполучення різномовних та різнодискурсних фрагментів і реплік, палкх дискусій, зокрема й внутрішніх. Увесь цей реєстр засобів покликаний спонукати українців як першого порадянського десятиліття, так наступних років до самоусвідомлення, цивілізаційного самовизначення та пошуків власної суб'єктної ідентичності.

Новизна дослідження полягає в інтерпретації текстів на підставі виявлених лексико-семантичних особливостей. Перспективою дослідження є розгляд його результатів у контексті всієї творчості О. Ірванця, а також у зіставленні з лексико-семантичними особливостями творчості інших драматургів-постмодерністів.

*Ключові слова:* ідентичність; аутоідентифікація; ментальні цінності; драматургічне письмо; де-струкція радянських наративів; тоталітарна травма; суб'єктність; авторська лексика; семантична метаметафора.

Олександр Ірванець — єдиний представник знакового літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», який має досвід драматургічної практики та співпраці з українськими і європейськими театрами. Його п'єси, створені впродовж 1990-х років («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» — 1992, «Електричка на Великдень» — 1993–1994, «Recording» — 1995, «Прямий ефір» — 1995, «Брехун з Литовської площі», остання редакція — 2000), демонструють складний процес пошуку власної ідентичності пострадянськими українцями, які пережили «кризу довіри до батьків і до спадщини, яку ці батьки охороняли та зберігали впродовж довгих радянських років» (Гундорова, 2005, с. 165). Цей пошук розгортається ще до двох українських Майданів — як у площинах ментальності, так і в аспекті самовизначення щодо приналежності до української нації та прийняття / неприйняття власної країни. Як дуже чутливий до слова митець, О. Ірванець реагує на ту мовно-суспільну реальність, у якій йому

випало жити і творити. Драматургію він розглядає як спосіб довести цю реальність до абсурду, показати її спустошливі наслідки та змусити українців міркувати над тим, якою ця реальність повинна бути в народі, що має власну національну гідність. Відтак його драматургія поціновується дослідниками як «самобутня, лаконічна, художньо досконала, ігрова» (Коновалова, 2011, с. 150), яка разом із багатьма сучасними українськомовними творами «виконує народно-просвітницьку функцію» (Герасименко, 2010, с. 5) і може бути розглянута як факт постколоніальної літератури, адже, як зауважує Н. Герасименко, «за однозначним висновком експертів, наша країна є постколоніальною, де мова корінної нації важко позбувається спадщини імперської дискримінації», чим, на її думку, пояснюються і відносно невеликі накладі багатьох книжок, і обмежений відсоток людей, які стежать за розвитком і тенденціями сучасної української літератури (2010, с. 5–6).

Названим п'єсам властиві бу-ба-бітські інтенції максимальної деструкції радянського ідеологічного міфу, його глобальних і локальних наративів — причому не засобами прямого мовного декларування, а через активізацію ресурсів авторських експериментів із мовою і семантикою, інакомовлення та підтекстів. П'єси ставлять більше запитань, аніж дають відповідей, і читачеві / слухачеві / глядачеві при цьому відводиться активна роль: зрозуміти, у якій реальності він хоче жити сам і ростити власних дітей; замислитися, що треба змінити в собі й у власному оточенні, аби не виглядати недолугим в очах сучасного світу, не тиражувати «здеградовану самість та невиразність колоніальної людини» (Гундорова, 2012, с. 227); перестати сліпо довіряти інформаційному шуму і формувати власну позицію сприйняття реальності та її перетворення, — тобто відповіді на сформульовані контекстом цивілізаційні запитання відшукує сам реципієнт.

З перспективи 2020-х років актуальність цих контекстуальних питань лише зростає, а масив драматургічних текстів О. Ірванця перетворюється на сумну антиутопію про те, що станеться з народом, який не вміє шануватися сам і не прагне любити та розбудовувати власну країну, натомість підвладний чужим великим наративам і відкритий до медійних маніпуляцій.

У своїй монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» я вже докладно розглядала функціонування «симулякрів третього порядку» (за Ж. Бодріаром) у п'єсах О. Ірванця і виокремила структурні характеристики, спільні для всіх названих п'єс: 1) симулятивність протагоністів, які «майже позбавлені власної волі», «не виступають повноцінними суб'єктами», «керовані різними <...> силами, постають виконавцями їхньої волі і через це сприймаються як своєрідні кіборги»; 2) симулятивність співрозмовників, коли автор ставить під сумнів «не присутність / відсутність, а взагалі можливість наявності адресата інформації, яку продукують його сценічні герої»; 3) симулятивність хронотопу, яка відтворюється через символічну, іронічно-карнавальну або гіперреалістичну стилістику; 4) «дискредитація референції через ошукання читача / глядача», що робить проблематичною будь-яку аутоідентифікацію персонажів; 5) опанування «театру в театрі», «чим актуальний модус референції перетворено на ігровий»; 6) «активізація алюзивно-конотативного поля словесної оболонки симулякрів», що задіює реципієнта до співтворчості й дає йому змогу гратись у підтексти, створювати власні читацькі алюзії, деструктувати звичні мовні кліше; зрештою, 7) «травестування інтерференції», чим інспіруються ситуації реального чи удаваного «нерозуміння» і несприйняття героями «чужої» мови і «чужих» наративів (2006, с. 323–333).

У драматургічному творі «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» на рівні лексики і семантики О. Ірванець перелицьовує «червоні міфи» радянської епохи, маркуючи їх як «чорні». Глобальна авторська метафора «чорної влади» базується передовсім на семантиці чорного кольору в нашій культурі — як кольору занепаду, зла, диявольних сил, смерті, погребіння. У колірній палітрі чорний — це найагресивніший колір, який, змішуючись із іншими кольорами, завжди домінує та затьмарює їх. Так і «чорна» влада в п'єсі О. Ірванця прагне насадити всюди свою реальність, і тому українська дівчина змушена з власного вікна споглядати «Чорну площу» і слухати від старших людей про святі «чорні ідеали» (і лише коли залишається сама, може дозволити собі аудіоверсію української пісні «Горіла сосна, палала»), тому дітей у початковій школі посвячують у «чорненнята», а згодом у «чорну молодь», учать любити міфічний поступ країни «у чорні далі», на «чорну річницю» учням видають «похвальні грамоти» від «чорної» влади, найкращим випускникам вручають «чорні атестати» (тяглість і живучість «червоних» міфів у свідомості пересічного українця, наприклад, проявляється і в тому, що в ній ще й досі є інерція сприйняття дипломів про вищу освіту як «червоних» і «синіх», тобто з відзнакою і без — проте у кольорах російського прапора; так само прозоро зчитуються алюзії Червоної площі як головної площі країни, жовтенят чи комсомольців, річниці так званої Жовтневої революції, ідеологічні настанови руху до комунізму тощо).

Протагоністка проговорює своїй уявній співрозмовниці зомбуючі тоталітарні реалії тодішнього шкільного виховання: «Та ж нас ніхто й не питав, тьоть Хоно, хочемо ми вступати чи ні! Так гуртом і записували... А в нас хіба вже вірив у них хоч би хтось?.. Та певно, що ні!» Драматург вустами персонажа міркує, на чому ж десятиліттями тримається така суспільна система, у цінності якої вже давно ніхто не вірить. Виявляється, що йдеться не лише про зомбування дорослих, але й про те, що «у кожній школі сидів поряд із директорським кабінетом підпорадник, або й цілий дорадник. А в університеті ще недавно та-аке робилося...» О. Ірванець показує, як тоталітарна система з дитинства нівелює всі можливі ідентичності людини — гендерну, національну, особистісну тощо, як через це руйнується довіра між закоханими (хлопець робить усе, щоб його наречена втратила його дитину та загинула або ж лишилася скаліченою), друзями (зрада подруги та коханого) або просто знайомими (уявна тьотя Хоно, найімовірніше, обманює протагоністку, вимагаючи в неї додаткових грошей за свої послуги), як релятивними стають ледь не всі цінності (чи можна назвати коханням, дружбою, ідейними переконаннями те, про що розповідає протагоністка? чи насправді вона втратила дитину під час протестів, чи це вдала гра — така ж сама, як гра

в удаване каліцтво?), як у свідомості українців починають домінувати фіктивні модуси (незрозуміло які гроші, дивна, аж до рефлюксних позивів, їжа, фіктивне навчання, несправжнє кохання, віртуальне спілкування), а люди перетворюються на зневірених і залежних від зовнішнього впливу (у фіналі виявляється, що дівчина за наказом Старшого дорадника буде здавати «чорній» владі свого коханого, який зараз перейшов у табір «світло-сірих»). Водночас ідеться про тяглість тоталітарної травми в посттоталітарній реальності, адже скалічені тоталітаризмом покоління не завжди вириваються із замкненого кола брехні, маніпуляцій і тотального запроданства, що ми і бачимо у фіналі цієї драми.

Перші пострадянські роки для протагоністки цієї драми уже є періодом влади «сірих». І начебто семантика сірого кольору вже на порядок краща, аніж чорного, він менш агресивний, його палітра нагадує добре чорно-біле кіно, а відтак панування «сірих» сприймається як певне визволення від «чорної влади»: «Чорну» площу перейменовують на «Сіру», на ній збираються «переважно темно-сірі» та «світло-сіра молодь», яка носить «світло-сірі» сорочки та відповідні значки. Проте таких суто косметичних кроків виявляється замало, аби пройти точку неповернення.

Звісно, у 1992 р. О. Ірванець іще не міг знати про те, що всі пострадянські революції матимуть яскравий «колір», тобто про майбутню хвилю так званих «кольорових» революцій, які відбудуться в Югославії («Бульдозерна» революція, 2000), Грузії («Трояндова» революція, 2003), Україні («Помаранчева» революція, 2004), Киргизстані («Тюльпанова» революція, 2005), Лівані («Кедрова» революція, 2005). Проте, як європейськи орієнтований митець, він точно обмірковував революційні події в Польщі 1988 року, специфіку Оксамитової революції 1989 року в Чехословаччині, масові суспільні протести в Німецькій Демократичній Республіці, Угорщині, Болгарії, Албанії та Югославії в 1989–1991 рр., які в усіх країнах, окрім останньої, мирним шляхом привели до створення багатопартійних систем, що перебрали владу від диктаторських урядів і розпочали швидкі реформи.

Закономірно, що новоукраїнська влада «сірих» вбачається драматургові на початку 1990-х дуже невизначеною і слабкою, вона не пропонує системи ідентифікаційних цінностей, не бере на себе державотворчої ініціативи, прагне до певного нейтралітету у визначальних цивілізаційних питаннях, не працює з молоддю (молодь самотужки створює такий собі «есесем» — на слух щось середнє між тоталітарними абрєвіатурами СС та ВЛКСМ), мімікрує під «сіру зону» невизначеності та прагне залишити в ній країну на тривалий період, проте майстерно копіює агресивні моделі диктаторського минулого, тільки тепер використовує їх не явно (це вже не «піддорадник» або «цілий дорадник» у кожній школі), а приховано

й віртуально (носії «сірих» цінностей удають або взагалі аполітичних, байдужих до гасел і закликів людей, або маскують свою «чорну» ідентичність під «сіру», а «старший дорадник» керує своїми агентами дистанційно і холодно, по телефону). При таких розмитих візіях національного майбутнього надзвичайно високими стають реваншистські ризики повернення «чорної» влади, що постійно через цілу систему деталей підкреслює автор п'єси і завдяки чому її концепція лишається актуальною навіть на тридцятому році української Незалежності.

Так, у «сірій» країні, де начебто можна постійно проти чогось мітингувати, абсолютно вільно почуваетсяся п'ята колона «чорних» (в Ірванця це «блок так званої “чорної меншості” верхньої палати Народної наради»), яка повсякчас публічно заявляє про себе, висуває слабкому президентові вимоги, спрямовані на «рішуче й безповоротне оздоровлення економіки, подолання гіперметаінфляції та розбалансованості наказової і виконавчої дисципліни», долдонить про свою «рішучість та твердість у проведенні жорсткої господарчо-економічної лінії», а її представники зовсім не приховують своєї «чорної» орієнтації, зафіксованої навіть у прізвищах: «делегати Чорник і Чорненко, депутати Чорнієв і Чорняк, сенатори Чорний, Чорнецький, Чорнющий, Чорнильний, Чорневич і Чорнер».

Цікаво, що в «Маленькій п'єсі про зраду» практично немає сил, здатних протистояти «чорному» монстру, і тому найближчі мітинги демонструють, «як потемніли прапори в темно-сірих», ставши «майже чорними», так само як темнішають прапори «світло-сірих», обертаючись «майже темно-сірими». Геополітичними і геокультурними наслідками неспротиву «чорним» наративам та активності їхніх представників при владі в п'єсі О. Ірванця стають часи «чорної реакції», коли за прихильність «сірому» кольору чатуватиме невідворотне покарання, а здавати одне одного цій владі будуть самі українці. Не випадково й наша протагоністка у фіналі рядиться в чорну сукню та чорні туфлі на високих підборах, і це «переродження» вже не потребує коментарів — спрацює глобальна метаметафора тотального чорного кольору.

Упізнаваний український контекст презентується в «Маленькій п'єсі про зраду» також метафорою авторського неологізму «Південна мольва» та цілого сферичного контексту, пов'язаного із цим смисловим ядром. Поза сумнівом, під «мольвою» мається на увазі Чорнобиль, причому не лише вибух конкретного реактора («Південної мольви»), але й післячорнобильські процеси — «переселення мешканців південних районів Маратарської області до сусідніх Тарамарської та Раматарської областей», виникнення цілої плеяди «мольвістів» і «мольвознавців», які «у всіх газетах торочать, що вибух Південної мольви — чиста випадковість, що мольви якщо й вибухають,

то не частіше, як раз на сто тисяч років...» Але драматург підтекстово міркує також і про культурний Чорнобиль (Т. Гундорова називає «духовний Чорнобиль» ідеєю, літературною тематикою та емблемою «глобальної пострадянської гуманітарної кризи» (2012, с. 191)) — про те, як радіація радянського метанаративу знищила родову, генетичну та національну пам'ять українців, скалічила їх і метафізично прив'язала до інвалідних візочків, позбавивши можливості чутися вільними у світі та самим, без «підпорадників», «цілих дорадників», навіть без «старших дорадників» визначати власне майбутнє.

Показовою в цьому плані є й ситуація студійної дискусії із запрошеними спікерами довкола поняття «мультиплундизм» у п'єсі «Прямий ефір». Я вже писала про цей штучно сконструйований драматургом симулякр (подібно до «Південної мольви») і про способи словесної гри драматурга із цим штучно сконструйованим словом, за яким вгадується табуйований для радянської свідомості «гомосексуалізм» (2006, с. 329–331). Драматургові вдається перетворити цей авторський неологізм на концепт і метаметафору глобальної неготовності постколоніального українського суспільства міркувати про те, що було табуйованим у його колоніальному минулому.

У п'єсі «Recording» середньостатистичний виборець стає заручником цивілізаційної війни між «бабайцями» і «мамайцями». Можливо, з певною долею умовності, проте цей конфлікт можна прочитати як війну за цінності між українцями як нащадками козака-характерника Мамаєва та росіянами як тими, хто вирощений у метафорі ментального страху, метафорі Бабаєва. Те, що виборець, якщо умовно перенесемо його в український контекст, зрештою не знає, на яку саме кнопку він натискає і до чого це призведе, те, що він не може визначитися, на чиєму він боці — «мамайців» чи «бабайців» (їх у найкращих традиціях міфу про «братні народи» охарактеризовано персонально для виборця як дуже схожих), загрожує українцям втратою цивілізаційного вектора, антиутопічним присвоєнням кожному громадянину «порядкових номерів» і повним відчуттям «четвертої світової» — війни, у якій не буде ані переможених, ані переможців, а з усього розмаїття мов і культур у світі залишаться лише чотири «офіційні» мови. Хоча сам виборець нащадком «мамайців» уже давно не відчувається: його дочок названо химерними неавтентичними іменами «Лоло, Боло та Міоло», у ньому живе генетична пам'ять повоєнних фільтраційних таборів, звідки повернувся його батько, а не генетична пам'ять українського села, звідки родом його мати (цей аспект особистості протагоніста редукується до суто гастрономічних спогадів про «мамині вареники» та «пиріжки з маком»). Можливо, саме тому він спокійно сам іде до «лискучого чорного автомобіля» — такого собі сучасного транспортного засобу спецслужб. Драматург

щедро відтворює рясними лексичними засобами метафору «паралельного Всесвіту», де є «бедуїни з Угорської улоговини», «Трансальбанія», «Панамський Крижаний хребет», «космоаеропорт Такла-Макан», навіть є «Космічний Мілітарний центр» і «Всепланетний Комп'ютер», проте в цьому паралельному світі взагалі не лишилося засобів аутоідентифікації виборця: він має доступ тільки до уламкових і випадкових знаків «чужих» культур: півкеліха «Метакси», зубна паста «Колгейт», «темно-фіолетова чаша одноразового унітазу», «цілий склад <...> ляльок із секс-шопів»... Усе для тіла і нічого для душі — душа ідеального українського виборця в антиутопії має бути порожньою, психіка — зруйнованою, а його вибір — неперевіраним.

«Електричка на Великдень» і «Брехун з Литовської площі» — це поле експериментів О. Ірванця з мовою / мовами та інспірування ситуацій реального або удаваного непорозуміння людей на основі їхніх різних ментальних цінностей, оприявнених через мовлення та мовну інтерференцію.

У першому випадку на короткий час в електричці зустрічаються поміркований український селянин, гоп-стоп компанія молодиків (Штир, Мультик, Толян і Циган), правдолюб Андрій, колишня українка V. Kachmarsky, яка тепер стала американкою, та її тітка, родина справжніх циган, які вдають із себе біженців із Північної Осетії, а в цей час патрають кишені пасажирів, американські десантники, які терміново висадилися для запобігання дискримінації американської громадянки і так само миттєво ретирувалися, зрештою, віртуальний Голос, що проголошує зупинки та пропонує пасажирам моделі поведінки в поїзді. Логічно, що в тексті чергуються репліки, прописані літературною українською, розмовною українською, блатним суржиком із російським акцентом, російською, імітованою під мову біженців із неросійських анклавів, зрештою, американською англійською. У фінальній репліці Голос являє ще одну проекцію сценічного мовлення — іронічну «проповідницьку» мову українського «післячорнобильського» постмодернізму, його «карнавальний варіант» (Гундорова, 2005, с. 77):

**Голос.** Громадяни пасажири! Наш електропоїзд прибув на кінцеву станцію Здолбунів Пасажирський! Двері електропоїзда будуть відкриватися після відправлення пасажирського поїзда з першої колії. При виході з поїзда будьте уважні! Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не заважає та не візьме добра його, ані раба його, ані невольниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що є в ближнього твого!..

Я. Лавський зауважує, що іронія як естетичний прийом є великим викликом і для драматургічного



тексту, і для його автора, який «завзвичай намагається побудувати цілість з точки зору структури, сюжету (або його відсутності), артикуляції, значення» (2014, с. 305).

У другому ж тексті двоє українців, які за різних обставин опинились у польському Любліні, намагаються кожен у свій спосіб зректися своєї «українськості»: Вона (Оксана з Дніпродзержинська) розмовляє спотвореною російською, Він (Юрій із Західної України) удає з себе поляка та силкується підкреслити, що зовсім не розуміє співрозмовницю. Вважаючи його і справді поляком, українка з Дніпродзержинська розказує йому, що вона всім «чужа» у світі, пропонує себе чоловікові в якості дружини, проте коли з'ясується, що чоловік теж українець, тільки уроженець західної її частини, жінка почувається скривдженою та ображеною. «Так драматург створює парадоксальну ситуацію: українка зі Східної України вбачає у своєму співвітчизникові із Західної України чужу людину», — коментує контрапункти п'єси М. Коновалова (2011, с. 151). При цьому російському Крутелику Оксана ментально ближча — вона говорить зрозумілою йому російською і репрезентує картину світу російського охлосу, тож він постійно називає її «сестричкою». Л. Масенко звертає увагу на те, що в моменти глобальних суспільних розчарувань в Україні завжди втрачала позиції українська мова і відновлювалося панівне російськомовне тло (2020, с. 8). Саме тому Україна 1990-х років говорить здебільшого російською мовою та культивує, як показує О. Ірванець, російську, а не українську ментальність і культуру — причому не високу культуру, а здебільшого попсу. У п'єсі органічно переплетені російська, українська, польська, німецька мови (а також є простір для додавання ще будь-якої з європейських мов, як, наприклад, це відбулося на прем'єрі вистави в Товаристві українців Словенії в жовтні 2012 року, де частину реплік було віддано під словенську мову), причому репліки носіїв цих мов (навіть росіянина-крутелика) подаються відповідно до їх законів правопису, натомість усі фрази російськомовної українки, для якої мірилом сучасної європейської революційності й культури лишилися «Дзержинській, Менжинській, Крижижановській, Крупская Надежда Канстантіновна», прописані через українську транслітерацію, через що і текст реплік, і сама мова сприймаються з позицій мовного й семантичного юродства. Подібне ставлення до російської мови з уст українців Л. Залеська Онишкевич вважає новою, вартою уваги тенденцією сучасної української драми, оскільки «в радянській період російський діалог звичайно було подано російською мовою» (2009, с. 112–113). «Занижена російська, що іноді звучить як суржик, як мовний гібрид, підриває авторитарність офіційної російської мови, і цим принижує радянські цінності, соцреалістичну літературу, виховання, інтелігенцію загалом. Таке приниження із суто соціального

перетворюється на екзистенційне», — підтримує тезу щодо продуктивності такого прийому М. Коновалова (2011, с. 151). Образом понівеченої чужою ідентичністю української вчительки Оксани, яка ненавидить власне культурне коріння й навчає цього українських дітей («**Вона**. Боже, как я всех етих Драчей да Павличек ненавижу! Поубивала б, если б могла»), драматург стверджує, що від людей, які не поважають себе та власну країну, годі очікувати поваги до інших людей, мов і культур. Його героїня з презирством ставиться до всіх мов, яких вона не розуміє (а розуміє лише російську), включаючи рідну українську, проте з повагою відгукується про мову російського гопстопу і визнає над собою її владу; із культурних досягнень людства їй близька хіба що третьосортна російська попса на кшталт «Путана» або «Ксюша, Ксюша, юбочка из плюша», і жінка при цьому нічого не прагне змінювати в собі: з її розмитотою, понівеченою ідентичністю простіше мріяти виїхати з власної країни, яку вона звинувачує в усіх своїх проблемах.

Таким чином, драматургічне письмо О. Ірванця періоду 1990-х років уповні вписується в параметри поетики його поетичних і прозових творів, а також у контекст карнавальні-іронічного українського постмодернізму, презентованого творчістю літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», одним із засновників якого він є. Як і у творах іншої жанрової природи, у драматургії О. Ірванець продовжує наповнювати власний письменницький словник на рівні концептуальних метаметафор («чорна влада», знетронення російськомовних розмовних практик, «середньостатистичний виборець»), авторських семантичних конструкцій, у яких камуфлюються прочитувані значення («Південна мольва» — чорнобильський реактор, «мультипльондизм» — гомосексуалізм, «мамайці» — українці, «бабайці» — росіяни), а також сміливого орнаментального словотворення (Угорський улоговина, Трансальбанія, Панамський Крижаний хребет, космоаеропорт Такла-Макан) та включення до своїх драматургічних текстів різних мов, сленгів і дискурсів. Увесь цей реєстр засобів покликаний спонукати українців як першого порадянського десятиліття, так наступних років до самоусвідомлення, цивілізаційного самовизначення та пошуків власної суб'єктної ідентичності.

## Покликання

- Бондарева, О. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Четверта хвиля.
- Герасименко, Н. (2010). *Популярна література кінця ХХ — початку ХХІ ст.* Джура.
- Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Критика.
- Гундорова, Т. (2012). *Пост-Чорнобиль: трансресії катастрофізму і сучасна українська культура*. У: Матусяк А. (Ред.). *Українські трансресії ХХ–ХХІ століття: Звільнити майбутнє від минулого? Звільнити минуле від майбутнього?* (с. 190–227). ЛА «Піраміда».

- Залеська Онишкевич, Л. (2009). *Текст і гра. Модерна українська драма*. Літопис.
- Ірванець, О. (2002). *П'ять п'єс*. Смолоскип.
- Ірванець, О. (2005). *Лускунчик-2004*. Факт.
- Коновалова, М. (2011). Постмодерні експерименти у драмі О. Ірванця «Брехун з Литовської площі». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 15, 150–152. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml\\_2011\\_15\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_36)
- Масенко, Л. (2020). *Конфлікт мов та ідентичностей у пост-радянській Україні*. Кліо.
- Lawsky, Ja. (2014). Ironia w strukturze dramatu: *Kassandra* Lesi Ukrainki. *Dramat w nowych ujeciach teoretycznych Studia slawistyczne*, 11, 305–325. Alter Studio.

### References (translated and transliterated)

- Bondareva, O. (2006). *Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviazku cherez zhanrove modeliuвання* [Myth and drama in the latest literary context: the renewal of the structural connection through genre modeling]. Chetverta khvyliia.
- Herasymenko, N. (2010). *Populiarna literatura kintsia XX — pochatku XXI st.* [Popular literature of the late XX — early XXI century]. Dzhura.

- Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainyski literaturnyi postmodern* [Post-Chernobyl Library. Ukrainian literary postmodern]. Krytyka.
- Hundorova, T. (2012). Post-Chornobyl: transgresii katastrofizmu i suchasna ukrainska kultura [Post-Chernobyl: Transgressions of Catastrophism and Contemporary Ukrainian Culture]. In A. Matusiak (Ed.), *Ukrainski transgresii XX–XXI stolittia: Zvilnyty maibutnie vid mynuloho? Zvilnyty mynule vid maibutnoho?* [Ukrainian transgressions of the XX–XXI century: To free the future from the past? Free the past from the future?] (pp. 190–227). LA “Piramida”.
- Irvanets, O. (2002). *Piat pies* [Five plays]. Smoloskyp.
- Irvanets, O. (2005). *Luskunchyk-2004* [The Nutcracker 2004]. Fakt.
- Konovalova, M. (2011). Postmoderni eksperymenty u dramy O. Irvantsia “Brekhun z Lytovskoi ploschi” [Postmodern experiments in O. Irvanets' drama “The Liar from the Lithuanian Square”]. *Modern Problems of Linguistics and Literary Studies*, 15, 150–152. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml\\_2011\\_15\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_36)
- Lawsky, Ja. (2014). Ironia w strukturze dramatu: *Kassandra* Lesi Ukrainki. *Dramat w nowych ujeciach teoretycznych Studia slawistyczne*, 11, 305–325. Alter Studio.
- Masenko, L. (2020). *Konflikt mov ta identychnosti u postradianskii Ukraini* [Conflict of languages and identities in post-Soviet Ukraine]. Klio.
- Zaleska Onyshkevych, L. (2009). *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* [Text and game. Modern Ukrainian drama]. Litopys.

**Olena Bondareva**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## CREATION OF AUTHOR'S LEXICAL AND SEMANTIC DICTIONARY IN THE DRAMATURGICAL PRACTICE OF OLEKSANDR IRVANETS

The subject of the research is the lexical and semantic features of the carnival-ironic dramatic writing by Oleksandr Irvanets. The object of the research is the dramas “A Little Play about Betrayal for an Actress”, “Electric Train for Easter”, “Recording”, “Live Broadcast” and “Liar from Lithuanian Square”. The purpose of the article is to analyze the writer's dramas through the prism of keywords, author's semantic constructions, neologisms and other features of artistic language. Lexical-semantic and stylistic analyzes are an effective method for achieving this goal.

As a result of the research it was found that in his dramas O. Irvanets exposes Soviet myths to aesthetic destruction and formulates a number of artistically camouflaged questions related to the civilizational choice of post-totalitarian Ukraine and addressed to readers / listeners / viewers of his works. Issues of totalitarian traumatic experience of Ukrainians and its postcolonial experience, simulated reality and its aesthetic representations, subjectivity / non-subjectivity of Ukrainians at the turn of the 20th–21st centuries, return of Ukrainians to their own language and mental values become important for the writer in his dramatic work. He does not declare these issues directly, but resolves them at the levels of global conceptual metaphors, symbolic field, authorial word formation, anti-utopian modes, associations and allusions, combination of multilingual and multidisciplinary fragments and remarks, ardent discussions, including internal ones. This whole register of means is designed to encourage Ukrainians, both in the first post-Soviet decade and in subsequent years, to self-awareness, civilizational self-determination, and the search for their own subjective identity.


The novelty of the study lies in the interpretation of texts on the basis of identified lexical and semantic features. The perspective of the research is to consider its results in the context of all the works of O. Irvanets, as well as with the lexical and semantic features of the works of other playwrights-postmodernists.

*Keywords:* identity; self-identification; mental values; dramatic writing; destruction of Soviet narratives; totalitarian trauma; subjectivity; author's vocabulary; semantic metametaphor.

*Стаття надійшла до редколегії 16.02.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.8>  
УДК 81'(25+374)+811.172

**Андрій Козачук**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-5508-3152>  
a.kozachuk@kubg.edu.ua

## ЛЕКСИКОГРАФІЧНІ ОНЛАЙН-ЗНАРЯДДА В РОБОТІ ПЕРЕКЛАДАЧА З ЛИТОВСЬКОЇ МОВИ

Використання лексикографічних джерел посідає важливе місце у фаховій підготовці та професійній діяльності перекладачів не лише в Україні, але й за її межами. Об'єкт дослідження становлять онлайн-знаряддя, які можливо використовувати при перекладі з литовської мови українською. Метою статті є окреслення переваг і недоліків таких інструментів. Для досягнення поставленої мети застосовано функціональний метод дослідження.

Результати дослідження. Незважаючи на розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, наразі неможливо виконати якісний переклад без участі людини. Якість машинного перекладу також залежить від мовної пари, тому в литовсько-українському перекладі доводиться використовувати мову-посередник (англійську, російську або польську). Найбільш помічним за таких обставин є ресурс «Словник литовської мови» (Lietuvių kalbos žodynas). Він містить декілька розділів, серед яких є двомовний словник для 17 мовних пар, що хоч і не включають української, але включають усі три мови-посередники. Перевагою двомовного словника є велика кількість статей і значень (прямих, переносних, у різних контекстах та граматичних формах), спеціальних маркувань тощо, а також пошук словникових статей із використанням базової латинки. Серед недоліків — нелогічний спосіб форматування тексту і відсутність системи гіперпосилань, яка уможливила би швидкий перехід до будь-якої іншої словникової статті, не вводячи запиту в пошуковий рядок, а також пошук лише за початковою формою слова. В інших розділах ресурсу «Словник литовської мови» є онлайн-перекладач (на основі Google Translate), навчальний субпортал зі складною структурою, термінологічні, орфографічний і словники словоформ, синонімів та антонімів. З огляду на високий ступінь синтетичності литовської мови важливим є словник словоформ, у якому зібрані всі граматичні форми змінюваних литовських слів, що включені до двомовних словників. У цілому перевагами «Словника литовської мови» є доступність та інтуїтивний інтерфейс, а недоліками — велика кількість реклами та одномовний інтерфейс. У перспективі передбачаються подальші емпіричні дослідження особливостей використання цього й інших подібних ресурсів для перекладацької та освітньої діяльності.

*Ключові слова:* двомовний словник; литовська мова; мова-посередник; переклад; словник литовської мови; словникова стаття; словоформа.

Актуальність обраної теми пов'язана з особливостями фахової підготовки та професійної діяльності перекладачів, а саме з невід'ємним місцем у ній лексикографічних джерел. Згідно з типовою українською освітньо-професійною програмою «Переклад» першого (бакалаврського) рівня, однією з компетенцій, яка розвивається в процесі здобуття цієї професії в закладі вищої освіти, є вміння аналізувати різні одиниці мови та укладати перекладацькі глосарії; ця компетенція також включає обізнаність із сучасними технологіями та програмним забезпеченням для роботи з електронними словниками (Гладуш та ін., 2020). Професіограма перекладача в Сполученому Королівстві Великої Британії описує такі вміння, як вільне володіння хоча б двома іноземними мовами та робота на ПК (*Translator: Job Description*, n. d.). Аналогічний ресурс, присвячений розбудові кар'єри в США, теж передбачає володіння двома мовами та укладання глосаріїв (*Interpreter or Translator*, n. d.).

У цій статті ми розглянемо особливості лексикографічних інструментів, доступних перекладачеві, який працює в межах литовсько-української мовної пари. Проводячи дослідження, ми з'ясували, що різними питаннями в галузі лексикографії займалися А. Вейсбергс, О. Кудоярова, К. Сологуб; роль словників у діяльності перекладачів вивчали Р. Готон, А. Прейслер та інші.

Метою статті є виявити переваги та недоліки загальнодоступних лексикографічних знарядь, які можуть використовуватися при здійсненні прямого перекладу з литовської мови українською.

Як зазначає А. Прейслер, з одного боку, використання інформаційних технологій у роботі перекладача неминуче, але з іншого — лише людина здатна критично осмислювати явища культур, які залучаються до контакту в процесі перекладу (2016, с. 115).

На необхідності вироблення в перекладачів уміння використовувати програмне забезпечення

з підтримкою пам'яті перекладів наголошує зокрема В. Ігнатенко, але вона також вважає, що наразі неможливо здійснити якісний переклад без участі людини (2020, с. 40).

Виокремлені, як зазначено вище, серед вимог до представників перекладацької професії вільне володіння хоча би двома мовами й уміння працювати зі словниками та глосаріями перебувають, на нашу думку, у тісному зв'язку. Так, вільне володіння мовою передбачає зокрема орієнтування в її лексичній підсистемі. Сталий розвиток лексикону мови спричиняє конфлікт між вимогами до програмних результатів навчання за освітньою програмою «Переклад» і рівнем перекладацького володіння лексикою мови, що зумовлює потребу використання в роботі різних довідкових матеріалів, до яких ми відносимо і лексикографічні ресурси.

Одним із таких ресурсів є глосарій, який перекладач укладає самостійно. У наш час цей процес частково автоматизований і передбачає роботу з глосарієм у середовищі спеціального програмного забезпечення, а саме програм із підтримкою технології пам'яті перекладів. Глосарій пов'язаний із конкретним перекладацьким проектом приватним ключем, що забезпечує переклад певної одиниці мови в разі відсутності його в базі пам'яті перекладу (*How to Add a Glossary*, n. d.).

Глосарій, або термінологічний словник у середовищі програми з підтримкою пам'яті перекладів, за словами В. Ігнатенко, є термінологічною базою, яка стає в пригоді при зберіганні специфічних термінів (2020, с. 40).

Логічно, що специфіка такого глосарію залежить головним чином від ступеня наповненості пам'яті перекладів у межах певної мовної пари  $A \rightarrow B$ , де  $A$  в нашому випадку позначає литовську мову, а змінна  $B$  — українську, як приклад.

За деякими ознаками до лексикографічних джерел наближаються також вбудовані бази програмного забезпечення машинного або автоматизованого перекладу. Однією з найвідоміших таких програм є Google Translate, у якій алгоритм перекладу базується на методі статистики, тобто при перекладі програма пропонує спочатку ті варіанти відповідників, які використовуються найчастіше.

Однак у цьому дослідженні такі програми не розглядаються, оскільки вони не призначені для професійного використання перекладачами, а також із низки причин не забезпечують належної якості перекладу (особливо в межах литовсько-української мовної пари). Однією з причин такого стану речей ми вважаємо порівняно меншу статистичну базу варіантів відповідників, оскільки прямий переклад із литовської українською виконується значно рідше, ніж, наприклад, з англійської, німецької, російської тощо. Серед інших недоліків баз даних таких програм — порівняно обмежена кількість варіантів відповідників, відсутність спеціальних позначок (щодо граматики, стилістики та ін.) для таких варіантів тощо.

Іншим типом ресурсів, значно популярнішим, є двомовні словники.

У статті, присвяченій порівнянню лексикографічних традицій Латвії та Литви, А. Вейсбергс описує історичний розвиток словникарства в обох країнах. Про Литву він зокрема пише, що двомовні словники, однією з мов у яких є литовська, почали масово створювати після Першої світової війни, коли Литва здобула незалежність і литовська мова набула в країні статусу державної. На сучасному етапі в Литві широко відомі словники, які включають «традиційні» мови — англійську, німецьку, російську, польську, французьку, латиську, а також «новинки» — японську, італійську, іспанську та латину (2010, р. 146).

З часу виходу статті А. Вейсбергса перекладних словників у межах литовсько-української мовної пари не з'явилося, хоча відомо про існування декількох видань розмовників, укладених за участю української лінгвістки литовського походження А. Тараненко (Непокупний & Тараненко, 2004; Тараненко & Тараненко, 2006). З цього випливає, що залучення мови-посередника при використанні лексикографічних засобів у разі прямого литовсько-українського перекладу є неминучим. Історично зумовлено, що найчастіше такою мовою-посередником служить англійська, російська або польська.

Перекладачу також потрібна поінформованість не лише про існування словника як джерела, але й про його особливості. Адже, як пише Р. Готон, перекладний словник приносить значну користь перекладачу, коли той знає, «що від нього очікувати», і коли словник укладений відповідно до певних вимог (2008, р. 116).

Приділимо окрему увагу електронному словнику як явищу. О. Кудоярова та К. Сологуб зазначають, що комп'ютерний словник у порівнянні з паперовим має ширші навігаційні можливості, у ньому створені зручні для користувача зв'язки між об'єктами, а сам словник вважається «самостійним продуктом» (2016, р. 84).

У цьому контексті звернімо увагу на ресурс «Словник литовської мови» (*Lietuvių kalbos žodynas*), доступний в інтернеті за адресою <https://www.lietuviuzodynas.lt/zodynas>. Його стартова сторінка пропонує обрати мовну пару, де однією з мов обов'язково повинна бути литовська. У списку мов, з якого можна обрати, є англійська, російська, іспанська, німецька, французька, польська, італійська, португальська, латиська, естонська, шведська, норвезька, фінська, данська, турецька, японська та китайська — усього утворюються 17 мовних пар (*Lietuvių Kalbos Žodynas*, n. d.).

При переході на сторінку однієї з пар користувачу доступний рядок пошуку слова, а також система посилань у вигляді абетки для пошуку потрібної словникової статті в ручному режимі.

Розглянемо приклад словникової статті на матеріалі слова *ranka* (рука), навівши її повний текст зі збереженим форматом:

**ranka** 1. (plaštaka) hand ; (nuo plaštakos iki peties) arm ; imti ant rankų take in one's arms ; nešioti ant rankų carry in one's arms ; prk. make much (of); vesti už rankos lead by the hand ; mo (juo) ti **ranka** wave one's hand ; perrašyti **ranka** copy by hand ; spausti ranką shake hands ; **rankas** aukštyn! hands up ! ; liesti/imti rankomis handle ; rankomis neliesi! please , do not touch ! ; 2. prk. (rašysena) hand ; tai ne jo r. it is not his writing ; 3. prk. (pusė): po dešinei (kairei) **rankai** at the right (left) hand ; 4. dgs. prk. (valdžia , valia) hand sg; laikyti savo rankose have/keep in one's hands ; pakliūti į kieno **rankas** fall into smb's hands ; būti kieno rankose be at smb's mercy ; 5. prk. (sutikimas tekėti): pažadėti ranką promise one's hand ; prašyti rankos ask smb's hand ; r. rankon hand in hand ; iš rankų į **rankas** from hand to hand ; būti kieno dešine **ranka** be smb's right hand ; iš pirmų (antrų) rankų at first (second) hand ; numoti **ranka** į ką give smth , smb up as lost/hopeless ; kirsti rankomis strike a bargain ; po **ranka** (near) at hand ; handy , within easy reach ; **rankas** šalin! hands off ! ; r. ranką mazgoja you scratch my back and I'll scratch yours ; nusiplauti **rankas** wash one's hands of it ; su ginklu rankose up in arms ; padėjus ranką ant širdies with one's hand upon one's heart ; jam viskas krinta iš rankų (dėl nemiklumo) he is very awkward/clumsy ; his fingers are all thumbs ; (dėl bejėgiškumo, nenoro ką daryti) he has not the heart to do anything (цит.: *Ranka Angliškai*, n. d.).

Як бачимо, у словниковій статті містяться переклади п'яти значень лексеми *ranka* англійською мовою, які можна стисло описати так: 1 — частина тіла, 2 — почерк, 3 — бік, 4 — володіння / залежність, 5 — різні вирази, фразеологізми тощо.

У випадках 1–4, крім перекладу самої лексеми, подаються фрази з нею:

1) *imti ant rankų* — *take in one's arms* — *взяти в руки* (тут і далі переклад українською наш);

2) *vesti už rankos* — *lead by the hand* — *вести за руку*;

3) *tai ne jo r.* — *it is not his writing* — *це не його рука* (тобто *це не його почерк*);

4) *po dešinei (kairei) rankai* — *at the right (left) hand* — *по праву (ліву) руку*.

У наведених фразах буквальный переклад переважно збігається з адекватним, оскільки такі фрази існують в обох мовах і не є прикладом міжмовної асиметрії. Крім того, при спробі здійснити такий самий, буквальный переклад українською сенс також залишається зрозумілим, що дає можливість вести мову про наявність повних еквівалентів в усіх трьох мовах — оригіналу, перекладу та посередника.

Беручи до уваги різний ступінь аналітичності / синтетичності литовської та англійської мов, робимо висновок про те, що ці фрази служать довідкою не лише щодо семантики лексеми, але

і щодо граматичних форм, необхідних для вживання лексеми в конкретному контексті.

На наш погляд, є цікавою добірка фраз у випадках 4 і 5, де більшість їх — фразеологічні одиниці різних типів. Семантичний аналіз компонентів фразеологізмів також показав близькість литовських та українських фразеологізмів, що зумовлено більшим ступенем спорідненості цих мов між собою, ніж з англійською мовою.

Розглянемо деякі приклади цих фразеологізмів, показавши буквальный переклад литовських та англійських варіантів українською мовою:

5) *būti kieno rankose* — *be at smb's mercy* — «бути в чийхось руках» (лит.) — «бути в чийомусь милосерді» (англ.);

6) *prašyti rankos* — *ask smb's hand* — «просити руки» (шлюбна пропозиція, лит., англ.);

7) *kirsti rankomis* — *strike a bargain* — «ударити руками» (тобто «ударити по руках», лит.) — «укласти угоду» (англ.);

8) *r. ranką mazgoja* — *you scratch my back and I'll scratch yours* — «р.[ука] руку мие» (лит.) — «почеши мені спину, а я почешу тобі» (англ.);

9) *jam viskas krinta iš rankų (dėl nemiklumo)* — *he is very awkward / clumsy* — «йому все випадає з рук (про невмілого)» (лит.) — «він дуже незграбний» (англ.).

У прикладах 5 і 8 ми спостерігаємо добір неповного еквівалента, коли в оригіналі та перекладі використовуються фразеологічні одиниці, також в обох випадках вони стилістично маркують текст, мають подібну семантику, але складаються з різних лексем.

У прикладі 6 вжито повний еквівалент, коли вирази складаються з однакових за семантикою слів і мають однакове значення.

У прикладах 7 і 9 використано описовий переклад.

Згідно із сучасною традицією укладання словників, інформація, що наводиться в розглянутій словниковій статті, покликана допомагати перекладачу зробити вибір значення залежно від контексту. Водночас особливості форматування тексту не сприяють зручній роботі з ним. Наприклад, напівжирним форматуванням виділяється лише група символів, яка збігається з початковою формою лексеми *ranka*: **ranka**, **rankai**, **rankas** (відповідно називний, давальний відмінки однини, знахідний множини). При цьому таке форматування не є морфологічно вмотивованим, оскільки основа слова — *rank-*, і, як результат, у флексіях **-ai** та **-as** частина відформатована напівжирним, а частина — ні. Інші граматичні форми слова — *ranką*, *rankos*, *rankų*, *rankomis*, *rankose* (називний відмінок однини, називний, родовий, орудний, місцевий множини) — взагалі не мають форматування і зливаються з іншим текстом, оскільки не збігаються з початковою формою (називним відмінком однини). Подібний спосіб форматування полегшує роботу в тому разі, коли форма називного відмінка однини має нульову

флексію, але в жодній парадигмі відмінювання іменників у литовській мові такої флексії немає.

Іншим недоліком форматування тексту є те, що литовський та англійський відповідники мають не лише однаковий формат, але також ніяк не відділені один від одного (зокрема між ними не використовуються знаки пунктуації). Такі особливості форматування певною мірою утруднюють сприймання структури словникової статті й роботу зі словником узагалі; тому ми в прикладах 1–9 навмисно відділили оригінал від перекладу за допомогою тире для більш однозначного подання матеріалу.

Ми вважаємо, що робота зі словником була би зручнішою, якби словникові статті містили гіпертекст, тобто були пов'язані системою гіперпосилань з іншими словниковими статтями. Так, у разі потреби пошуку якогось слова з тексту словникової статті, наприклад *mazgoja*, немає прямого гіперпосилання на відповідну словникову статтю. Для переходу до неї необхідно ввести слово в рядок пошуку (хоча загальновідомі опції «Копіювати» і «Вставити» також доступні). При цьому пошук за цією словоформою (3-я особа однини теперішнього часу) не видасть результату. Натомість при введенні форми інфінітиву *mazgoti* необхідна словникова стаття відкривається.

Водночас велику перевагу ми вбачаємо в тому, що пошук слова, яке містить букви з діакритичними знаками, можливий також із використанням базової латинки. Наприклад, словникова стаття, присвячена лексемі *šaltas*, відшукується за обома запитами — і *šaltas*, і *saltas*.

Крім перекладного словника, ресурс містить також декілька інших вкладок у горизонтальному меню вгорі сторінки — *Žodynas* («Словник»), *Vertėjas* («Перекладач»), *Terminai* («Терміни»), *Sinonimai* («Синоніми»), *Frazeologizmai* («Фразеологізми»), *Rašyba* («Правопис»), *Mokslai* («Навчання»), *Kiti* («Інше»). Остання опція розкриває наступне меню — вертикальне, у якому є такі пункти: *Morfologija* («Морфологія»), *Antonimai* («Антоніми»), *Automobilių terminai* («Автомобільні терміни»), *Architektūros terminai* («Архітектурні терміни»), *Jūriniai terminai* («Морські терміни»), *Katalikų terminai* («Католицькі терміни»). Розглянемо їх на предмет того, наскільки вони можуть бути помічними в роботі.

Згадані словники та проаналізований приклад статті з одного з них розташовані у вкладці *Žodynas* («Словник»), тому вдруге на ньому не зупинятимемося.

*Vertėjas* («Перекладач») — ресурс, призначений для миттєвого автоматизованого перекладу. Інтерфейсом він схожий на сервіс «Google Translate», оскільки використовує його алгоритми в роботі. Він дає можливість обрати мови оригіналу та перекладу зі списку з 45 мов, серед яких є й українська. Проте якість перекладу в межах литовсько-української мовної пари недостатня

для використання цього ресурсу в перекладацькій діяльності.

Розділи *Terminai* («Терміни»), *Sinonimai* («Синоніми»), *Frazeologizmai* («Фразеологізми»), *Antonimai* («Антоніми»), *Automobilių terminai* («Автомобільні терміни»), *Architektūros terminai* («Архітектурні терміни»), *Jūriniai terminai* («Морські терміни») та *Katalikų terminai* («Католицькі терміни») є окремими одномовними словниками. Вони функціонують за принципом звичайного двомовного словника, проте кількість лексем у них значно менша.

Розділ *Mokslai* («Навчання») має власну структуру. До нього входять такі компоненти, як *Rašiniai* («Есеї»), *Kursiniai darbai* («Курсові роботи»), *Referatai* («Реферати»), *Pratybų Atsakymai* («Відповіді на практичні завдання»), *Įkelk* («Завантажити [на сервер]»). Оскільки зміст цього розділу перебуває за межами обраної теми, ми залишимо його детальний аналіз на майбутнє.

З огляду на високий ступінь синтетичності литовської мови зазначимо, що на окрему увагу заслуговує розділ *Morfologija* («Морфологія»), у якому зібрані всі граматичні форми змінюваних литовських слів, що включені до двомовних словників. Згідно із загальною інформацією на головній сторінці розділу, він налічує понад 2,5 млн словоформ для понад 60 тисяч слів. Використання цього розділу є особливо актуальним при роботі з випадками омонімічних або паралельних словоформ.

Таким чином, з-поміж знярядь, доступних перекладачеві з литовської мови онлайнний ресурс <https://www.lietuviuzodynas.lt/zodynas> займає важливе місце. Він є потужним лінгвістичним порталом, який містить у собі низку двомовних словників для перекладу слів із литовської та литовською мовою, а також декілька спеціалізованих словників литовської мови, які можуть бути корисними в роботі перекладача, що має справу з литовською мовою. Серед переваг ресурсу зазначимо його доступність (відсутність особливих високих системних вимог), відсутність плати за користування та інтуїтивний інтерфейс. Водночас мають місце недоліки, наприклад велика кількість таргетованої реклами на всіх сторінках ресурсу, недостатньо логічне форматування тексту, а також відсутність інтерфейсу іншими мовами, крім литовської, що звужує цільову аудиторію ресурсу.

У перспективі передбачаються подальші емпіричні дослідження особливостей використання цього й інших подібних ресурсів для перекладацької та освітньої діяльності, пов'язаної з литовською мовою і литовсько-українською мовною парою.

## Покликання

Гладуш, Н., Мілова, О., & Козачук, А. (2020). *Освітньо-професійна програма 035.041.03 Переклад (англійська мова) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти*. Київський університет імені Бориса Грінченка. [https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/vstupnikam/if/2020/OP\\_ENG\\_Per.pdf](https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/vstupnikam/if/2020/OP_ENG_Per.pdf)



- Ігнатенко, В. (2020). Використання сучасних інформаційних технологій у підготовці майбутніх філологів. *Іноземні мови*, 1, 37–42. <https://doi.org/10.32589/1817-8510.2020.1.197401>
- Кудоярова, О., & Сологуб, К. (2016). Специфіка укладання електронних навчальних словників вузької спеціалізації (на прикладі термінології в галузі авіапілоту). *Гуманітарний часопис*, 3, 83–88. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/617053.pdf>
- Непокупний, А., & Тараненко, А. (2004). *З України до Литви: українсько-литовський розмовник*. Волинська обласна друкарня.
- Тараненко, А., & Тараненко, О. (2006). *Литовсько-український розмовник = Lietuvių-ukrainiečių pokalbių knygelė*. Християнське життя.
- Gauton, R. (2008). Bilingual Dictionaries, the Lexicographer and the Translator. *Lexikos*, 18, 106–118. <https://doi.org/10.4314/lex.v18i1.47246>
- How to Add a Glossary*. (n. d.). Matecat. <https://site.matecat.com/support/managing-language-resources/add-glossary>
- Interpreter or Translator*. (n. d.). Truity. <https://www.truity.com/career-profile/interpreter-or-translator>
- Lietuvių kalbos žodynas*. (n. d.). LIETUVIUZODYNAS.LT. <https://www.lietuviuzodynas.lt/zodynas>
- Praisler, A. (2016). Disempowering the Translator as Intercultural Mediator. The Age of the New Media. *Cultural Intertexts*, 6(6), 112–123. [https://www.researchgate.net/publication/345311407\\_Disempowering\\_the\\_Translator\\_as\\_Intercultural\\_Mediator\\_The\\_Age\\_of\\_the\\_new\\_Media](https://www.researchgate.net/publication/345311407_Disempowering_the_Translator_as_Intercultural_Mediator_The_Age_of_the_new_Media)
- Ranka angliška*. (n. d.). LIETUVIUZODYNAS.LT. <https://www.lietuviuzodynas.lt/lietuviu-anglu-zodynas/Ranka>
- Translator: Job description*. (n. d.). Target Jobs. <https://targetjobs.co.uk/careers-advice/job-descriptions/279503-translator-job-description>
- Veisbergs, A. (2010). Translators' Tools: Latvian And Lithuanian Bilingual Lexicographical Tradition Compared. *Vertimo Studijos*, 3, 131–149. <https://doi.org/10.15388/VertStud.2010.3.10595>
- kalavrskoho) rinvnia vyshchoi osvity* [Curriculum 035.041.03 Translation (the English language) of the first level of the higher education (Bachelor of Arts)]. Borys Grinchenko Kyiv University. [https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/vstupnikam/if/2020/OP\\_ENG\\_Per.pdf](https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/vstupnikam/if/2020/OP_ENG_Per.pdf)
- How to Add a Glossary*. (n. d.). Matecat. Retrieved December 2, 2020. <https://site.matecat.com/support/managing-language-resources/add-glossary>
- Ihnatenko, V. (2020). Vykorystannia suchasnykh informatsiinykh tekhnolohii u pidhotovtsi maibutnykh filolohiv [Usage of modern informational technologies in the process of professional training of philologists]. *Foreign languages*, 1, 37–42. <https://doi.org/10.32589/1817-8510.2020.1.197401>
- Interpreter or Translator*. (n. d.). Truity. <https://www.truity.com/career-profile/interpreter-or-translator>
- Kudoiarova, O., & Solohub, K. (2016). Spetsyfika ukladannia elektronnykh navchalnykh slovnykiv vuzkoi spetsializatsii (na prykladi terminolohii v haluzi avtopilotu) [Specificity of electronic educational narrow focus glossary compilation (based on the example of terminology of the autopilot subject)]. *Journal of the Humanities*, 3, 83–88. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/617053.pdf>
- Lietuvių kalbos žodynas*. (n. d.). LIETUVIUZODYNAS.LT. <https://www.lietuviuzodynas.lt/zodynas>
- Nepokupnyi, A., & Taranenko, A. (2004). *Z Ukrainy do Lytvy: ukrainсько-lytovskiyi rozmovnyk* [From Ukraine to Lithuania: Ukrainian-Lithuanian phrasebook]. Volyn Regional Publishers.
- Praisler, A. (2016). Disempowering the Translator as Intercultural Mediator. The Age of the New Media. *Cultural Intertexts*, 6(6), 112–123. [https://www.researchgate.net/publication/345311407\\_Disempowering\\_the\\_Translator\\_as\\_Intercultural\\_Mediator\\_The\\_Age\\_of\\_the\\_new\\_Media](https://www.researchgate.net/publication/345311407_Disempowering_the_Translator_as_Intercultural_Mediator_The_Age_of_the_new_Media)
- Ranka angliška*. (n. d.). LIETUVIUZODYNAS.LT. <https://www.lietuviuzodynas.lt/lietuviu-anglu-zodynas/Ranka>
- Taranenko, A., & Taranenko, O. (2006). *Lytovsko-ukrainskyi rozmovnyk = Lietuvių-ukrainiečių pokalbių knygelė* [Lithuanian-Ukrainian phrasebook]. Khrystyianske zhyttia.
- Translator: Job description*. (n. d.). Target Jobs. <https://targetjobs.co.uk/careers-advice/job-descriptions/279503-translator-job-description>
- Veisbergs, A. (2010). Translators' Tools: Latvian And Lithuanian Bilingual Lexicographical Tradition Compared. *Vertimo Studijos*, 3, 131–149. <https://doi.org/10.15388/VertStud.2010.3.10595>

## References (translated and transliterated)

**Andrii Kozachuk**  
Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## LEXICOGRAPHICAL ONLINE SOURCES IN THE WORK OF THE TRANSLATOR FROM THE LITHUANIAN LANGUAGE

The use of lexicographic sources plays an important role in the professional training and professional activity of translators not only in Ukraine but also abroad. The object of the article are online tools that can be used when translating from Lithuanian into Ukrainian. The purpose of the study is to outline the advantages and disadvantages of such tools. To achieve this goal a functional research method was used.

The results of the study. Despite the development of information and communication technologies, it is currently impossible to perform a translation of high quality without human participation. The quality of machine translation also depends on the language pair, so the Lithuanian-Ukrainian translation has to use an intermediary language (English, Russian or Polish). The resource called "Dictionary of the Lithuanian language" (Lietuvių kalbos žodynas) appears to be most useful in such circumstances. It contains several sections, including bilingual dictionaries for 17 language pairs. Though they do not include Ukrainian, but they include all three intermediary languages mentioned. The advantage of the bilingual dictionary is the large number of entries and meanings (direct and figurative, as well as ones in different contexts and grammatical forms), special markings, etc., also the search for dictionary entries by means of the basic Roman characters. Disadvantages include the illogical way of formatting the text and the lack of a hyperlink system that would allow the user to quickly jump to any other entry without entering a query


in the search bar, as well as searching only the basic grammatical word-form. Other sections of the Dictionary of the Lithuanian Language also have the online translator (based on Google Translate), the training subportal with a complex structure, the dictionaries of terms, spelling, word forms, synonyms and antonyms. Given the high degree of inflectedness of the Lithuanian language, the dictionary of word forms is important, for it comprises all grammatical forms of inflected Lithuanian words included in the bilingual dictionaries. In general, the advantages of the “Dictionary of the Lithuanian language” are accessibility and intuitive interface, and the disadvantages make a large number of advertisements and a monolingual interface. The perspective research is possible as empirical study of the considered and similar resources in the context of their use in translation and education.

*Keywords:* identity; self-identification; mental values; dramatic writing; destruction of Soviet narratives; totalitarian trauma; subjectivity; author’s vocabulary; semantic metametaphor.

*Стаття надійшла до редколегії 14.02.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.9>  
УДК 811'33.161.2'373'374

**Оксана Тищенко**

Інститут української мови НАН України  
вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-5709-1252>  
tom-73@ukr.net

## АРХІВНА КАРТОТЕКА VS. TRANSKRIBUS: МАШИННЕ РОЗПІЗНАВАННЯ РУКОПИСНИХ МАТЕРІАЛІВ

Предметом дослідження є машинне розпізнавання рукописних матеріалів Архівної картотеки (АК) — лексико-фразеологічних матеріалів словникової комісії Всеукраїнської Академії наук, зокрема картотеки «Російсько-українського словника» 1924–1933 рр. за редакцією А. Кримського та С. Єфремова. Вивчення АК має наукове значення в контексті культурно-національного відродження в Україні на початку ХХ ст., а також у розвитку української мови, теорії та практики україністики ХХ — початку ХХІ ст. Актуальність і цінність АК стали передумовою переведення її матеріалів у цифровий формат: 2018 р. в Інституті української мови НАН України створено комп'ютерну систему «Архівна картотека», що в онлайн режимі надає матеріали насамперед у вигляді сканованих зображень. Проблема, яка потребує нагального розв'язання, — це переведення рукописних текстів у машинописний формат. Складність ручного розпізнавання спонукає до вивчення й застосування можливостей ресурсу Transkribus, що передбачає застосування методу машинного навчання. Метою розвідки є з'ясування шляхом аналізу, систематизації, класифікування та опису матеріалу особливостей підготовки карток АК для машинного опрацювання текстів. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглянуто питання забезпечення двигуна НТР навчальними даними АК (завантаження на платформу, сегментування зображень на рядки й текстові ділянки, транскрибування вмісту кожної сторінки).

Головним результатом є з'ясування змісту підготовчого етапу, завданнями якого було усунення огріхів автоматичного сегментування: нетекстових елементів, непосутніх текстових елементів, некоректного автоматичного визначення текстового регіону чи рядка. Окреслено перспективи лексикографічної толоки в процесі розпізнавання карток, для чого передбачено використати колективний доступ до колекції транскрибованих документів у Transkribus. До розпізнавання ж карток вручну можна долучитися в межах нового проєкту «Усеукраїнська толока: Архівна картотека» — онлайн-платформи на сайті «АК».

*Ключові слова:* лексикографія; Архівна картотека; електронна система «Архівна картотека»; машинне розпізнавання; Transkribus; лексикографічна толока (краудсорсинг).

Сьогодні шляхи розв'язання багатьох мовних проблем — аналізу новотворів, іншомовних запозичень, правописних змін, зросійщених форм тощо — ми шукаємо, зокрема, у «золотій добі» української лексикографії, у словниках кінця ХІХ — початку ХХ ст. Особливо цінним є «Російсько-український словник» за ред. А. Кримського та С. Єфремова (далі — РУС). Це перший український академічний нормативний, сучасний (відповідно до епохи), створений на народній основі словник, багатий на синоніми, фразеологію, щедро ілюстрований цитатним матеріалом із різних джерел (Поздрань, 2018). Як відомо, у зв'язку зі згортанням українізації наприкінці 20-х — на початку 30-х рр. ХХ ст. репресували як науковців, так і їхні праці — словники та навіть матеріали до них, що призвело до втрати або свідомого забуття вагомого шару лінгвістичних напрацювань, зокрема ІV тому РУС. Сьогодні фахівці та зацікавлені поціновувачі Слова зацифровують збережені здобутки й доступляють їх в інтернеті (див. електронний ресурс «Російсько-українські

словники», 2020). Також ці словники останніми роками перевидають і в традиційній паперовій формі — радше для відновлення історичної справедливості, унаочнення символічного поля українознавства, коли книги після понад півстолітньої павзи можна поставити на полиці поряд з іншими доробками національної науки та культури. Безумовно, ці праці треба сприймати критично, марно шукати там *селфі*, *булінгу* та *локдауну*, однак саме там ми можемо бачити способи розв'язання багатьох проблем відновлення самобутнього обличчя нашої мови. Отже, матеріали про мовну й мовознавчу практику того періоду — актуальна та цінна інформація. Не вся лексикографічна продукція 20–30-х рр. ХХ ст. збереглася, та укладачів і користувачів нових українських словників цікавлять як завершені праці тієї доби, так і будь-які вцілілі матеріали до них.

Такими є картотечні записи, **словесний знахідок**, що його у 20-х рр. ХХ ст. зібрали для роботи Комісії для складання Словника живої української мови (КСЖУМ) Всеукраїнської Академії

наук, — *Архівна картотека*<sup>1</sup> (далі — АК), яку після «чисток» у 30-х рр. минулого століття від «націоналістичного мотлоху» було рознесено між мільйонами карток Лексичної картотеки (далі — ЛК) Інституту мовознавства імені О. О. Потебні АН УРСР, а згодом цю картотеку успадкував Інститут української мови НАН України. Оскільки це — матеріали саме РУС, зокрема його знищеного тому (Тищенко, 2016), брак якого відчують сучасні лексикографи й користувачі, ми переконані, що зарано називати паперову словозбірню пам'ятником минулого. Перед нами — матеріали із загубленою, забутою історією, відновити яку треба в сучасному полі питань для пошуку відповідей.

Академічний РУС базувався на виваженому колі джерел, залучених для розписування АК: це *художня література* (твори класиків: П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка, О. Кониського, Б. Грінченка, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, В. Самійленка, Лесі Українки; сучасників: Миколи Хвильового, М. Рильського, Григорія Косинки; переклади творів В. Шекспіра, О. Пушкіна, Біблії та ін.); *етнографічні та фольклорні джерела*, матеріали з *живих уст* (наприклад, села Бандурова на Чигиринщині, із Черкаського повіту, із села Франтівки на Липовеччині, з Києва, Звенигородщини, Бессарабії, Житомирщини тощо); оскільки РУС було зорієнтовано на літературний стандарт, тобто нормативну мову, до джерел залучили *наукову, навчальну, публіцистичну літературу* (твори С. Єфремова, А. Кримського, переклади з О. Потебні, а також Леніна, Сталіна, видання «Азбука комунізму» та іншої тогочасної літератури); *лексикографічні джерела* (насамперед — словники за редакцією Б. Грінченка, М. Уманця і А. Спілки, В. Дубровського, а також словники І. Верхратського, М. Левченка та ін.; дані тогочасних академічних термінологічних словників). АК містить одномовні картки (українські) та двомовні (українсько-російські, російсько-українські); заголовні слова зазвичай супроводжено цитатою та паспортом джерела.

Ці картки протягом ХХ ст. були в полі зору лексикографів, але пам'ять про їхню «націоналістичну» долю поступово стерлася, їх сприймали як застарілий уламок історії. Утім подивимося на них із погляду сьогодення. По-перше, це не просто виписані цитати й слова — перед нами робочі матеріали лексикографа, де видно його думку, пошуки, роздуми (рис. 1). По-друге, цінним є те, що можна побачити тільки з Архівної картотеки, наприклад, лексеми, яких не було зафіксовано в словниках: *росієць, висада* («фасад»), *самочутний* тощо. Окрім заголовних слів зважимо й на одиниці в цитатах, де натрапляємо на авторські перлини, як-от у перекладах Б. Грінченка: *А справу я гасив з потоків тих, що з крижників біжать* (Шіллер, Вільг. Телль) — слово *крижники* («льодовики») більше ніж варте уваги й заслуговує потрапити до сучасних текстів і словників (рис. 1).

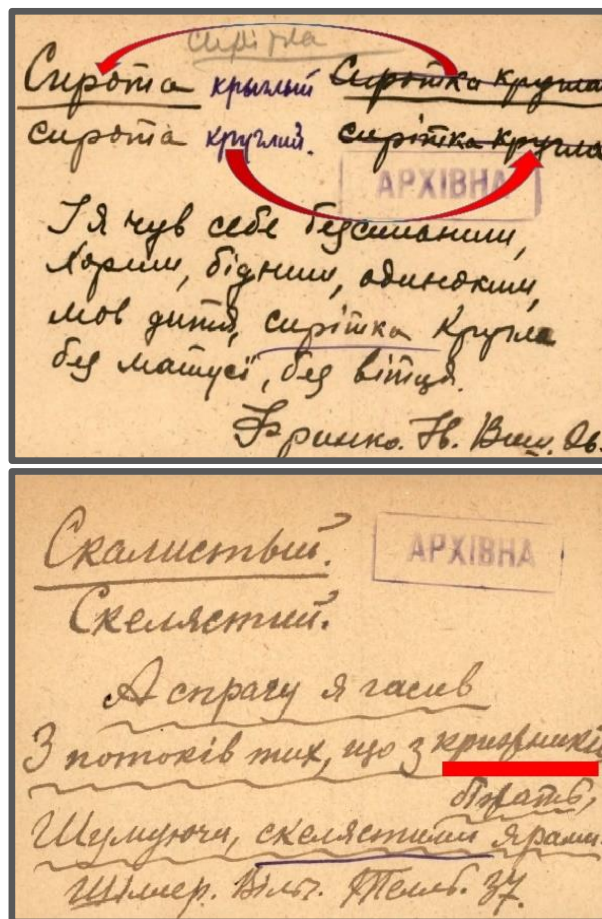


Рис. 1. Картки Архівної лексичної картотеки

Важливо досліджувати і внесок певного автора та роботу укладача картки з його текстами: які лексеми чи їхні варіанти, словосполучення, неосемантизми ще не потрапили до словників, які нові переклади чи коментарі нам пропонують автори карток. *Кусає собі губи, дивлячись політично* (П. Куліш) — автор картки перекладає лексему *політично* як *хитро*. РУС фіксує слово *політично* як переклад до рос. *политически*. Можливо, у IV т. ним би переклали й російське *хитро* поряд з іншими відповідниками. Такого варіанта перекладу ми не знайшли в інших словниках. *Самочуття* («самосвідомість») фіксують ще словник за редакцією Б. Грінченка та словники «золотої доби». А от сьогодні *самочуття* в цьому значенні не вживають і загалом не фіксують, хіба що як застаріле. П. Куліш (і тільки він) вживає предметник *самочутний*, що його в картці АК перекладено як *самосознательный*. Струнко й логічно письменник витворює парадигму лексеми *самочуття*, отже, слова життєздатні. І в IV т. це була б окраса української частини словника, шанс новому слову ввійти до широкого обігу.

Це матеріал для лінгвістичних досліджень у багатьох напрямках, рідкісні матеріали, які потребують збереження й долучення до сьогоденних мовних і мовознавчих процесів, тож логічним було рішення про зацифрування АК й удоступнення її в інтернеті. Чотири місяці 2018 р. тривало лаштування АК: сотні волонтерів узяли участь

<sup>1</sup> Штамп «АРХІВНА», яким позначили картки в 50-х рр. ХХ ст., дав умовну назву й самій картотеці.



у всеукраїнській акції «Збереження Архівної лексичної картотеки» та опрацювали близько 6 млн одиниць ЛК, аби толокою вибрати з-поміж них картки, позначені штампом «АРХІВНА».

2018 р. в Інституті української мови НАН України зrealізовано проєкт<sup>2</sup> зі створення цифрового формату лексико-фразеологічних матеріалів КСЖУМ Всеукраїнської Академії наук. Силами невеликого колективу<sup>3</sup> заскановано вибрані картки і створено **електронну систему «Архівна картотека»** (Архівна картотека, 2020) (рис. 2). Окрім загальної інформації про історію цього знадобу та його збереження, на сайті міститься основне — власне зацифровані картки з можливим пошуком картки за потрібним словом, копіюванням тексту й зображення картки (Тищенко, 2020).

Без сумніву, ця електронна система має стати неодмінним складником Нової електронної картотеки — лексикографічного знадобу<sup>4</sup>, щоб уже на цій основі разом з іншими джерелами (словниками, картотеками, корпусами тощо) уможливити укладання нових словників (рис. 3).



Рис. 3. Лексикографічний електронний знадоб

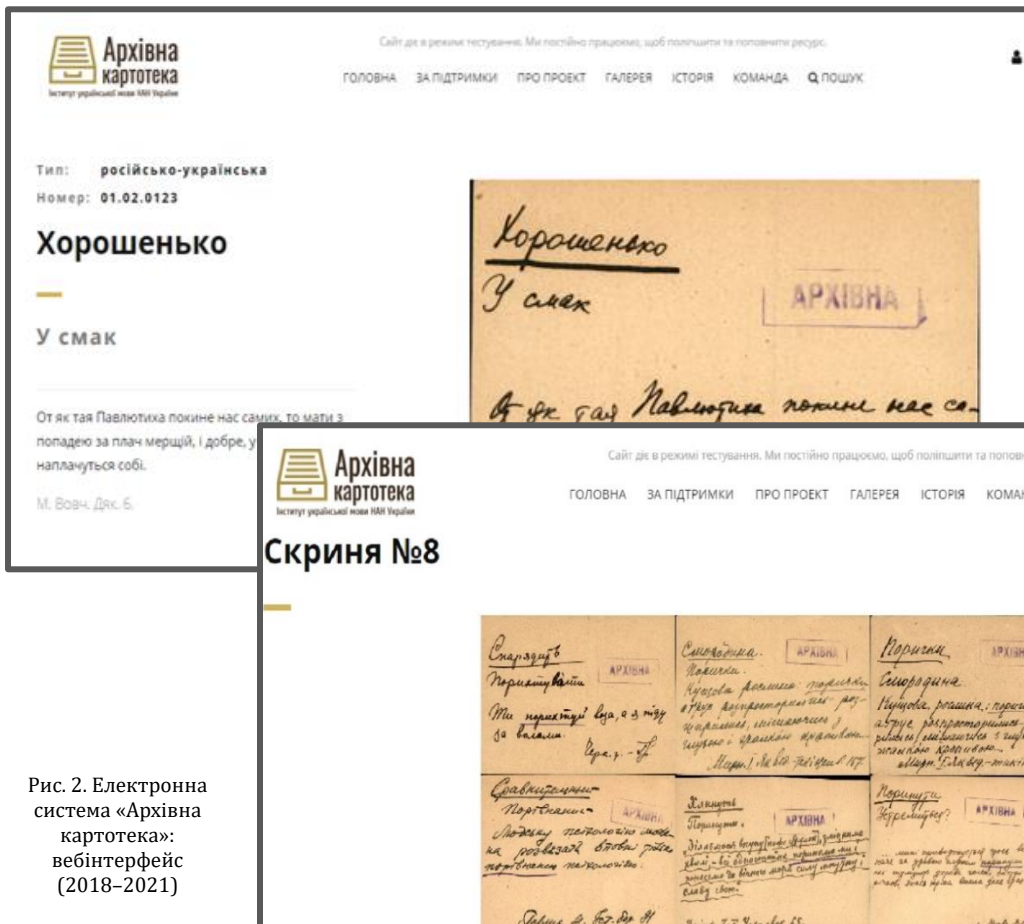


Рис. 2. Електронна система «Архівна картотека»: вебінтерфейс (2018–2021)

Фрагмент АК розпізнано, тобто набрано вручну тексти карток відповідно до полів картки (близько 3 000 карток). Якщо картку ще не розпізнано, її можна переглянути тільки як зображення, тому

<sup>2</sup> За підтримки Українського культурного фонду, грант № 1109, вересень — листопад 2018 р.

<sup>3</sup> Кандидатка філологічних наук О. Тищенко (керівниця проєкту) й докторка філологічних наук Л. Кислюк (наукові співробітниця Інституту української мови НАН України); кандидатка філологічних наук Ю. Поздрань (старша викладачка Вінницького національного технічного університету) та Ю. Вознюк (аспірантка Інституту української мови НАН України). Електронну систему зrealізовано за участі програмістів на чолі з М. Ткаченком.

натепер пошук нерозпізнаних карток за заданим словом неможливий. Розпізнавання карток — це набір тексту у відповідні поля, що відбивають мікроструктуру картки, наприклад заголовні слова або описові конструкції: *смеркнути* —

<sup>4</sup> Див. Тищенко, О. (2019). Електронна лексична картотека: шлях створення інструментарію сучасного словникаря. *Українська мова*, 2, 37–52.

наступить сумеркам (рис. 4), також ми послідовно фіксували всі виправлення в картках або пізніше додавання елементів: до *стемнеть* додано *повечереть*, що ми їх фіксуємо як додаткові до заголовного слова одиниці (у цьому випадку — синонім) (Тищенко, 2020). Усе це — для зручного пошуку потрібної інформації, аналізу макроструктури картотеки, дослідження зафіксованого в ній фактажу.

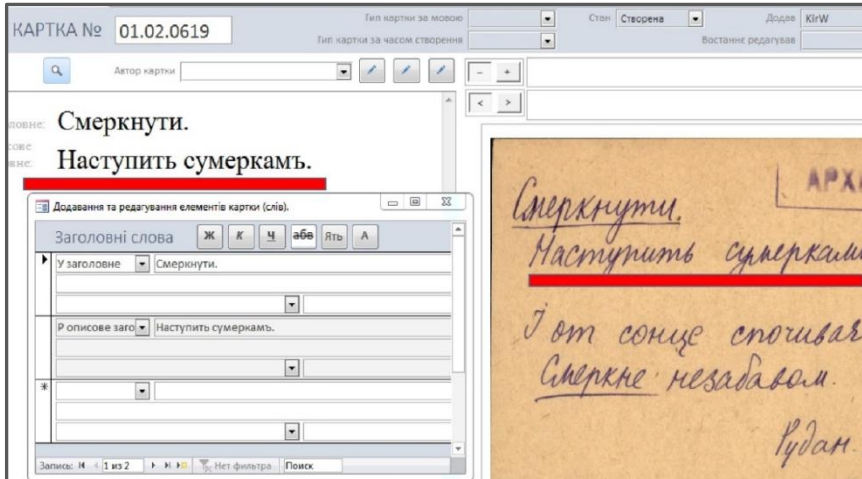


Рис. 4. Картка АК, розпізнана вручну в системі «Архівна картотека»

Однак ручне розпізнавання потребує значних зусиль великого колективу — із 350 тисяч карток АК набрано близько трьох тисяч. Тому ми бачимо сенс застосувати систему автоматичного розпізнавання тексту — програму **Transkribus** (2020). Це комплексна платформа<sup>5</sup> для автоматизованого розпізнавання, транскрипції та пошуку документів, яка складається з експертного інструмента (Transkribus), вебінтерфейсу (<http://transkribus.eu>) та кількох хмарних сервісів. Основною метою Transkribus є підтримка користувачів, які займаються транскрипцією друкованих або рукописних документів, — філологів, істориків, архівістів, представників громадськості та ін. Технологія, на яку спирається Transkribus, нова, і можливість тестування цього програмного забезпечення для розпізнавання рукописного тексту є важливою як для користувачів, так і для розробників (Данли, 2018).

Проект READ надає загальну модель, але наразі програму потрібно навчити розуміти конкретний стиль написання документів. Рекомендовано починати з приблизно 15–20 тис. слів для рукописного тексту — це набір даних, які можна використовувати для навчання механізму НТР<sup>6</sup> (для АК це близько 1 000 карток). Для забезпечення двигуна НТР навчальними даними зображення треба завантажити на платформу, сегментувати кожне зображення на рядки й текстові ділянки за допомогою автоматичних інструментів, а потім транскрибувати вміст кожної сторінки (рис. 5).

Щойно базові лінії з'являться на зображенні, можна вводити інформацію в текстовому редакторі — для цього автоматично формується поле введення транскрипції. Для кожної базової лінії в текстовому редакторі є відповідний рядок. Транскрибувати текст треба порядково, точно відтворюючи його розміщення на зображенні: 1. *Скеля* 2. *Скала* тощо (рис. 6).

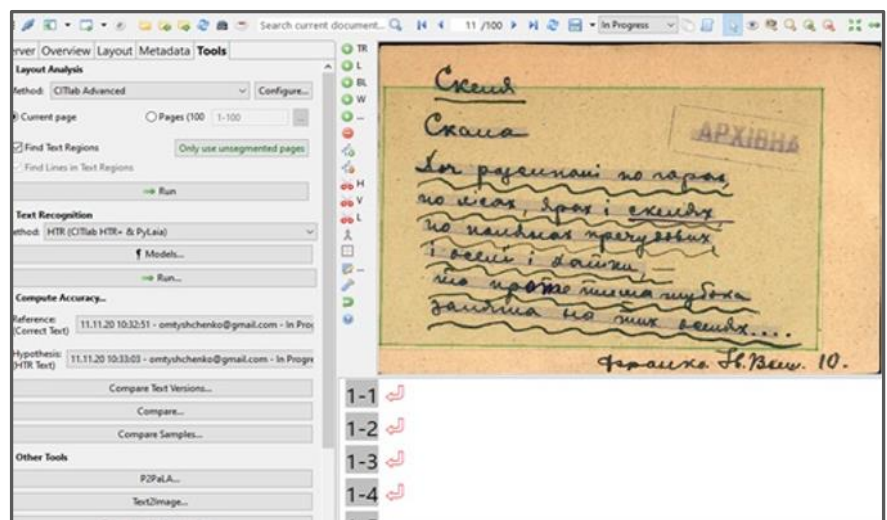


Рис. 5. Підготування картки до розпізнавання в Transkribus: сегментування на рядки

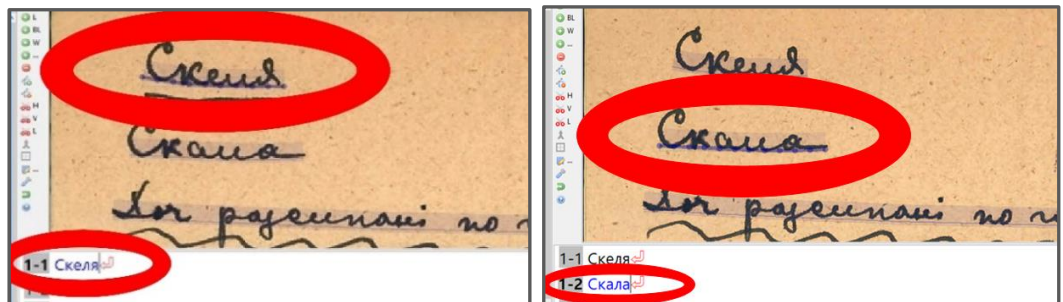


Рис. 6. Транскрибування тексту в Transkribus

<sup>5</sup> Фінансує Європейська Комісія в межах проекту READ.

<sup>6</sup> НТР (англ. handwritten text recognition) — програмне забезпечення для розпізнавання рукописного тексту.



Перед набиранням транскрипції треба виправити **огріхи сегментування на рядки**. Насамперед усуваємо *нетекстові елементи* — описки, плями, вади паперу, помилково марковані базовими лініями (рис. 7).



Рис. 7. Усунення огріхів: нетекстові елементи

Вилучаємо з поля транскрипції *непосутні текстові елементи*, які не входять до змісту картки. Передусім це напис штампу «Архівна», який є на всіх картках і не має лексикографічної цінності для жодної з них (рис. 8). Також це можуть бути уваги лексикографа, наприклад знак запитання в кутку картки, напис *ст. / ст / Ст* на вагомій частині карток (можливо, так маркували *старі* за якоюсь ознакою картки), напис *дуб. / дуб / дубл* (означає, що для цієї картки створили *дублікат*, замінивши ним оригінал у великій ЛК). Під час ручного розпізнавання такі уваги вводимо в окреме поле, однак вони не є об'єктом для пошуку філологічної інформації.

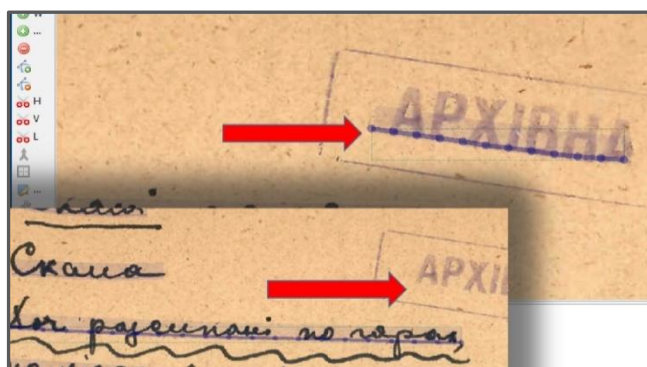


Рис. 8. Усунення огріхів: непосутні текстові елементи

Огріхом розбивання на рядки може бути *некоректне створення базових ліній*, як-от неповне охоплення тексту в рядку, яке ми усуваємо вручну,

продовживши лінію (рис. 9). Часто в одному рядку формується кілька базових ліній, що в полі для транскрипції репрезентовано окремими рядками — це потребує ручного об'єднання кількох базових ліній в одну.

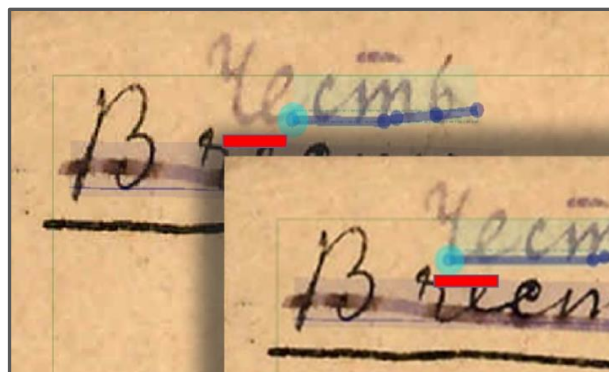


Рис. 9. Усунення огріхів: некоректне охоплення тексту

Ще огріхом автоматичного створення базових ліній є *некоректне визначення текстового регіону*, поля тексту, наприклад помилкове сегментування на стовпці суцільного тексту або об'єднання в один стовпець різнорядних елементів, коли випадкова відстань між його елементами в одному рядку створює хибне враження розподілу на стовпці (рис. 10). Це також усуваємо вручну, формуючи текстовий регіон не як два стовпці, а як текст із суцільною нумерацією рядків.

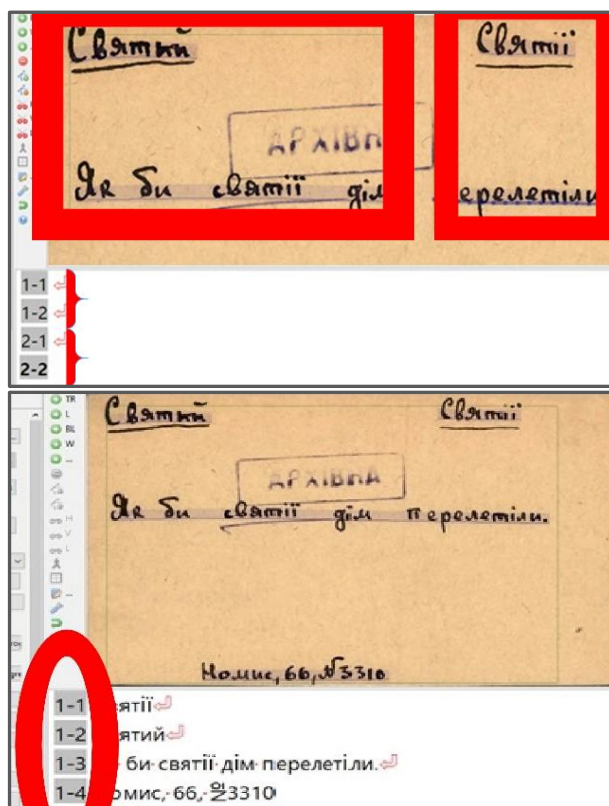


Рис. 10. Усунення огріхів: помилкове сегментування на стовпці

Отримавши коректне поле для введення транскрипції, **набираємо текст**. Велика кількість карток містять *виправлення (правки) в тексті*,

які ми розрізнявали під час ручного розпізнавання: фіксували пізнішу вставку або закреслення і вставку — динаміка оформлення картки демонструє пошук слова, уточнення та ін. Звичайні ж описки, що не мають посутнього значення, ми не фіксували, аби не засмічувати поля набраних карток. Однак вважаємо, що для Transkribus такі правки вводити доцільно для тренування програми (рис. 11).

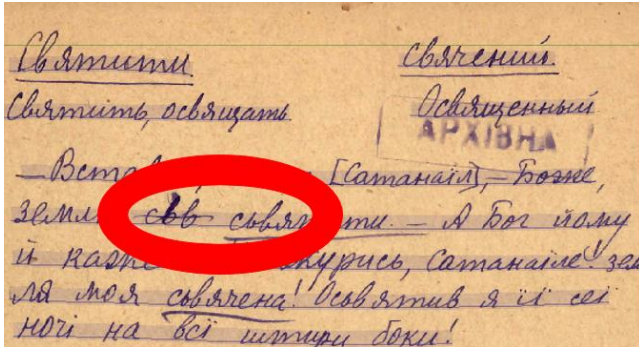


Рис. 11. Правки в тексті: в системі «АК» та в Transkribus

Transkribus пропонує також низку інструментів для визначення *стилю напису*: заголовок, колонтитул, виноска тощо, що теж можна використовувати як параметризацію заголовних чи додаткових слів, цитати, паспорта, а також граматичних, етимологічних, семантичних відомостей та ін. (рис. 12). Також можливим є форматування тексту приступними засобами текстового редактора Word: підкреслення, закреслення, курсив тощо.

Створивши достатній набір даних, можемо зв'язатися з командою Transkribus, яка активує для нас навчання в програмі. Після завершення цього процесу ми оберемо свою модель НТР та застосуємо її до решти сторінок у нашій колекції документів. Для цього маємо підготувати решту зображень: визначити текстові регіони та рядки / базові лінії — це ще один великий фрагмент роботи. Можна буде скористатися текстовим

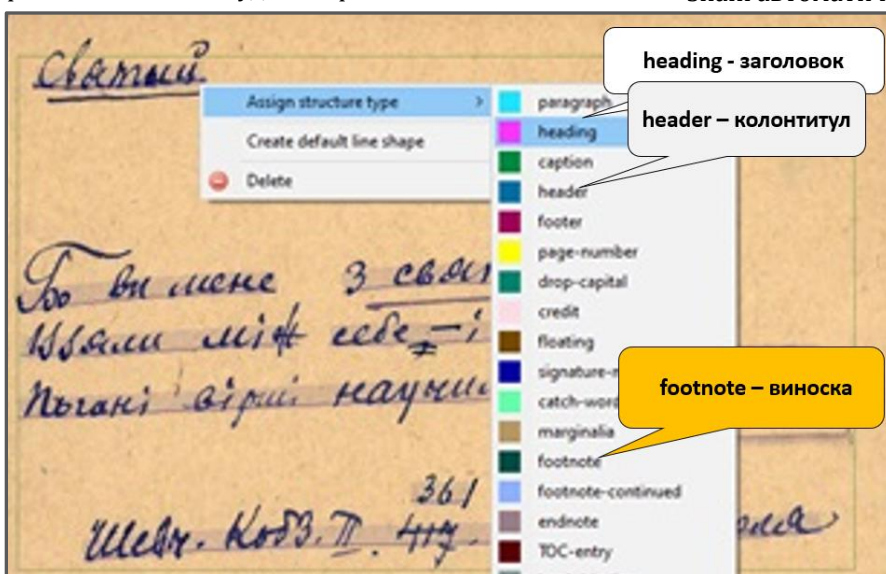


Рис. 12. Стил текст в Transkribus

редактором у Transkribus, щоб виправити автоматично розпізнаний текст, але це наступний етап опрацювання АК, який передбачатиме й вимірювання ефективності НТР та OCR<sup>7</sup> (для невеликої кількості друкованих карток) із коефіцієнтом помилок Word та коефіцієнтом помилок символів.

Дослідники багатьох країн покладають великі надії на цю нову модель розпізнавання рукописних текстів, однак для безумовного опертя на штучний інтелект час ще не настав — програма потребує вдосконалення шляхом тривалих тренувань на великих обсягах інформації. Однак уже зараз технологія цього типу пропонує інші потенційні можливості, насамперед це пошук за орієнтирними, ключовими словами, що оптимізує використання архівних даних уже найближчим часом навіть за недостатньо високого рівня точності розпізнавання. Це пов'язано з тим, що транскрипція відбиває тільки один варіант для певного слова, тоді як саме програмне забезпечення генерує безліч можливих варіантів для кожного слова. З урахуванням цих варіантів можна знаходити правильне слово з набагато більшою ймовірністю (Данли, 2018). Для швидшого опрацювання в Transkribus передбачено колективний доступ до колекції транскрибованих документів у Transkribus Web interface — це полегшена версія Transkribus, зручна й проста для вжитку. Тож усі охочі можуть доєднатися до нашої спільної справи.

Пришвидшити опрацювання карток можна й у межах нашого нового проєкту «Усеукраїнська толока: Архівна картотека» (2020) — онлайн-платформи на сайті «АК» для *ручного розпізнавання* текстів карток усіма охочими. Поки ми будемо навчати штучний інтелект розпізнавати старі рукописні картки автоматично, зацікавлені люди зможуть зареєструватися та взяти участь в удоступненні текстового масиву АК для широкого кола користувачів у межах *лексикографічної толоки*. Також буде потреба вчитувати розпізнані автоматично тексти та вводити інформацію

у відповідні поля системи «АК» — для автоматизації роботи з матеріалами картотеки.

Однак електронна система — це тільки *інструмент* вивчення лексикографічних клейнодів Архівної картотеки. Тому перспективними й важливими є власне наукові студії АК в лінгвістичній, лінгвокультурологічній оптиці, аби не дати карткам укритися зеленою тугою та безвістю заборон, використати їх потенціал для покріплення нашого питомого мовного «я» в сучасних вимірах.

<sup>7</sup> OCR (англ. optical character recognition) — технологія оптичного розпізнавання символів, спрямована на друковані тексти.

## Покликання

- Архівна картотека (2020). <https://ak.iul-nasu.org.ua>
- Данли, Р. (2018). *Машины читают архивные документы: программное обеспечение для распознавания рукописного текста*. Блог Национальных Архивов Великобритании. <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/machines-reading-the-archivehandwritten-text-recognition-software/>  
Цит. за перекладом [https://tsdea.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2018/03/26032018\\_st.pdf](https://tsdea.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2018/03/26032018_st.pdf)
- Кримський, А., Єфремов, С. (Гол. ред.). (1924–1933). *Російсько-український словник*. Т. I–III. Київ.
- Поздрань, Ю. (2018). «Російсько-український словник» за редакцією А. Ю. Кримського та С. О. Єфремова в історико-лінгвістичному контексті.
- Російсько-українські словники (2021). <https://r2u.org.ua>
- Тищенко, О. (2016). Архівна картотека як лексико-ілюстративна база «Російсько-українського словника» за ред. А. Ю. Кримського та С. О. Єфремова. I. Лексична картотека: історія створення та репресій; II. Мікро- та макроструктура архівної картотеки. *Українська мова*, 2, 44–71; 3, 57–78.
- Тищенко, О. (2020). Архівна картотека української мови в цифровому форматі: від пам'ятки мови до сучасного лексикографічного інструментарію. *Rocznik Slawistyczny, LXIX*, 185–197.
- Усеукраїнська толока: Архівна картотека (2020) <http://work.iul-nasu.org.ua>
- Transkribus (2021). <https://readcoop.eu/transkribus>

## References (translated and transliterated)

- Архівна картотека [Archival Card Index] (2018–2021). <https://ak.iul-nasu.org.ua>

- Danli, R. (2018). *Mashiny chitayut arkhivnye dokumenty: programmnoe obespechenie dlya raspoznavaniya rukopisnogo teksta* [The machines read archival documents: handwriting recognition software]. Blog Natsionalnykh Arkhivov Velikobritanii. <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/machines-reading-the-archivehandwritten-text-recognition-software/>  
Quoted from translation: [https://tsdea.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2018/03/26032018\\_st.pdf](https://tsdea.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2018/03/26032018_st.pdf)
- Krymskyi, A., Yefremov, S. (Ed.). (1924–1933). *Rosiisko ukrainskyi slovnyk* [Russian-Ukrainian Dictionary]. Vol. I–III.
- Pozdran, Yu. (2018). “Rosiisko-ukrainskyi slovnyk” za redaktsiieiu A. Yu. Krymskoho ta S. O. Yefremova v istoriko-linhvistychnomu konteksti [“Russian-Ukrainian Dictionary” edited by A. Yu. Krymsky and S. O. Yefremov in the historical-linguistic context]. *Rosiisko-ukrainski slovnyky* [Russian-Ukrainian Dictionaries] (2021). <https://r2u.org.ua>
- Transkribus (2021) <https://readcoop.eu/transkribus/>
- Tyshchenko, O. (2016). *Arkhivna kartoteka yak leksyko-iliustratyvna baza “Rosiisko-ukrainskoho slovnyka” za red. A. Yu. Krymskoho ta S. O. Yefremova. I. Leksychna kartoteka: istoriia stvorennia ta represii; II. Mikro- ta makrostruktura arkhivnoi kartoteki* [The archival card index as the lexical and illustrative base of “Russian-Ukrainian dictionary” ed. A. Krymsky and S. Yefremov. I. Lexical card index: history of creation and repression; II. Micro- and macrostructure of archival lexical card index]. *Ukrainska mova*, 2, 44–71; 3, 57–78.
- Tyshchenko, O. (2020). *Arkhivna kartoteka ukrainskoi movy v tsyfrovomu formati: vid pamiatky movy do suchasnoho leksykografichnoho instrumentariiu* [Archival card index of the Ukrainian language in digital format: from a language monument to modern lexicographic tools]. *Rocznik Slawistyczny, LXIX*, 185–197.
- Useukrainska toloka: *Arkhivna kartoteka* [All-Ukrainian Toloka: Archival Card Index] (2020) <http://work.iul-nasu.org.ua>

## Oksana Tyshchenko

Institute of Ukrainian Language of the NAS of Ukraine, Ukraine

## ARCHIVE CARD INDEX VS. TRANSKRIBUS: MACHINE RECOGNITION OF HANDWRITTEN TEXT

The subject of the research is machine recognition of handwritten materials of the Archival Card Index (ACI) — lexical and phraseological materials of the dictionary commission of the All-Ukrainian Academy of Sciences, in particular, card index of the “Russian-Ukrainian dictionary” 1924–1933 ed. A. Krymsky and S. Yefremov. The study of the ACI should be considered in the context of cultural and national revival in Ukraine in the 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries. The relevance and value of the ACI became a prerequisite for the transfer of its materials to the digital format. In 2018 the Institute of Ukrainian Language of the NAS of Ukraine created a computer system “Archival Card Index”, which accessibles materials primarily in the form of scanned images. The problem that needs urgent resolution is the transfer of handwriting to a typewriter format. The complexity of manual recognition, which requires considerable effort and time, encourages the study and application of *Transkribus* resource capabilities, which involves the use of the machine teaching. The Aim of the study is to clarify by analyzing, systematizing, classifying and describing the material features of the preparation of ACI cards for machine processing of texts. The scientific novelty of the study is that for the first time, the issue of providing the HTR engine with ACI training data (loading to the platform, segmenting images into lines and text areas, transcribing content each page).

The main result is finding out the content of the preparatory stage, the tasks of which are to eliminate the flaws of automatic segmentation: non-text elements, non-substantial text elements, incorrect automatic detection of text region or line. The prospects of lexicographic toloka (crowdsourcing) in the process of card recognition are outlined, for which it is envisaged to use collective access to the collection of transcribed documents in *Transkribus*. To recognize the cards manually and for the future check and adjustment of automatically recognized ones, you can join the new project “All-Ukrainian Toloka: Archival Card Index” — online platform on the website “ACI”.


**Keywords:** lexicography; Archive Card Index; Electronic System “Archive Card Index”; machine recognition; Transkribus; lexicographical toloka (crowdsourcing).

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2021



<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.10>  
УДК 811.161.2`

### Юлія Вознюк

Інститут української мови НАН України  
вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-9684-3840>  
[julivoznuk@gmail.com](mailto:julivoznuk@gmail.com)

## СЕМАНТИЗУВАННЯ СЛОВА В ТЛУМАЧНИХ СЛОВНИКАХ

Проблему виявлення змісту мовної одиниці розглядають передусім у контексті дослідження питань лексичної семантики слова, теоретичних і прикладних аспектів лексикографії та методики викладання мови. Предметом нашого дослідження є прийоми розкриття значення лексеми в тлумачному словнику за допомогою включення в структуру словникової статті таких компонентів, як дефініція, ілюстрації, відомості про наголос та вимову, граматичні параметри, різні типи інформації про слововживання, походження та ін. Метою дослідження є з'ясування параметрів семантизації слова. Джерелами аналізу стали тлумачні словники: «Словарь української мови» за редакцією Б. Грінченка, «Словник української мови: в 11 томах» та «Словник української мови» за редакцією В. Жайворонка. Аналіз прийомів семантизування в заявлених лексикографічних працях здійснений на прикладі обрядової лексики, а саме популярних лексем новорічно-різдвяного циклу «засівальник», «Коляда» (і «коляда»), «кутя», «Святвечір». Методологію статті формують описовий метод, реалізований у прийомах інвентаризації, членування, метод лексикографічного аналізу, зокрема аналізу мікроструктури словника, порівняльний метод. У результаті дослідження виявлено, що семантизація слова в кожному з аналізованих словників здійснена за різноплановими параметрами змістової, формальної та функційної характеристик слова. Деякі з них — спільні для трьох словників, інші — відмінні. Мікроструктура кожного зі словників демонструє широкий арсенал прийомів семантизування, основними серед яких є ілюстрації, контекст, тлумачення, відомості про слововживання. Помітна тенденція продовження лексикографічної традиції від словника Б. Грінченка до нових тлумачних словників, які спираються на напрацювання попередників. Найширший асортимент прийомів семантизування демонструє СУМ за ред. В. Жайворонка — найновіший із досліджуваних видань, і це закономірно, адже лексичний склад мови — динамічна система, яка постійно оновлюється, а тому вдосконалюються засоби та способи його опису.

*Ключові слова:* тлумачний словник; семантизування; мікроструктура словника; словникова стаття; прийоми семантизування.

Серед розмаїття лексикографічних праць особливим авторитетом вирізняється тлумачний словник, який найповніше відображає семантичну структуру слова, його парадигматичні та синтагматичні зв'язки, словотвірні можливості, специфіку слововживання тощо, тобто відтворює модель мовної системи загалом.

Саме мікроструктура тлумачного словника, що виявляється в побудові дефініцій, доборі та способі репрезентації параметрів опису слова, відображенні його семантичної структури, граматичних особливостей, фонетичних та інших рис, відбиває складність і різноманітність мовної системи. У зв'язку із цим укладачі тлумачних словників велику увагу приділяють формуванню словникової статті, яка б чітко, стисло та максимально інформативно репрезентувала конкретний фрагмент позамовної дійсності, втілений у мові та зареєстрований у словнику.

«Виявлення змісту, значення мовної одиниці» науковці називають семантизацією (Ганич, 1985, с. 246). Проблему семантизації розглядають передусім у контексті дослідження питань лексичної семантики слова (Звегинцев, 1957; Лисиченко,

1976; Русанівський, 1988; Соколовская, 1990), теоретичних і прикладних аспектів лексикографії (Лендау, 2012; Пещак, Клименко, Карпиловская, 1990; Сніжко, 2012; Тараненко, 1996) та методики викладання мови (Процик, Бурковська, 2013).

Наприклад, Л. Лисиченко в семантичній структурі слова визначала не лише предметно-поняттєву віднесеність звукового комплексу, а й експресивний компонент, стилістичну характеристику, сполучувальний потенціал, словотворчі зв'язки (1976, с. 13–17).

Ж. Соколовська розглядала слово з метою виокремлення в мовній структурі рівнів системи — норми — індивідуального мовлення, що дало їй можливість відтінки значень, асоціативні лексичні об'єднання, різні конотації та позамовні аспекти трактувати як взаємопов'язані компоненти загальної системи семантичних відношень у лексиці (Соколовская, 1990), відображення яких необхідне в тлумачному словнику.

Отже, говорячи про семантизацію слова в словнику, маємо на увазі розкриття значення лексеми за допомогою включення в структуру словникової статті таких компонентів, як дефініція,

ілюстрації, відомості про наголос і вимову слова, граматичні параметри, різні типи інформації про слововживання, походження та ін.

Джерелами нашого аналізу є тлумачні словники: «Словарь української мови» за ред. Б. Грінченка (далі — СГр), «Словник української мови» в 11-ти томах (далі — СУМ-11) та однотомний «Словник української мови» за ред. В. Жайворонка (далі — СУМ).

Б. Грінченко, укладаючи і редагуючи перший український тлумачний словник, зважав на компоненти структури словникової статті, які би сприяли повнішій характеристиці слова. У передмові до видання він зазначав, що під час опрацювання лексеми насамперед визначав наголос, потім — граматичні характеристики (частини мовну належність, рід, особу (для дієслів), число та ін.). Для полегшення розуміння значення слова лексикограф намагався подати в словниковій статті найближчі синоніми або (якщо таких не було) опис лексеми, що передбачав усі відомі значення, підтверджені прикладами, фразеологізми з пояснювальним словом тощо. Сумнівні, на думку Б. Грінченка, переклади він реєстрував зі знаком питання, а для невідомих лексем подавав лише ілюстрацію чи посилання на джерело. Подекуди уміщував ремарки, що відображали стилістичну чи тематичну диференціацію лексики, напр. *ласк.* (выражение ласкательное), *зоол.* (название зоологическое), *ув.* (имя увеличительное), *ум.* (имя уменьшительное) тощо.

Сучасні лексикографи розширили асортимент компонентів семантизації. Н. Сніжко зауважує, що «згідно з теорією системного упорядкування лексики на основі спільності семантичних, граматичних чи функціональних ознак укладачі 11-томного СУМа використали комплекс родових і видових словникових ідентифікаторів, маркери частиномовних та стилістичних особливостей тощо» (2012, с. 285). Такий підхід дав можливість відобразити лексичний склад мови в різних типах співвідношень і протиставлень. На підтвердження цього підходу В. Жайворонка у передмові до «Словника української мови» писав, що «основне завдання Словника — подати повну й різноаспектну характеристику живого слова (написання, вимову, походження — щодо запозиченої лексики, словозміну, словотворення, сферу функціонування, динаміку значення, сполучуваність)» (СУМ, 2016).

Виходячи з цього, словникова стаття містить заголовне слово, дефініцію (визначення, тлумачення), приклади вживання (екземпліфікації) слова, посилання на джерела, орфоепічну (особливості вимови, наголос) та граматичну (частина мови, рід, число, специфіка відмінювання, вид, особа) інформацію, стилістичні відомості, приклади сталих сполук; рідше — відомості про тип значень (пряме, переносне, образне), етимологічну довідку (зазвичай для запозичень), культурологічну інформацію, словотвірне гніздо тощо.

Важливим у контексті лексикографічної роботи є розгляд прийомів розкриття значення слова. Для аналізу семантизування слова в заявлених словниках ми обрали обрядову лексику. Найпопулярнішими обрядами календарного циклу українців є новорічно-різдвяні (колядування, щедрування, засівання), тому для дослідження вибрали іменники *засівальник*, *Коляда* (і *коляда*), *кутя*, *Святвечір*, які представлені в аналізованих словниках.

Усі обрані словники виокремлюють заголовне слово напівжирним шрифтом, комою, а СУМ-11 та СУМ — ще й великими літерами. Усі аналізовані лексеми, окрім *свят-вечір* у СГр, подані з наголосом у кожному зі словників, наголошені також відмінкові закінчення в граматичній зоні словникової статті. Інших орфоепічних особливостей не виявлено.

Граматична інформація представлена однаково в розглядуваних словниках щодо лексем *засівальник* та *Коляда*. Укладачі подають закінчення родового відмінка однини та визначають рід іменника: **Засівальник, -ка**, м. (СГр, с. 849); **ЗАСІВАЛЬНИК**, а, *чол.* (СУМ-11, III: 308); **ЗАСІВАЛЬНИК**, а, *ч.* (СУМ, с. 334); **Коляда, -дів**, ж. (СГр, с. 1101); **КОЛЯДА**, *ів*, *жін.* (СУМ-11, IV: 237); **КОЛЯДА**, *ів*, *жс.* (СУМ, с. 448). У випадку з іменником *Святвечір* Б. Грінченко не подає граматичних відомостей (лише до прикметника *святий*). СУМ-11 реєструє закінчення родового відмінка однини та рід лексеми: *чора, чол.* (СУМ-11, IX: 101). СУМ подає закінчення родового відмінка однини, рід і форму множини, а також родового відмінка множини у сполучуваності із числівниками: *чора (мн. святвечори, ів, але: два, три, чотири святвечори), ч.* (СУМ, с. 1032). До іменника *кутя* укладачі СГр та СУМ-11 подають закінчення родового відмінка однини та рід лексеми, а в СУМ подано ще й закінчення орудного відмінка однини.

Наступним компонентом словникової статті є стилістична інформація, яка виявляється в різноаспектних ремарках. Американський словникар С. Лендау виокремлює їх за такими параметрами:

1. Вживаність чи тимчасовість: *старомодне, застаріле, архаїчне, вийшло з ужитку, колишне.*
2. Регіональні чи географічні варіанти: *регіональне, діалектне.*
3. Технічна чи спеціалізована термінологія: *астрономія, хімія, фізика, спорт* тощо. Такі позначки називають *галузевими ремарками*. До них долучають *фахове* та *спеціальне*.
4. Обмежений чи затабуваний ужиток: *образливе, затабуване, вульгарне, непристойне, грубе.*
5. Образи: *кривдне, образливе, зневажливе* та ін.
6. Сленг: *сленг.*
7. Стил, функційний варіант чи стилістичний рівень: *офіційне, письмове, неофіційне, розмовне, нелітературне, історичне, поетичне, гумористичне, жартівливе, евфемістичне, дитяче* та ін.

8. Статус чи культурний рівень: *ненормативне*. (2012, с. 217–218)

До аналізованих обрядових лексем СГр не подає ремарок, крім скорочення *Прилуц. у.* (Прилуцький уїздъ), що вказує на регіон фіксування іменника *засівальник*. СУМ-11 та СУМ засвідчують такі ремарки: для *засівальник* — *етн., заст.* (СУМ-11, III: 308); *етн.* (СУМ, с. 334); для *Святвечір* — *церк.* (СУМ-11, IX: 101), *церк.* (СУМ, с. 1032); для *кутя* — *етн.* (СУМ-11, IV: 419), *етн., церк.* (СУМ, с. 484); для *коляда* — *трад.-нар.* (СУМ, с. 448).

Отже, в аналізованих тлумачних словниках української мови характеристика належності слова до обрядової лексики здійснюється через текст тлумачення («Старовинний обряд славлення різдвяних свят піснями (колядками)» (СУМ-11, IV: 237) або за допомогою ремарок *трад.-нар., церк., етн.* Місце слова в мовній свідомості сучасних українців відображає ремарка *заст.*, на основі якої лексеми паспортизують із погляду активності вживання. Часто ремарку *заст.* та ремарки *церк., етн.* використовують в одній словниковій статті, окреслюючи сферу функціонування слова. Зазвичай така практика характерна для СУМ-11, де автори всіляко «маскували» одиниці, які належали до релігійної лексики, називаючи їх архаїчними.

Тлумачення мають усі аналізовані словникові статті. Причому пізніші словники часто спираються на вже зафіксоване значення у СГр, за потреби розширюючи та конкретизуючи дефініцію, пор.: **Коляда́, -ді́, ж.** 1) Рождественській праздникъ, когда поють колядки. 2) Песни въ вечеръ 25 декабря. 3) Вознаграждение колядникамъ за песни (СГр, с. 1101); **КОЛЯДА́, і́, жін.** Старовинний обряд славлення різдвяних свят піснями (колядками); // Те саме, що **колядка**; // Винагорода за колядування (СУМ-11 IV: 237); **КОЛЯДА́, і́, ж., трад.-нар.** 1. (з великої літери). У слов'янській міфології — персонаж, що уособлює настання нового хліборобського року, майбутньої весняної родючості та осіннього достатку. 2. (з великої літери). Різдвяне свято, коли співають колядки. 3. Пісня, яку співають у це свято. 4. Винагорода колядникам за пісні (СУМ, с. 448). СГр подає ілюстративний матеріал спорадично. Із аналізованих іменників він ілюструє реченнями з творів Чубинського й Номиса іменник *кутя*, з народних пісень — лексему *коляда*. СУМ-11, за винятком словникової статті до *засівальник*, фіксує широкі контексти на різні типи значень. СУМ подає приклади вживання лексем у коротких реченнях чи словосполученнях (екземпліфікаціях).

Усі проаналізовані словники мають так звану «ромбову» зону. Наприклад, з іменником *кутя* Б. Грінченко реєструє сполуки **кутя багата** (Канунъ Рождества, сочельникъ), **кутя голодна** (Канунъ Крещенія), **передати куті меду** (Пересолить (иносказ.)) (СГр, с. 1183). Аналогічні стали

вирази подають СУМ-11: **Багата кутя** — переддень різдва; святий вечір; **Голодна кутя** — переддень водохреща. ♦ **Передавати (передати) куті меду** — переборщити (СУМ-11, IV: 419); *Багата к.*; *Голодна к.* ♦ **Передати куті меду** — переборщити (СУМ, с. 484).

СУМ подає й інші елементи семантизування — орфографічні відомості стосовно іменника *Коляда*, який у двох із чотирьох значень вживається з великої літери (СУМ, с. 448). Тип перенесення значення (*иносказання*) фіксує СГр щодо фразеологізму *передати куті меду* (СГр, с. 1183). Укладачі СУМ-11 активно використовують зону відсилання за допомогою мовної формули *те саме, що*, наприклад: Те саме, що **коливо** (СУМ-11, IV: 419); Те саме, що **колядка** (СУМ-11, IV: 237).

При паспортизації цитованого матеріалу Б. Грінченко частково робить посилання на джерела, укладачі СУМ-11 повністю паспортизують ілюстрації, а СУМ зовсім не подає посилань на джерела.

Отже, аналіз описів обрядових лексем у трьох тлумачних словниках показав, що семантизація слова в кожному з них відбувається за різноплановими параметрами, які стосуються його змістової, формальної та функційної характеристик. Деякі з них — спільні для трьох словників, інші — відмінні й властиві лише окремим словникам. Помітна тенденція продовження лексикографічної традиції від словника Б. Грінченка до нових тлумачних словників, які спираються на його напрацювання. Основними прийомами семантизації, завдяки яким мовець має змогу зрозуміти значущість та усвідомити цінність лексеми, у розглянутих словниках є ілюстрації, контекст, тлумачення, відомості про слововживання. Найширший асортимент прийомів семантизування демонструє СУМ за ред. В. Жайворонка — найновіший із досліджуваних словників. Це видається цілком закономірним, адже лексичний склад мови — динамічна система, яка постійно оновлюється, а тому вдосконалюються й засоби та способи її опису.

## Покликання

- Білодід, І. (ред.) (1970–1980). *Словник української мови: в 11-ти т.* Наукова думка. (СУМ-11)
- Ганич, Д., Олійник, І. (1985). *Словник лінгвістичних термінів.* Вища школа.
- Грінченко, Б. (ред.) (1907–1909). *Словарь української мови: в 4-х т.* (СГр)
- Жайворонка, В. (ред.) (2016). *Словник української мови.* ВЦ «Просвіта». (СУМ)
- Звегинцев, В. (1957). *Семасиология.* Изд-во Московского ун-та.
- Лендау, С. (2012). *Словники: мистецтво і ремесло лексикографії.* К.I.C.
- Лисиченко, Л. (1976). *Лексикологія сучасної української літературної мови (Семантична структура слова).* Вища школа.
- Пешак, М., Клименко, Н., Карпиловская, Е. (1990). *Украинский семантический словарь.* Проспект. Наукова думка.
- Процик, І., Бурковська, О. (2013). Прийоми семантизації нової лексики в курсі української мови як іноземної (на матеріалі



- назв кольорів). *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*, 8, 98–104.
- Русанівський, В. (1988). *Структура лексичної і граматичної семантики*. Наукова думка.
- Сніжко, Н. (2012). Тлумачний словник як скарбниця знань про мову, світ та духовність у площині інтегрального моделювання. *Українська і слов'янська тлумачна та перекладна лексикографія. Леонідові Сидоровичу Паламарчукові*, 284–292.
- Соколовская, Ж. (1990). *Проблемы системного описания лексической семантики*. Наукова думка.
- Тараненко, О. (1996). *Новий словник української мови (концепція і принципи укладання словника)*.

## References (translated and transliterated)

- Bilodid I. (Ed.). (1970–1980). *Slovník ukraínskoi movy: v 11 t.* [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. Naukova dumka.
- Hanych, D., & Oliinyk, I. (1985). *Slovník linhvistychnykh terminiv* [Dictionary of linguistic terms]. Vyshcha shkola.
- Hrinchenko B. (Ed.). (1907–1909). *Slovar ukraínskoi movy: v 4 t.* [Dictionary of the Ukrainian language: in 4 volumes].
- Lendau, S. (2012). *Slovníky: mystetstvo i remeslo leksykohrafii* [Dictionaries: the Art and Craft of Lexicography]. K.I.S.
- Lysychenko, L. (1976). *Leksykolohiia suchasnoi ukraínskoi literaturnoi movy (Semantychna struktura slova)* [Lexicology of modern Ukrainian literary language (Semantic structure of the word)]. Vyshcha shkola.

- Peshchak, M., Klímenko, N., & Karpilovskaya, Ye. (1990). *Ukrain-skiy semanticheskiy slovar. Prospekt* [Ukrainian semantic dictionary. Prospectus]. Naukova dumka.
- Protsyk I., & Burkovska, O. (2013). *Pryiomy semantyzatsii novoi leksyky v kursy ukraínskoi movy yak inozemnoi (na materialy nazv koloriv)* [New vocabulary semantization methods in teaching Ukrainian as a foreign Language (on the basis of color terms)]. *Teoriia i praktyka vykladannia ukraínskoi movy yak inozemnoi*, 8, 98–104.
- Rusanivskyi, V. (1988). *Struktura leksychnoi i hramatychnoi semant-yky* [The structure of lexical and grammatical semantics]. Naukova dumka.
- Snizhko, N. (2012). *Tlumachnyi slovník yak skarbnytsia znan pro movu, svit ta dukhovnist u ploshchyni intehralnoho modelivannia* [Dictionary as a treasury of knowledge about language, world and spirituality in the field of integrated modeling]. *Ukrainska i slovianska tлумачна та перекладна лексикографія. Leonidovi Sydorovychu Palamarchukovi*, 284–292.
- Sokolovskaya, Zh. (1990). *Problemy sistemnogo opisaniya leksicheskoy semantiki* [Problems of system description of lexical semantics]. Naukova dumka.
- Taranenko, O. (1996). *Novyi slovník ukraínskoi movy (kontseptsii i pryntsyipy ukladannia slovníka)* [New dictionary of the Ukrainian language (concept and principles of compiling a dictionary)].
- Zhaivoronok V. (Ed.). (2016). *Slovník ukraínskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. VTs "Prosvita".
- Zvegintsev, V. (1957). *Semasiologiya* [Semasiology]. Izd-vo Moskovskogo un-ta.

**Yuliia Vozniuk**

Institute of Ukrainian Language of the NAS of Ukraine, Ukraine

## WORD SEMANTIZATION IN EXPLANATORY DICTIONARIES


The problem of identifying the meaning of a language unit was considered primarily in the context of the study of lexical semantics of the word, theoretical and applied aspects of lexicography and methods of language teaching. Techniques for revealing the meaning of a token in an explanatory dictionary by including in the structure of the dictionary article such components as definition, illustrations, information about stress and pronunciation, grammatical parameters, different types of information about word usage, origin, etc. became the subject of our study. The purpose of the study is to determine the parameters of word semantization. The sources of analysis were "Dictionary of the Ukrainian language", ed. B. Hrinchenko, "Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes" and "Dictionary of the Ukrainian language", ed. V. Zhaivoronok. The analysis of semantization techniques in the declared lexicographical works was carried out on the example of ritual vocabulary, namely the popular tokens of the Christmas cycle "zasiválnik", "Koľada" ("koľada"), "kutia", "Sv'iatvечір". The main research methods were the descriptive method, implemented in the methods of inventory, division, interpretation, the method of lexicographic analysis, in particular the analysis of the microstructure of the dictionary, the comparative method. As a result of the research it was found that the semantization of the word in each of the analyzed dictionaries occurs according to various parameters related to the semantic, formal and functional characteristics of the word. Some of them were common to the three dictionaries, others were different. The microstructure of each of the dictionaries demonstrated a wide arsenal of semantization techniques, the main of which are illustrations, context, interpretation, information about word usage. There is a noticeable tendency to continue the lexicographic tradition from the dictionary of B. Hrinchenko to new explanatory dictionaries, which are based on the work of predecessors. The widest range of semantization techniques is illustrated by "Dictionary of the Ukrainian language", ed. V. Zhaivoronok is the newest of the studied editions, which is natural, because the lexical structure of the language is a dynamic system that is constantly updated, and therefore the means and methods of its description are improved.

**Keywords:** dictionary; semantization; microstructure of the dictionary; dictionary entry; semantization techniques.

*Стаття надійшла до редколегії 29.01.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.11>  
УДК 81.531-161.2'25:801.6

### Андрій Рижков

Національний автономний університет Мексики,  
Національна школа мов, лінгвістики і перекладу,  
Університетське містечко, Койоакан, 04510, Мехіко, Мексика  
 <https://orcid.org/0000-0002-0387-6468>  
ryzhkov@enallt.unam.mx

## ЛАБОРАТОРІЯ ПЕРЕКЛАДУ КОРЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОЮ: ВІРШ КІМ МІНДЖОН «ВОНА ВПЕРШЕ... ПОЧАЛА ВІДЧУВАТИ»

У розвідці запропоновано два варіанти перекладу вірша сучасної південнокорейської поетеси Кім Мінджон українською мовою. Обидва – з відповідними коментарями, що дозволяють читачеві зазирнути у лабораторію перетворень, котрі відбуваються з оригінальним твором: його темпом, метрикою, стилістичними та виразовими засобами тощо. Отже, аналіз процесу прийняття рішень з відбору тих чи інших ресурсів, проведений на матеріалі перекладу твору «Вона вперше... почала відчувати» становить предмет дослідження. Мета статті – показати, чим зумовлені відповідні перекладацькі рішення. Водночас варто зазначити, що ця праця не ставить за мету провести вичерпний аналіз усіх аспектів, що можуть становити труднощі під час опрацювання оригіналу, а зосереджується лише на деяких прикладах.

З огляду на стабільний розвиток корезнавчих студій в Україні, а також на дедалі більшу зацікавленість корейською мовою, літературою та культурою, можна припустити, що робота стане в пригоді на заняттях з перекладу сучасної поезії Країни ранкової свіжості. Таким чином, актуальність розвідки пояснюється практичними потребами філологічної корейстики, а новизна – відсутністю перекладених творів, які б супроводжувалися перекладознавчими коментарями. Тож є сподівання, що ця робота буде корисною як матеріал для зіставного аналізу з оригіналом для опрацювання форм і варіантів перетворень і трансформацій.

Інтерес до постаті Кім Мінджон зумовлений відвертістю, критичністю і безпосередністю стилю мисткині, а також її увагою до зовсім неліричних і непростих тем.

У результаті дослідження було продемонстровано, які механізми залучаються перекладачем під час застосування двох відмінних підходів. Зокрема, було показано, що відбувається з темпом, виразовими та стилістичними засобами тощо. Водночас дослідження виходить з того, що єдиного правильного способу перекладу не існує. Тому праця лише запрошує до діалогу стосовно доцільності та необхідності прийняття певних перекладацьких рішень і тим самим робить наголос на значущості самого процесу авторефлексії під час роботи над іншомовним твором..

*Ключові слова:* корейсько-український переклад; корейська поезія; Кім Мінджон; перекладознавчий аналіз; коментований переклад; корейська література.

У Республіці Корея перехід до демократії відбувся наприкінці вісімдесятих років минулого століття. Проте цей здобуток зовсім не означає, що ідеологічне підґрунтя попередніх режимів, які поставали після закінчення громадянської війни 1953 р., було відмінним. Із поваленням останньої диктатури темпи глобалізації, динаміка якої ґрунтується на західних капіталістичних цінностях, тільки пришвидшилися.

У наші часи Південна Корея в колективній свідомості міжнародної спільноти вже більше не асоціюється з «розколом», «громадянською війною», «страйками» і — боронь боже! — «бідністю», а натомість сприймається як взірць добробуту й видається Меккою всесвітнього споживацтва музики жанру *K-pop*, телесеріалів, ставши одним з економічних гігантів планети та навіть країною-експортером стилю життя. Словом, негативу ніби ніколи й не існувало. Нинішній імідж Республіки Корея — результат пильної та кропіткої

роботи її урядів над міжнародним образом держави, що розгорнулася десь на початку нового тисячоліття і, ясна річ, триває й понині<sup>1</sup>.

Проте існує чимало «побічних ефектів» стрімкого і приголомшливого розвитку. Річ у тім, що політика позиціонування образу держави спрямована зокрема й на те, аби позитивної інформації про країну у світових медіа було більше, ніж незручної. На противагу ж офіційному дискурсу митці слова відверто говорять про своє бачення дійсності. Так, за оцінками літературних критиків, вірші Кім Мінджон «є уособленням тривоги, що межує з безумством істот, приречених на існування в рамках потворної системи під назвою “капіталізм”» (김혜영, 2016, с. 152). Твори мисткині змальовують буденність, яка іноземним споживачам *K-pop* або телесеріалів, чий уявлення

<sup>1</sup> Докладніше про іміджевий брендинг Республіки Корея див. Ryzhkov & López Rocha (2017).

про країну живляться продуктами індустрії розваг, навряд чи видалася б привабливою. Разом із тим реальність, яка відкривається шанувальникам творчості поетеси, не вигадка і не бажання дошкулити чи звести нанівець зусилля уряду (і, зрозуміло, існують не для деконструювання дискурсів владних структур), а є потребою розповісти світові про внутрішні переживання. Змальовуючи повсякдення власної Кореї, яка навряд чи має щось спільне з країною «економічного дива на річці Хан», Кім залишається вірною собі й тим самим служить пріоритетам суспільства.

Поетеса народилася в 1976 р. в Інчхоні, закінчила університет Джунган за фахом «літературна творчість», є лауреаткою багатьох престижних премій, з-поміж них і «Мун'є Джунган» (김민정, 2017, с. 111). У своїй творчості прямодушно розповідає про те, як вона відчуває світ, торкаючись тем, на які інші митці пишуть неохоче. Її вірші, як зізнаються критики, «відверті і провокаційні», тому часто викликають «ніяковість і відчуття незручності» (라동철, 2009). Поетеса, «не добираючи висловів, і без вагань ріже щирю правду, про яку інші ніяк не наважаться говорити» (라동철, 2009).

Вірш «Вона вперше... почала відчувати» можна назвати символічним. По-перше, уся збірка, у якій він надрукований, має однойменну назву<sup>2</sup>. По-друге, як свідчить сама поетеса, реальні події на станції Чхонан послужили поштовхом до літературної діяльності після значної перерви, адже в той момент «поезія наблизилася до неї, і від її поступу аж сироти повиступали на шкірі» (라동철, 2009). Нехай відчуття потреби писати прийшло не вперше в житті, проте принаймні тоді проявилася найвиразніше.

Так, у вірші змальовується реальність, надто далека від тих ринад, що їх рекламує офіційна пропаганда. У ньому і майже голий жибрак, ніби на противагу поширеним уявленням про відсутність бідності, і цілком обґрунтовані<sup>3</sup> побоювання жінки за свою безпеку як антитеза розповсюдженому дискурсу про «одну з найбезпечніших країн світу», а ще на другому плані можна помітити питання гендерної рівності, соціального захисту, ефективності роботи транспорту тощо.

Українські корезнавччі студії доби незалежності демонструють дедалі більшу зацікавленість корейською поезією. Водночас перекладів творів з оригіналу обмаль, а праці з перекладацькими коментарями взагалі не трапляються на очі. Тож ця розвідка пропонує два варіанти вірша «Вона вперше... почала відчувати» українською мовою, а також аналіз деяких стратегій вибору мовних

засобів при перекладі оригіналу з корейської мови. Практична значущість такого підходу полягає в можливості зазирнути в процес прийняття рішень, що лежать в основі перекладацької роботи. І попри те, що подається обмежена кількість прикладів, необхідність подібного екскурсу зумовлена передусім педагогічними потребами викладання художнього перекладу. Іншими словами, зупиняючись на мотивах відбору тих чи тих мовних засобів і культурних елементів, дослідження вдається, відповідно до термінології Лоуренса Венуті, до аналізу «інтерпретантів» (2013, с. 181). Визнаючи кожен результат як тимчасовий, дослідник зазначає, що для перекладачів важливою є саморефлексія — мати чітке уявлення про процес, тобто які саме «інтерпретанти» вони застосовували і з яких причин (2013, с. 246).

Оригінал написано без жодного розділового знаку, навіть там, де подається пряма мова. Проте текст сприймається легко завдяки правильній побудові речень відповідно до синтаксичних норм корейської мови. Єдиними винятками з інверсивним або нетиповим порядком слів є мова безхатка та інформація на електронному табло, представлена одним поширеним реченням і окремими лексемами. Образний ряд твору вирізняється конкретністю та стислістю. Серед виражальних засобів трапляються каламбур (останній рядок) і ономотопея (третій рядок) тощо.

## 그녀가 처음, 느끼기 시작했다

천안역이었다

연착된 막차를 홀로 기다리고 있을 때였다  
어디선가 툭툭 이 죽이는 소리가 들렸다  
플랫폼 위에서 한 노숙자가 발톱을 깔고 있었다  
해진 군용 점퍼 그 아래는 팬티 바람이었다  
가랑이 새로 굽슬 빠져나온 털이 더럽게도 까맣다  
아가씨, 나 삼백원만 너무 추워서 그래  
육백원 짜리 네스카페를 뽑아 그 앞에 놓았다  
이거 말고 자판기 커피말이야 거 달달한 거  
삼백원짜리 밀크커피를 뽑아 그 앞에 놓았다  
서울행 열차가 10분 더 연착될 예정이라는 문구가  
전광판 속에서 빠르게 흘러갔다 천안두리인력파출소  
안내시스템 여성부 대표전화 041-566-1989  
순간 다급하게 펜을 찾는 손이 있어  
코트 주머니를 뒤적거리는데  
게서 따뜻한 커피 캔이 만져졌다  
기다리지 않아도 봄이 온다던 그 시였던가  
여성부를 이성부로 워던 밤이었다

(김민정, 2009, с. 95)

<sup>2</sup> Див.: 김민정 (2009).

<sup>3</sup> Офіційна статистика говорить сама за себе — див., наприклад, один зі свіжих звітів Міністерства гендерної рівності: [http://www.mogef.go.kr/nw/enw/nw\\_enw\\_s001d.do?mid=mda700&bbtSn=708312](http://www.mogef.go.kr/nw/enw/nw_enw_s001d.do?mid=mda700&bbtSn=708312)

Корейській віршованій мові рима не властива. Отже, намагаючись зберегти форму і максимальну передати зміст оригіналу, у перекладі українською отримуємо те, що за багатьма ознаками відповідає визначенню верлібру.

### ВОНА ВПЕРШЕ... ПОЧАЛА ВІДЧУВАТИ

Якось на станції Чхонан

Чекала на самоті останню електричку, що запізнювалася.  
«Клац-клац» долинуло звідкись, неначе хтось чавив вошей.

На платформі якийсь безхатченко обрізав нігті на ногах.

На ньому з одягу лише потертий бушлат і труси.

Волосся, що стирчало крізь діру між ногами, було чорним від бруду.

— Дівчино, мені б оце лише триста вон, надто холодно ж бо.

Купую в автоматі «Нескафе» за шістсот і ставлю перед ним.

— Та не такої, а тієї солодкої кави у стаканчику.

Купую в автоматі каву з молоком за триста вон і ставлю перед ним.

Повідомлення «Електричка до Сеула запізнюється ще на 10 хвилин»

Швидко промайнуло на табло. «Центр зайнятості міста Чхонан “Дурі”

(чи, може, йшлося про поліцейський відділок?),

041-566-1989 телефон чергового довідкової при Міністерстві гендерної рівності».

Тієї ж миті похапцем заходилася шукати ручку,

Намагаючись намацати її в кишенях пальта.

Аж раптом пальці торкнулися теплої бляшанки «Нескафе».

Як там у тому вірші Лі Сонбу, «Весна приходить, хоч і не чекай на неї»,  
либонь?

Тієї ночі поплутала міністерство з поезією.

(переклад Андрія Рижкова)

Утім, коли маємо справу з такими далекими мовами та культурами, як корейська й українська, точність перекладу все одно залишається умовною категорією, навіть за не обов'язкового римування, що, здавалося б, сприяє наближенню до оригіналу. Варто лише подати дослівний переклад перших двох речень, аби стало зрозуміло, про що йдеться.

천안역이었다

연착된 막차를 홀로 기다리고 있을 때였다

Досл.: «Чхонан станція [була]. Запізнився [що] останній потяг самотньо в очікуванні перебувати пора [була]».

І навіть такий, здавалося б, дослівний переклад усе одно не унаочнює абсолютно всіх особливостей мови оригіналу. Тож можна сказати, що в поданому вище художньому перекладі вдалося передати зміст (або, як часто кажуть, «дух») оригінального твору, відтворивши його іншомовними засобами. Далі докладніше зупинимось на окремих прикладах перекладацьких рішень.

Нерозповсюджене речення 천안역이었다 (досл. «Чхонан станція [була]»), яке можна було б перекласти як «Це сталося на станції Чхонан», структурно було включено до складу наступного речення на правах обставини, тобто «Якось на станції Чхонан...»

Досить поширеним явищем, без якого складно уявити корейський художній дискурс, є вживання

ідіофонів: **톡톡** *t'ok-t'ok*<sup>4</sup> може як вживатися на позначення звуку, що виникає при лусканні вошей, так і виступати ономапоєю, що передає стукіт манікюрних щипчиків, коли ними обрізають нігті. Використовуючи зазначену лексему, авторка дає зрозуміти, що спочатку звук увів головну героїню в оману, проте його походження незабаром з'ясується. При доборі відповідника корейському ідіофону ми стикнемося з тим, що діапазон значення «клацання» для носія української мови буде ширшим, адже звук можуть утворювати і копита, і підкови, і ключі<sup>5</sup>, а ще затвор, замок, зуби<sup>6</sup> тощо. Отже, **톡톡** *t'ok-t'ok* і «клац-клац» не тотожні, проте невідповідність денотативного плану компенсується контекстом.

Словосполучення **군용 점퍼** (військовий джемпер) було перекладено як «бушлат», до значення якого входить сема «військовий». А вираз

더럽게도 까맣다 (досл. «брудно чорніло») без втрат можна перекласти як «було чорним від бруду».

Прямій мові безхатька властива недоговореність, він непрямо просить гроші на каву, посилаючись на холод. Корейське речення оформлене без вживання дієслова:

아가씨, 나 삼백원만 너무 추워서 그래

Досл.: «Дівчино[,] я триста вон[,] дуже холодно бо».

Отже, перекладацьке рішення полягало в доборі такої форми, яка б унікала дієслів «(по)дай(те)», «позич(те)», «(не) знайдеться» тощо. З іншого боку, було важливим передати розмовний стиль:

«Дівчино, мені б оце лише триста вон, надто холодно ж бо».

Вираз **네스카페(커피)를 뽑다** є широко вживаним у Кореї і, виходячи суто з денотативного значення дієслова, дослівно мав би перекладатися як «витягувати “Нескафе” (каву)». Проте такий варіант найімовірніше залишить українського читача наодинці зі здогадами: «Звідки?» Тому краще відразу пояснити, що йдеться про купування кави в автоматі (а не в магазині чи кав'ярні, наприклад):

«Купую в автоматі “Нескафе” за шістсот і ставлю перед ним».

<sup>4</sup> Тут і далі транскрибування слів корейської мови латиницею подається відповідно до системи Макк'юна-Райшауера.

<sup>5</sup> <http://sum.in.ua/s/klacannja>

<sup>6</sup> <http://sum.in.ua/s/klacaty>

Фонові знання про південнокорейський побут, ясна річ, допомагають у розв'язанні перекладацьких завдань, зумовлених необхідністю дотримуватися точності. Так, безхатко відмовляється від кави за шістсот вон і наполягає на сурогаті за триста, виходячи з власних уподобань:

이거 말고 자판기 커피말이야 거 달달한 거

Досл.: «Не такої[,] а з автомата каву ж [кажу][,] ту[,] солодку».

Вартість «солодкої», яку мав на увазі чоловік, указує на те, що він просив найдешевшої, і вона продається не в бляшанках, як у випадку з уже згаданим «Нескафе». Тож уточнення стосовно посудини для рідини не буде зайвим:

«Та не такої, а тієї солодкої кави у *стаканчику*».

Метафоричний вираз *문구가 흘러갔다* (досл. «повідомлення пропливло») було передано більш загальним «повідомлення промайнуло». Авторка уточнює, що інформація з'являлася і зникла швидко. А отже, головна героїня встигала розрізнити, що її потяг запізнювався ще на 10 хвилин, а решту повідомлень уже сприймала так собі. Тож подання декількох лексем разом — як *천안두리인력파출소* (досл. «Чхонан “Дурі” робочої сили поліцейський відділок») — підкреслює вибіркове або неточне осмислення інформації. Цей фрагмент було перекладено з уведенням у дужках відповідного запитання, а також з уточненням назв двох установ:

«Центр зайнятості міста Чхонан “Дурі” (чи, може, йшлося про поліцейський відділок?)»

Назву державної установи *여성부* (досл. «Міністерство жін[ок]») було перекладено як «Міністерство гендерної рівності» попри те, що в оригінальному терміні відсутні семи «гендерний» і «рівність».

У наступній частині оригіналу можна помітити тропізований образ рук.

순간 다급하게 펜을 찾는 손이 있어

코트 주머니를 뒤적거리는데

Досл.: «Миттю похапцем є [або: знайшлися] руки, що шука[ли] ручку, порпа[ючись] у кишенях пальта».

Зміст відрізка такий: «Ще мить — і руки похапцем заходилися шукати ручку, порпаючись у кишенях пальта». Якщо подальші перетворення потребують уникнення стилістичної фігури оригіналу, наприклад для запобігання тавтології, то з «рук» (частини) можна перейти на особу («ціле»):

«Тієї ж миті [або: Ще мить — і] похапцем заходилася шукати ручку,

Порпаючись [або: Намагаючись намацати її] у кишенях пальта».

Далі йдеться про відкриття:

게서 따뜻한 커피 캔이 만져졌다

Досл.: «Там тепла бляшанка кави відчулася (на дотик) [або: намацалася]».

Заміна неперехідного дієслова перехідним, ясна річ, передбачає використання іншого підмета. Ним

може бути сама особа або іменник «пальці». Пленастичне «там» варто залишити поза дужками. Крім того, не буде зайвим уточнити, що йдеться про бляшанку, від якої відмовився безхатко:

«Аж раптом *пальці торкнулися* теплої бляшанки “Нескафе”».

Від дотику в пам'яті головної героїні виринають рядки, що належать відомому корейському поету. Перекладу підлягає складне речення з формативом поступки, що приєднується до основи присудка першої частини:

기다리지 않아도 봄이 온다

Досл.: «Попри те, що [або: Навіть якщо] (на неї) не чека[єш], весна приходить».

Іншими словами:

«Весна приходить, хоч і не чекай на неї».

Зазначена цитата вмонтована в питальне речення вірша Кім Мінджон, яке вказує на непевність головної героїні стосовно того, а чи точно передано зміст цитованої частини:

<...> 그 시였던가

Досл.: «<...> чи той вірш був?»

Приводячи у відповідність до норм української мови, отримуємо:

«Як там (було) у (тому) вірші?»

Тож, додавши ім'я автора цитати — до цього спонукає подальший зміст, — а також оздобивши питальне речення прислівником на позначення сумніву, отримуємо:

«Як там у тому вірші Лі Сонбу, “Весна приходить, хоч і не чекай на неї”, либонь?»

Останній рядок оригіналу побудовано на каламбурі. Річ у тім, що ім'я згаданого у творі поета Лі Сонбу (*이성부 Yi Söng-bu*) співзвучне корейському терміну на позначення Міністерства гендерної рівності (*여성부 yösöngbu*):

여성부를 이성부로 읽던 밤이었다

Досл.: «“*yösöngbu*” як “*Yi Söng-bu*” прочитана ніч [була]».

Іншими словами, виходить, що «Тієї ночі прочитала “*yösöngbu*” як “*Yi Söng-bu*”». Тому, узагальнивши одну частину і спростивши іншу, можна завершити переклад таким чином:

«Тієї ночі поплутала міністерство з поезією».

Вервечка перекладацьких рішень, що їх описано в коментарях, дає змогу збагнути, наскільки оригінал віддалений від еквіваленту українською мовою. Проте, якщо ще наблизити переклад до читача, оздобивши його римою, тоді, поза сумнівом, неминуче доведеться вдатися до введення додаткових мовних елементів. Головне завдання, що постає з такого заміру, — зберегти початковий зміст і намагатися уникати невмотивованих девіацій. Іншими словами, йдеться, за висловом М. Бейкер, про пошук «подібного значення, але у відмінній формі» (1992, с. 71).

Отже, далі вдамося до експерименту, що полягає у створенні такого перекладу, де обов'язковою умовою є наявність рими. Якщо за умови передачі

твору в римованій формі без іще глибших трансформаций оригіналу не обійтися, то слід попиклуватися про створення на виході такого тексту, який би був прагматично та естетично прийнятний цільовій аудиторії, але водночас зберігав би змістово-образний план.

### ВОНА ВПЕРШЕ... ПОЧАЛА ВІДЧУВАТИ

В обіймах сутінок вже станція Чхонан,  
А я все жду останню електричку.  
Десь забарився потяг мій в ту нічку...  
Сидіти тут на самоті — ото вже неталан...

І раптом чую: «Клац!» А потім ще раз: «Клац!»  
Невже хтось чавить вошей? Який жах!  
Дивлюся — ні, вмостившись на платформі,  
Безхатченко зрізає нігті на ногах.

Бушлат потертий і труси —  
Це все, що голе тіло покривало.  
Зирк нижче — а зі шмаття навскоси  
Волосся чорне від багнуки визирало.

— Гей, дівчино, на каву не даси?  
Так зимно, що аж дрижаків наївся.  
«Гаразд», — міркую я і, тільки б відчепився,  
В бляшанці «Нескафе» гарячий ставлю перед ним.

— Та не такої, а в стаканчику б мені...  
Тієї, солоденької кавусі... —  
Сказав, немов були ми друзі.  
Окей — і каву з молоком я простягаю візаві.

Ось бачу на табло швидкий я літер плин.  
Читаю: потяг до столиці  
Іще на стільки-то хвилин...  
Хвилин на десять забариться.

Біжать окремі фрази і слова...  
Майнуло: «центр зайнятості», «Дурі»...  
Чи не поплутала із «відділком», бува?  
Перемішались ноти в партитурі...

Ось номер телефону наздогін.  
Чи то чергового, чи довідкової «Мінжін» —  
Жіноче міністерство, іншими словами —  
Не стишують ходи, пливуть слова рядками.

І, наче номер той — важливий,  
Немов якесь раптове відкриття,  
Заходилась шукати ручку метушливо  
З надією торкаючись кишень пальта.

І раптом мац — ще теплий «Нескафе» в кишені —  
Прогнало відчуття тепла журбу.  
Думки завирували, мов скажені,  
І пригадалися рядки із Лі Сонбу.

«Весна прийде, хоч і не жди її» — так, наче?  
Отак, бува, читаєш про «Мінжін»,  
А підсвідомо прагнеш ти, одначе  
Торкнутися поезії вершин.

(переклад Андрія Рижкова)

Будь-який переклад передбачає доволі непростий вибір і компромісні рішення (Miller-Naudé & Naudé 2010, с. 314). Аби їх унаочнити, варто розглянути кожну строфу окремо, зіставляючи її з відповідним змістом верлібру. У лівій колонці виокремлено додану інформацію.

Перша строфа	Відповідник з верлібру
<p><i>В обіймах сутінок</i> вже станція Чхонан, А я все жду останню електричку. Десь забарився потяг мій <i>в ту нічку</i>... <i>Сидіти тут</i> на самоті — <i>ото вже неталан</i>...</p>	<p>Якось на станції Чхонан Чекала на самоті останню електричку, що запізнювалася.</p>

Появу «сутінок» і «ночі» можна пояснити тим, що останній потяг подають зазвичай дуже пізно. Залучення дієслова «сидіти» в значенні «перебувати» зумовлюється очевидною потребою вимушеного очікування. Єдиним довільним, на перший погляд, судженням, що не впливає з оригіналу, є завершальне «ото вже неталан». Утім пізня година, холод, почуття самотності, а також неясність стосовно часу прибуття електрички є тією фоновою інформацією, у яку цілком логічно вписується використання зазначеного виразу.

Друга строфа	Відповідник з верлібру
<p>І раптом чую: «Клац!» А потім ще раз: «Клац!» Невже хтось чавить вошей? <i>Який жах!</i> <i>Дивлюся</i> — <i>ні</i>, вмостившись на платформі, Безхатченко зрізає нігті на ногах.</p>	<p>«Клац-клац» долинуло звідкись, неначе хтось чавив вошей. На платформі якийсь безхатченко обрізав нігті на ногах.</p>

Цілком природно припустити, що в ситуації, коли людина чує звук і негайно асоціює його з чавленням вошей, ідеться про почуття відрази. Також із контексту впливає, що головна героїня збагнула помилковість першого висновку стосовно походження звуку тільки тоді, коли розгледіла, чим насправді займався безхатько.

Третя строфа	Відповідник з верлібру
<p>Бушлат потертий і труси — Це все, що <i>голе</i> тіло покривало. <i>Зирк нижче</i> — а зі <i>шмаття</i> навскоси Волосся чорне від багнуки визирало.</p>	<p>На ньому з одягу лише потертий бушлат і труси. Волосся, що стирчало крізь діру між ногами, було чорним від бруду.</p>

По суті, епітет «голий» є плеонастичним, адже з контексту й так зрозуміло, що іншого одягу на чоловікові не було. Утім уживання згаданого слова вмотивовується потребою оптимізації ритму. Інформація про переміщення зору нижче є компенсацією відрізка «між ногами», адже в обох випадках можна здогадатися, де саме сконцентрований погляд. Наявність дірок змальовує в уяві образ дрантя.



<i>Четверта строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>	<i>Шоста строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
— Гей, дівчино, на каву не даси? Так змимо, <b>що аж дрижкаків найвса.</b> <b>«Гаразд», — міркую я і, тільки б відчепився,</b> В <b>бляшанці</b> «Нескафе» гарячий ставлю перед ним.	— Дівчино, мені б оце лише триста вон, надто холодно ж бо. Купую в автоматі «Нескафе» за шістсот і ставлю перед ним.	Ось бачу на табло швидкий я лігер плин. Читаю: потяг до столиці <b>Іще на стільки-то хвилин...</b> Хвилин на десять забариться.	Повідомлення «Електричка до Сеула запізнюється ще на 10 хвилин» Швидко промайнуло на табло.

Прислівнику «надто» в лівій колонці, який підкреслює міру або ступінь, відповідає гіперболічне порівняння «так [...], що аж [...]», наповнене сталим виразом.

Існують два погляди стосовно реакції головної героїні на безхатька: одні критики говорять про співчуття до нього (정골별, 2013; 김혜영, 2016, с. 167; 최재봉, 2012), інші — про жах і відчуття тривоги, викликані його зовнішнім виглядом, що пояснює бажання записати номер телефону (이상국, 2020) чи то відділку, чи то довідкової міністерства. Однак цілком імовірно, що жінку охопили обидва почуття під час зустрічі з незнайомцем, тож видається доцільним відтворити зазначені інтерпретації описаної ситуації в перекладі. Тому й маємо щось на кшталт потоку свідомості: згода на виконання прохання безхатька, але водночас бажання швидше відкараскатися від вимушеного спіткання.

До «втрат» можна віднести те, що не вдалося зберегти інформацію про суму, на яку розраховував жебрак, і вартість «Нескафе». Слово «бляшанка» уводиться для компенсації його опущення в передостанній строфі.

<i>П'ята строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
— Та не такої, а в стаканчику б мені... Тієї, солоденької кавусі... — <b>Сказав, немов були ми друзі.</b> <b>Окей</b> — і каву з молоком я простягаю візаві.	— Та не такої, а тієї солодкої кави у стаканчику. Купую в автоматі каву з молоком за триста вон і ставлю перед ним.

І знову питання ціни залишається поза дужками, як і те, що з римованого перекладу не впливає факт щедрості головної героїні, яка на «Нескафе» витратила вдвічі більше, ніж у неї попросили. Хоча, з іншого боку, здоровий глузд підказує, що продукт у бляшанці дорожчий за каву в стаканчику.

Категорична відмова, що її продемонстрував безхатько замість подяки, може бути сприйнята як прояв безцеремонності та фамільярності. Тому доречним видається введення виділеного речення з порівнянням. «Окей» — ознака внутрішньої згоди виконати забаганку незнайомця, перш ніж повторно купувати каву. Уведення цього запозичення не буде чудернацьки виділятися на фоні інших англіцизмів, яких досить багато в оригіналі: 플랫폼 *p'ŭllaetp'om* (< platform «платформа»), 팬티 *p'aent'i* (< panty «труси»), 커피 *k'ŏp'i* (< coffee «кава»), 코트 *k'ot'ŭ* (< coat «пальто»), 캔 *k'aen* (< can «бляшанка») тощо.

Виокремлена вставка є повтором основної інформації. Вона залучається для римунання й водночас не дає відхилитися від оригіналу.

<i>Сьома строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
<b>Біжать окремі фрази і слова...</b> <b>Майнуло:</b> «центр зайнятості», «Дурі»... Чи не поплутала із «відділком», бува? <b>Перемішались ноти в партитурі...</b>	«Центр зайнятості міста Чхонан “Дурі” (чи, може, йшлося про поліцейський відділок?)»

Усі виокремлення належать до уточнень. Опис фрагменту ситуації довершує метафора, побудована на подібності незлагодженого плинду думок до змішаності нот.

<i>Восьма строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
<b>Ось номер телефону наздогін.</b> <b>Чи то чергового, чи довідкової «Мінжін» —</b> <b>Жіноче міністерство, іншими словами —</b> <b>Не стишують ходи, пливуть слова рядками.</b>	041-566-1989 телефон чергового довідкової при Міністерстві гендерної рівності».

«Ось номер телефону» є лексичною трансформацією генералізації, що застосовується замість подання громіздкого номера, а «наздогін» і «не стишують ходи, пливуть слова рядками» є засобом акцентування на способі подання інформації на табло.

«Мінжін» — перекладацький неологізм, утворений на основі подібності до скорочень на кшталт «Мінфін», але попри схожість форми зміст лексеми потребує експлікації, що її додано в тексті перекладу. Варто зауважити, що такий спосіб навіть допомагає точніше передати значення корейського оригінального терміна 여성부 «досл.: Міністерство жінок [або: жіноче міністерство]».

<i>Дев'ята строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
<b>І, наче номер той — важливий,</b> <b>Немов якесь раптове відкриття,</b> Заходилаш шукати ручку метушливо <b>З надією</b> торкаючись кишень пальта.	Тієї ж миті похапцем заходилаш шукати ручку, Намагаючись намацати її в кишнях пальта.

Виокремлена частина належить до логічних умовиводів, заснованих на імплікатурах оригінального дискурсу: навряд чи головна героїня відчула би потребу шукати ручку, якби номер не видався їй важливим. Уведення порівняння «немов <...>» узгоджується з похапливістю рухів, а плеонастичного виразу «з надією» — зі сподіваннями відшукати ручку.

<i>Десята строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
І раптом мац — ще теплий «Нескафе» в кишені — <b>Прогнало відчуття тепла</b> <b>журбу.</b> <b>Думки завирували,</b> <b>мов скажені,</b> І пригадалися рядки із Лі Сонбу	Аж раптом пальці торкнулися теплої бляшанки «Нескафе». Як там у тому вірші Лі Сонбу,

Додані рядки служать ніби логічним заповненням лакуни оригіналу, що утворюється між моментом доторку та пригадуванням поезії. Адже можна припустити, що тепло розвіяло пригнічений стан і розтопило відчуття тривоги, викликавши бурхливий потік емоцій.

«думки завирували»), неологізм («Мінжін»), порівняння («мов...», «немов...») тощо. Уживається багато стилістично забарвленої лексики: народно-поетичних («нічка»), рідко вживаних («неталан»), розмовних («забаритися», «зирк», «дрижаки», «даси», «кавуся») форм тощо. Таким чином, у римованому перекладі зміни торкнулися передусім римо-ритмічної організації, емоційно-експресивної забарвленості та прагматики твору.

Іншими словами, у римованих рядках подекуди відбувається прирощення експресивності та образності на нейтральному відрізку оригіналу, а також трапляється композиційна реструктуризація тощо. Ясна річ, подібні трансформації зумовлені тиском із боку поетичної форми, проте, як доречно зазначають рецензенти, це «має відтінок словесного штукарства, чуттєвої надмірності і додаткових конотацій».

Зазначені перетворення в римованому варіанті перекладу не йдуть на користь загальній концептуальній програмі першоджерела. Хоч на перший погляд основним надбанням може здатися наявність звичної для україномовного реципієнта рими, проте, за уточненням рецензентів, «рима сама по собі без налаштованого ритму — не надає мелодійності тексту»<sup>8</sup>.

Як відомо, ритм у поезії є сенсотворчим і транслює певний настрій, відтак за сенсово-емоційними домінантами перший переклад розставляє соціальні акценти через стан тривоги та особистісної незахищеності, проте другий варіант не передає зазначеного семантичного ореолу.

Отже, проведений експеримент із пошуку римованого варіанта є прикладом невдалої спроби перекладу. Це лише доводить, що «одомашнення» за рахунок залучення рими будь-якою ціною може бути малоперспективною перекладацькою стратегією. Варіант у формі верлібру, за словами М. Нечипоренко, показує, що менш традиційна для нас форма вірша має свою красу, яка багато в чому яскравіше базується на цій формі, її стриманості, недекоративності. Логічним продовженням експериментально-наукових пошуків розвідки може бути подання варіанта у формі білого вірша.

Насамкінець хотілося б висловити надію, що обидва запропоновані варіанти — і у формі верлібру, і римованих строф, — а також коментарі стануть у пригоді під час практичних занять із перекладу корейських художніх творів, адже матеріалом аналізу мають право бути обидва переклади. Зіставлення відповідників із першоджерелом буде корисним під час підготовки

<sup>8</sup> Видається доцільним процитувати рецензію стосовно такого аспекту, як особливості ритміки українського віршування: «Ритм пропонованого перекладу настільки рваний, <...> що змусить читача постійно втрачати мелодику і сугестію тексту, а відтак збиватись з думки, і як наслідок — не відчуті трансльовану емоцію. Римована поезія використовує перебиття ритму украї рідко і з певною метою, а саме — зупинити читача і за контрастом ввести в певний новий емоційний стан. Коли ж ритм міняється значне число разів (як у пропонованому перекладі), то неминуче втрачається цілісність поетичного висловлювання».

<i>Одинадцята строфа</i>	<i>Відповідник з верлібру</i>
«Весна прийде, хоч і не жди її» — так, наче? Отак, бува, <b>читаєш</b> про «Мінжін», <b>А підсвідомо прагнеш ти, одначе</b> <b>Торкнутися</b> поезії <b>вершин.</b>	«Весна приходить, хоч і не чекай на неї», либонь? Тієї ночі полпугала поезію з міністерством.

Вживання дієслова «читати» насправді є відтворенням відповідної лексеми оригіналу, а виокремлені фрагменти наголошують не на самому факті плутанини, а на її логічній причині.

Таким чином, створення додаткового стилістичного й естетичного ефекту за допомогою рими — завдання не з простих, але водночас таке опрацювання твору, як часто зазначається в літературі, і робить перекладача співавтором. Занурюючи оригінальний текст у простір культурних цінностей мови перекладу, необхідно попідкуватися про відповідну художню форму, звукову організацію, емоційний настрій тощо. Іншими словами, йдеться про велику відповідальність, адже зміни не мусять спотворювати оригінальний текст, а використовувати можна лише те, чого не забороняє основна ідея авторського задуму, експліцитні та імпліцитні виміри дискурсу. Загалом можна сказати, що під час роботи з римою перекладач набагато більше обмежений у «дозволенних» ресурсах, ніж коли маємо на меті отримати верлібр.

Та чи вдалося досягти бажаного результату у випадку другого експериментального перекладу? Підіб'ємо підсумки, посиливши власні спостереження враженнями колег і рецензентів<sup>7</sup>.

При порівнянні верлібру з римованим віршем слід визнати, що в останньому темп дещо уповільнюється, змінюється метрика, збільшується частка внутрішнього діалогу головної героїні, навіть виникають нові стилістичні та виражальні засоби — персоніфіковані вирази («в обіймах сутінок», «потяг забарився», «літери пливуть», «фрази [слова] біжать», «слова пливуть», «відчуття прогнало»), сталий зворот («наїстися дрижаків»), плеоназм («це все, що **голе** тіло покривало»), метафора («перемішались ноти в партитурі»),

<sup>7</sup> Принагідно висловлюю сердечну подяку викладачці перекладу КНУ ім. Шевченка Мирославі Нечипоренко та анонімним колегам — рецензентам статті за уважне прочитання матеріалу і фахові коментарі.

фахівців, бо, як писав Богдан Лепкий, «навіть не цілком вдатні переклади посувають вперед техніку переводів і бувають тими сходами, що по них другі дійдуть аж на шпиль» (2013, с. 398). Є сподівання, що подальша робота в цьому напрямку дасть майбутнім спеціалістам змогу долучитися до дискусії та запропонувати власні, кращі варіанти перекладу, й собі ставши україномовними співавторами корейської літератури.

### Покликання

- Лепкий, Б. (2013). До питання про переклади ліричних поезій. *Парадигма: збірник наукових праць*, 7, 387–398. <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/387-398-lb.pdf>
- Baker, M. (1992). *In Other Words*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203133590>
- Miller-Naudé, C., & Naudé, J. (2010). The translator as an agent of change and transformation: The case of translating biblical proverbs. *Old Testament Essays*, 23, 2, 306–321. [http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-99192010000200005&lng=en&tlng=en](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-99192010000200005&lng=en&tlng=en)
- Ryzhkov, A., & López Rocha, N. (2017). Hallyu y su percepción por los jóvenes coreanos en el contexto de la Marca País coreana. *Revista Digital Mundo Asia Pacifico*, 6(11), 6–26. <https://doi.org/10.17230/map.v6.i11.01>
- Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203074428>
- 김민정. (2009). 그녀가 처음, 느끼기 시작했다. 서울: 문학과 지성사.
- 김민정. (2017). 아름답고 쓸모없기를. 파주: 문학동네.
- 김혜영. (2016). 환상극장에 출현하는 분열된 주체들: 김민정의 시를 중심으로, *비평과 이론*, 21, 3, pp. 151–174. <https://doi.org/10.19116/theory.2016.21.3.151>
- 라동철. (2009). 날것의 언어로 ‘엄숙’을 조롱... ‘그녀가 처음, 느끼기 시작했다’ 김민정, *국민일보*. <http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0002388181>
- 이상국. (2020). 김민정의 ‘그녀가 처음, 느끼기 시작했다’, *아시아경제*. <https://www.asiae.co.kr/article/2013111211081750172>
- 정끝별. (2013). 그녀가 처음, 느끼기 시작했다, *경향신문*, <https://m.khan.co.kr/opinion/column/article/20131002208315>

최재봉. (2012). 읽다 보면 나올까요, 내 삶의 제목, *한겨레*. <https://www.hani.co.kr/arti/PRINT/529282.html>

### References (translated and transliterated)

- Baker, M. (1992). *In Other Words*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203133590>
- Choi, J. (2012). Ikta pomyön naolkkayo, nae samüi chemok [Would it come out if I read, the title of my life?]. *Hankyoreh*. <https://www.hani.co.kr/arti/PRINT/529282.html>
- Jeong, K. (2013). Künyöka ch’öüm, nükkigi sijakhaetta [For the first time... she started to feel]. *Kyunghyang Shinmun*. <https://m.khan.co.kr/opinion/column/article/201310022208315>
- Kim, H. Y. (2016). Hwansang kükchange ch’urhyönhanün punyöltoen chuch’edül: Kim Min-jöngüi sirül chungsimüro [The Split Subjects of Fantasy Theater: Focusing on Minjung Kim’s Poems]. *The Journal of Criticism and Theory*, 21, 3, 151–174. <https://doi.org/10.19116/theory.2016.21.3.151>
- Kim, M. (2009). *Künyöka ch’öüm, nükkigi sijakhaetta* [For the first time... she started to feel]. Moonji Publishing.
- Kim, M. (2017). *Arümdapko ssülmoöpkiiril* [May it be beautiful and useless]. Munhakdongne Publishing Corp.
- Lee, S. (2020). Kim Min-jöngüi ‘künyöka ch’öüm, nükkigi sijakhaetta’ [‘For the first time... she started to feel’ by Kim Min-Jeong]. *Asia Business Daily*. <https://www.asiae.co.kr/article/2013111211081750172>
- Lepkyi, B. (2013). Do pytannia pro perekłady lirychnykh poezii [Concerning the translations of lyrical verses]. *Paradyhma: zbirnyk naukovykh prats*, 7, 387–398. <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/387-398-lb.pdf>
- Miller-Naudé, C., & Naudé, J. (2010). The translator as an agent of change and transformation: The case of translating biblical proverbs. *Old Testament Essays*, 23, 2, 306–321. [http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-99192010000200005&lng=en&tlng=en](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-99192010000200005&lng=en&tlng=en)
- Ra, D. (2009). Nalkötüi önöno ‘ömsuk’ül chorong... ‘künyöka ch’öüm, nükkigi sijakhaetta’ Kim Min-jöng [Mockery of “strictness” in raw language... Kim Min-Jeong of ‘For the first time... she started to feel’]. *Kukmin Ilbo*. <http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0002388181>
- Ryzhkov, A., & López Rocha, N. (2017). Hallyu y su percepción por los jóvenes coreanos en el contexto de la Marca País coreana. *Revista Digital Mundo Asia Pacifico*, 6(11), 6–26. <https://doi.org/10.17230/map.v6.i11.01>
- Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203074428>

### Andrii Ryzhkov

National Autonomous University of Mexico

## THE LABORATORY OF TRANSLATION OF KOREAN POETRY INTO UKRAINIAN: KIM MIN-JEONG’S VERSE “FOR THE FIRST TIME... SHE STARTED TO FEEL”

This paper offers two versions of a poem by the contemporary South Korean poetess Kim Min-Jeong translated into Ukrainian. Both translations are accompanied by corresponding comments, making it possible for the reader to have a glimpse at the process of transformations that occur with the original work: its tempo, metrics, stylistic and expressive means, etc. To this end, the process of decision-making in terms of selecting linguistic devices and other resources stemmed from the translation of the verse “For the first time... she started to feel” is the object of this paper. The goal of the research is to demonstrate the logic underlying the corresponding decisions. At the same time, it should be noted that this paper is not aimed at providing a comprehensive analysis of all the aspects that may arise from translation of the original, but rather focuses on several examples.

Given the steadfast development of Korean studies in Ukraine and due to the growing interest in Korean language, literature and culture, this study will hopefully be useful for translation classes of Korean literature into Ukrainian as a material for comparative analysis with the original

in order to have a better look at possible forms and variants of shifts and transformations. Thus, the relevance of this analysis can be explained in terms of practical needs of Korean studies in Ukraine, whereas its novelty is apparent due to the lack of translated works, accompanied by comments.

The poetic style of Kim Min-Jeong catches attention due to its frankness, criticism and straightforwardness, and since the poetess addresses completely non-lyrical and complicated topics.

As a result, the study demonstrates the mechanisms employed by the translator by applying two different approaches. In particular, it demonstrates what happens to the pace, expressive and stylistic means, etc. On the other hand, the article assumes that there is no single correct method or form of translation. Therefore, the analysis invites to reflect upon the appropriateness and necessity of taking certain translation decisions and thus emphasizes the importance of the process of self-reflection when working with the original.

*Keywords:* Korean-Ukrainian translation; Korean poetry; Kim Min-Jeong; translation analysis; commented translation; Korean literature.

*Стаття надійшла до редколегії 03.08.2021*