

“Канадознавство”
Серія заснована у 2018 р.



Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки

Канадський інститут українських студій
при Альбертському університеті

КАНАДОЗНАВСТВО: філологічні візії

Колективна монографія

Луцьк
Вежа-Друк
2020

Ministry of Education and Science of Ukraine

Lesya Ukrainka Eastern European National University

Canadian Institute of Ukrainian Studies
at the University of Alberta

CANADIAN STUDIES: Philological Visions

Collective Monograph

Lutsk
Vezha-Druk
2020

УДК 908(71)(08)+80(71)(08)

К 19

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 7 від 28 травня 2020 року)*

Рецензенти:

д-р політ. наук, проф. **Анатолій Худолій**
(Національний університет “Острозька академія”)

д-р педагог. наук, проф. **Людмила Гусак**
(Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки)

д-р філол. наук, проф. **Надія Єсипенко**
(Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича)

Авторський колектив: Бачинська Галина, Бойчук Валентина, Вербовецька Оксана, Гончарук Світлана, Дмитрошкін Денис, Ємець Олександр, Єфремова Наталія, Малімон Леся, Накашидзе Ірина, Полковський Валерій, Сірук Юлія.

Канадознавство : філологічні візії [Текст] : колективна
К 19 монографія у 2-х кн. Кн. 2 = **Canadian Studies : Philological
Visions [Text] :** Collective Monograph in two books. Book 2. – Луцьк :
Вежа-Друк, 2020. – 160 с.

ISBN 978-966-940-312-4

ISBN 978-966-940-314-8 (Кн. 2)

У міжнародній колективній монографії вміщено найновіші українсько-канадські філологічні дослідження в галузі сучасного канадознавства. Це третій випуск серії “Канадознавство”, заснованої у 2018 році Центром канадознавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Для науковців, викладачів, докторантів, аспірантів, студентів факультетів міжнародних відносин, іноземної філології, історії, політології та національної безпеки, філології та журналістики, педагогічної освіти й соціальної роботи, для працівників осередків канадознавства в Україні, авторів українських студій у Канаді, а також усіх, хто цікавиться канадознавством, українсько-канадською співпрацею в різних сферах.



**UNIVERSITY OF ALBERTA
CANADIAN INSTITUTE
OF UKRAINIAN STUDIES**

*Монографію видано за підтримки
Канадського інституту українських
студій при Альбертському університеті
(м. Едмонтон, Канада)*

УДК 908(71)(08)+80(71)(08)

© Центр канадознавства СНУ
імені Лесі Українки (м. Луцьк), 2020

© Автори, текст, 2020

ISBN 978-966-940-314-8 (Кн. 2)

ЗМІСТ

Вступне слово	7
Суспільні виміри канадського літературознавства	11
Гендерні стереотипи в канадській літературі	12
Громадянська позиція Джорджа Риги	34
Когнітивні аспекти канадського літературознавства	53
Мотив ностальгії в україномовній поезії Канади	54
Концептосфера канадських забавлянок	74
Емоційна концептосфера романів Маргарет Лоренс	94
Мовознавчі обрії канадознавства	115
Стилістичні прийоми канадської літератури	116
Морфологічні способи творення українських прізвищ у Канаді	137
Післяслово	156



ВСТУПНЕ СЛОВО

Це видання висвітлює рефлексії щодо розвитку канадознавчих студій, поєднує в собі історію та сучасність, концептуальні ідеї та життєві розповіді, прагнення послідовно віднайти неперервність істини, заповнюючи прогалини в малодосліджених сферах. Збагнувши багатомірність канадознавства та необхідність віднаходження його спільної понятійної мови, книга закликає читача зосередитись на сьогочасних проблемах та перспективах канадознавчих студій.

Пропонована монографія є третім випуском серії “Канадознавство”, зініційованим Центром канадознавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк), який цього року виходить двома книгами: “Канадознавство: суспільні та освітні візії” та “Канадознавство: філологічні візії”. Публікацію другої книги третього випуску здійснено за підтримки Канадського інституту

українських студій при Альбертському університеті (м. Едмонтон, Канада)¹.

Співавтори цього видання спираються на основні твердження й висновки попередніх колективних монографій серії “Канадознавство”²:

- канадознавство – новий, престижний і перспективний напрям, який неухильно розвивається в Україні;
- канадознавство необхідно розуміти не лише як дисципліну, спрямовану на вивчення Канади, але й як дисципліну, об’єктом якої є наукові дослідження українсько-канадських зв’язків у різних сферах;
- найбільш пріоритетними напрямками канадознавчих досліджень в Україні є суспільно-політичні, історичні, культурно-освітні й філологічні студії;
- видавниче втілення наукових напрацювань, відображаючи найновіші дослідження з канадознавства, слугують його розвитку та популяризації.

Такі основні принципи системно реалізовані у двох книгах третьої колективної монографії, у якій висвітлено суспільні, освітні та філологічні аспекти канадознавчих студій. Видання містить аналіз українсько-канадської освітньої спадщини, дослідження суспільних вимірів української канадіани, канадського літературознавства, вивчення мовознавчих обривів канадознавства, розгляд суспільних та когнітивних аспектів канадського літературознавства. Автори монографії мають надію, що проблематика нового випуску зацікавить науковців,

¹ Два підрозділи монографії є складовими дослідницьких грантових проєктів на українсько-канадську тематику з гуманітарних наук, наданими Вічним фондом фундації української спадщини Альберти та Пам’ятним вічним фондом Петра Чорного.

² “Україна – Канада: сучасні наукові студії” за 2018 рік та “Канадознавство: суспільство, культура, мова” за 2019 рік.

окреслить горизонти для майбутнього обговорення та осмислення написаного.

У пропонованій книзі третього випуску науковці сфокусовують увагу читачів на вивченні гендерної політики та громадянської позиції канадських письменників, мотиву ностальгії в україномовній поезії Канади, осмисленні канадських коліскових, емоційної концептосфери канадських письменників, аналізі стилістичних прийомів канадської літератури та морфологічних способів творення прізвищ Канади.

Науковці з різних університетів України (Луцька, Києва, Львова, Кам'янець-Подільського, Тернополя, Дніпра, Хмельницького), Франції (Ліон) та Канади (Сейнт-Альберт) спричинилися до видання третього випуску серії, що підкреслює постійне зацікавлення канадознавчою проблематикою. Сподіваємося, що книги стануть у пригоді канадознавцям, спонукатимуть їх до нових звершень у цій царині, а також привернуть ширшу аудиторію читачів.



СУСПІЛЬНІ ВИМІРИ КАНАДСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Розділ І

Men and women aren't the same. And they won't be the same. That doesn't mean that they can't be treated fairly.

Jordan Peterson

Гендерні стереотипи в канадській літературі

ЛЕСЯ МАЛИМОН, ЮЛІЯ СІРУК

Стереотипне сприйняття суспільством гендерних ролей неодноразово ставало предметом наукових досліджень. Гендерна лінгвістика, у першу чергу, акцентує увагу на прикметних особливостях фемінного та маскулінного наративів. Засновницею гендерної лінгвістики вважають Р. Лакофф, яка у дослідженні “Мова і місце жінки” 1975 р., виявляючи зв’язки між мовними регістрами та гендером, зазначила: *“The marginality and powerlessness of women is reflected in both the ways men and women are expected to speak and the ways in which women are spoken of”* (Lakoff 1973, 2). Вивчення стереотипів, як певних образів, за допомогою яких людина сприймає світ, цікавили багатьох вчених: Д. Кемпбела,

В. Ліпмана, Дж. Хамільтона. Вперше термін стереотип було використано В. Ліпманом у статті про концепцію громадської думки в 1922 р. Дослідник вважав, що головними функціями стереотипів є економія людиною зусиль і сегментування світу. Ми виявляємо схожість у повсякденні та використовуємо цю модель у майбутньому, не намагаючись віднайти різницю, краще послуговуємось застарілими уявленнями, ніж при звичаємось до нових. Зі стереотипів складається наше розуміння світобудови. Коли якийсь зі стереотипів змінюється на новий або ж зникає зовсім, світогляд людини перебуває в стані ризику. Із розвитком фемінізму вчення про стереотипи сформувалося у вивчення гендерних стереотипів, дослідженням яких займалися І. Броверман, А. Маренков, П. Розенкранц. На думку американського психолога С. Бем, гендерна поляризація, тобто стереотипність у поділі на маскуліних і фемінних, призводить до встановлення гендерних ролей, які повинна виконувати кожна людина: *“Differences from scratch to make the sexes even more different from one another than they would otherwise be”* (Bem 1999, 78). Дослідниця підкреслює хибність такого підходу, адже він призводить до андроцентричної концепції. Через різкий поділ між статями та без можливості винятку, подібності в характері чоловіків та жінок у суспільстві часто засуджуються як відхилення від норми. Наприклад, стереотип, що чоловікам не властиво плакати, знаходить своє відображення у виразах *“Men don’t cry”* або ж *“Stop crying like a little girl”*.

У часи Другої світової війни через брак робочої сили жінки були вимушені замінити чоловіків на робочих місцях. Небажання повертатись під покровительство чоловіка чи виходити заміж за людину, яку не любиш, заради матеріальної вигоди та престижу, а також скрутні фінансові умови в післявоєнний період змусили жінок, окрім неоплачуваної домашньої роботи, продовжити працювати на рівні з чоловіками на заводах, фабриках тощо. Ще одним фактором було вдівство. Втрата годувальника змушувала жінок змінити соціальну роль. Чоловіки, які повернулися з війни,

мали право вибору. Таким чином суспільство розділилось на традиціоналістів та новаторів. Із 1960-х років ХХ ст. робота для жінки не була потребою, а скоріше вибором. На думку Г. Храбрової, бажання жінки проявити свою самодостатність на “фізіологічно-емоційному та соціально-культурному рівнях” було причиною формування феміністичних настроїв (Храброва 2013, 19). Оскільки жінка, яка працювала та покидала дім без нагляду на деякий час, взяла на себе роль чоловіка-батька в сім’ї Британський соціолог А. Джефкотт вказує, що жінку, яка працювала, по-іншому ідентифікували: *“Some see her as a symbol of freedom, but to others she is the epitome of irresponsibility and neglect”* (Jephcott 1962, 19). Хорошою матір’ю була та, що могла приділити всю увагу своїй дитині. Відповідно ті жінки, які відправляли дітей у садок, а самі йшли на роботу, вважалися в очах суспільства недостойними матерями. Дилема між самореалізацією та вихованням дитини провокувала проблему вибору та зумовила дискусію “подвійної ролі”. Утримуючи всі аспекти життя самотужки, жінка розривалась між кар’єрою та сім’єю. Як зазначає А. Аллен у “Feminism and Motherhood in Western Europe, 1890-1970: The Maternal Dilemma”, 1968-ий р. став початком боротьби феміністок за рівноправність у сімейних ролях (Allen 2005, 231). У 1970-х роках С. Бордо сформулював концепт “подвійної петлі”: у жінок виникають труднощі у сферах, у яких переважно працюють чоловіки (Bordo 1999, 384). Їм потрібно неодноразово доводити, що вони сильні та вольові, тобто поводитися маскулінно. Досягнення успіху в кар’єрі продукує синдром тривоги за інші сфери життя, а саме сімейну, де жінку звикли бачити лагідною та слабкою. Наприклад, коли жінка займає кращу посаду або ж отримує більшу зарплатню, вона вкладає ще більше зусиль у роботу по дому, аби не скомпрометувати себе як погану господиню.

Стереотипність стосовно жінки маркує не лише її поведінку, а й мову. Загальноприйнятим є судження, що жінки говорять швидше і більше, ніж чоловіки, проте наукового підтвердження

цьому немає. Датський лінгвіст О. Єсперсен у “Language: its Nature, Development and Origin” вказує на багатослівність як суто жіночу рису (Jespersen 1922, 253). Таке кліше виражене в багатьох англійській прислів'ях і виразах: “Many women, many words; many geese, many turds”. Водночас мовчання жінки вказує на послух: “Silence is the best ornament of a woman”. Австралійська дослідниця Д. Спендер наголошує на мовчанні як ознаці покори: “When silence is the desired state for women...then any talk in which a woman engages can be too much” (Spender 1980, 42). У 1970-х Р. Лакофф ідентифікувала жіноче мовлення як “woman’s register”. У своєму дослідженні “Language and Women’s Place” науковиця доводить, що жіноче мовлення соціально зумовлене, тобто ієрархічно підпорядковане чоловіку та є більш ввічливим. У щоденній розмові жінки частіше використовують розділові питання, прикметники, які містять насичене емоційне забарвлення (“lovely”, “divine”) або ж є нейтральними (“cute”), уникають грубих слів та лайки. Стереотипність висловлень, притаманне одній статі та нехарактерне для іншої, Р. Лакофф пояснює вихованням та загальним стереотипам. Із раннього віку дівчинку виховують як леді й навчають, як потрібно поводитися і розмовляти. Як наслідок, дівчинці неприпустимо лягаться, а ненормативну лексику хлопця пояснюють вибуховим характером (Lakoff 1973, 51). Жінки також частіше не є тими, хто закінчує розмову. У моделі почергового мовлення (“turn-taking model”) у період паузи жінки використовують такі мінімальні відповіді, як “mm”, “yeah” для того, щоб не закінчувати бесіду першій (Nelson 2014) або ж для того, щоб показати свою зацікавленість співрозмовником. Гендерний парадокс, який вперше спостеріг В. Лабов, підтверджує різницю у використанні лінгвістичних одиниць між двома статями. Так, для жінки притаманне використання престижного, тобто унормованого стандарту мови, коли ж чоловікам властиве неформальне, більш стигматизоване мовлення. Пояснення цієї різниці у висловлюваннях В. Лабов знаходить в традиціоналістському

баченні мови. Як відомо, людське мовлення залежить від соціально-культурних умов, так званого соціолекту. Мова є показником ерудованості та приналежності до певного соціального кола. Для того, щоб покращити своє соціальне становище, жінці було потрібно наблизитися хоч якось до нього. Найдоступнішим способом для цього була зміна мовного коду (codeswitching). У наш час зміна мовного коду є буденним явищем. Емансипація дещо послабила правила мовного стандарту та дозволила жінкам виходити за межі престижу й при цьому не здаватися неосвіченими. Щоправда, це не робить жінку повністю розкутою у мовленні.

Психолог О. Нельсон виокремлює такі лінгвістичні стереотипи, притаманні жінкам: використання ствердних речень на початку речення (“I feel” “I believe”, “I think”) та речень для “привернення уваги” слухача (“You don’t want to miss this”). Історично закарбоване твердження, що жінки говорять більше як чоловіки, можна пояснити такими “пустими” вставками, які не несуть жодного змісту, але нагромаджують і перевантажують мовлення, тим самим відволікають та втомлюють слухача. Також жінкам властиво вибачатись за свою точку зору перед тим, як висловити її: “Don’t get me wrong”, “It may sound stupid”. З одного боку, використання таких виразів є виявом ввічливості, проте, з іншого боку, це характеризує мовця як занадто невпевненого в собі (Nelson 2014). Необхідно зауважити, що жодних ґрунтовних досліджень щодо того, що жінка говорить більше за чоловіка, немає. Навіть коли жінка використовує словесні сигнали для привернення уваги, то наступний зміст повідомлення скорочений і не перевантажений додатковою інформацією. Дослідження П. Коллока, П. Блумштайна та П. Шварца підтвердили, що чоловіки говорять більше за жінок і перебивають співрозмовника-жінку частіше, якщо відчувають свою перевагу над нею. Результати дослідження виявили наступну тенденцію: якщо відносини між співрозмовниками партнерські, тобто між обома існує рівновага сил, то внесок у розмову однаковий.

У 1970-х рр. ХХ ст. жіноче письмо виокремилось в нову галузь літературознавства. Робота Дж. Спенсер “The Rise of the Woman Novelist” привернула увагу до жінки-автора і проблематики її творів (Spencer 1986). Теми, які раніше навмисне замовчували, стають наскрізними в жіночому письмі ХХ ст. Хоча в 1980-х роках з опублікуванням теорій Р. Барга про смерть автора, праці Дж. Батлер “Gender Trouble”, у якій вона засуджує будь-який розподіл статей, дещо змінилось ставлення лінгвістів до жіночого письма, та все ж це не зруйнувало палкого інтересу публіки (Butler 1990). Загал цікавився думкою жінки, її поглядами та переконаннями. Задля поваги більше не потрібно було ховатись за псевдонім чоловіка. Фемінізм ввійшов у моду, а отже, як би до нього не ставились, він існував, а вплив і значення жінки могутнішало. У статті “Towards a Feminist Poetics” Е. Шовалтер розрізняє два типи феміністичної критики: жінка-читач творів, які написані чоловіком (стереотипність, образність уявлень щодо того, якою є жінка) та жінка-письменниця (гінокритика). Останню Е. Шовалтер розподіляє на три типи текстів: жіночий, фемінний й феміністичний. Жіночий зображує жінку як несхожу на чоловічу ідентичність, яка пронизує тексти та є відмінною від чоловічого письма. Фемінний зображує традиційні патріархальні погляди на суспільство та зберігає всі йому властиві канони. Феміністичні тексти постають проти усіх правил патріархального ладу та захищають права жіноцтва (Showalter 1986, 128). Коли в чоловічому письмі найчастіше головним героєм є чоловік, а жінка виконує пасивну роль, то в жіночому письмі центральним образом стає вольова жінка. Також неовов’язковим у цьому типі письма закріплення соціальних штампів жінки-матері, жінки-дружини, жінки-подруги. Феміністичний дискурс допоміг прищепити скептицизм до загальноприйнятих правил. М. Етвуд зауважує, що жіноче письмо критикували й вважали “*too subjective, solipsistic, narcissistic, autobiographical and confessional*” (Bouson 2010, 8).

Із часу опублікування М. Етвуд “Їстівної жінки” (англ. *“The Edible Woman”*) минуло більше 50 років, але актуальності твір не втратив і дотепер. Проблема соціальної нерівності між чоловіком та жінкою, передумовою якої є формування гендерних стереотипів, є головною темою творів письменниці. М. Етвуд зазначає, що, передчуваючи суспільні зміни, почала писати роман ще до початку феміністичного руху в Північній Америці, тому вважає себе протофеміністкою: *“I myself see the book as proto-feminist rather than feminist: there was no women’s movement in sight when I was composing the book in 1965, and I am not gifted with clairvoyance though like many at the time I’d read Betty Friedan and Simone de Beauvoir behind locked doors”* (Tolan 2007, 9).

Головна героїня Меріан працює у фірмі, що проводить соціальні опитування серед покупців. Її сусідка Ейнслі, із якою вони разом винаймають квартиру, працює в майстерні з ремонту зубних щіток. Через протиставлення зовнішнього вигляду дівчат, їх побуту та поглядів на життя спершу складається враження, що авторка описує антиподи. Меріан – серйозна дівчина, яка зустрічається з надійним адвокатом Пітером. Натомість Ейнслі – легковажна, не стежить за порядком, вульгарно вдягається і не має постійного партнера. Підсвідомо Меріан відчуває свою вищість над подругою, адже її життя більш впорядковане і наближене до ідеалу, певної соціальної норми: *“She had a hangover, which put me in a cheerful mood – it made me feel so healthy...”* (Atwood 2010, 12). Пізніше головна героїня знайомить читача зі своєю подругою Кларою. Дівчина занедбала навчання та вийшла заміж за випускника університету Джо, із яким вони виховують двох дітей і чекають народження третьої. Оповите домашніми клопотами життя теж не влаштовує Меріан. Вона згадує часи старшої школи, коли захоплювалася подругою, її витонченістю та жіночністю. Після заміжжя та народження первістка Клара сподівалася продовжити навчання у вечірній школі, але коли народилась друга дитина, жінка змирилася зі своєю роллю домогосподарки. Меріан зневажає також своїх

колег. Люсі, Еммі та Міллі здаються дівчині невдахами, адже цнотливі і ніколи не мали стосунків із хлопцями. Своє становище дівчина вважає найкращим, тому розмови дівчат із приводу заміжжя вважає безглуздими, а намір Ейнслі народити для себе дитину – справжнім божевіллям. Ситуація змінюється, коли Пігер після весілля свого друга вирішує покінчити з холостяцьким життям та одружитися на Меріан. Дівчина втрачає контроль над собою і своїми вчинками, адже розуміє, що не хоче чинити так, як вимагає від неї суспільство. У такий спосіб сюжет розгалужено на три життєві історії.

Паралельно розвиваються долі трьох жінок, які мають різні уявлення про те, як має функціонувати суспільство й жінка в ньому. Для натхненної феміністичними настроями Ейнслі цілком прийнятно народити й виховати дитину самотужки, не залежати від чоловіка та не коритися усталеним нормам. Для виконання поставленої мети Ейнслі обирає Лена – друга Меріан. Дізнавшись, які дівчата приваблюють хлопця, Ейнслі йде на підступ та вдає із себе недосвідчену дівчину: *“She sipped at her ginger ale, giving short, shy answers”* (Atwood 2010, 70). Така поведінка є зразком маніпулювання стереотипним уявленням про розподіл гендерних ролей у суспільстві. Ейнслі користується всіма вигодами жіноцтва, спокушаючи чоловіків та досягаючи свого. Вона чітко розуміє, що подобається чоловікам й маніпулює ними. Ейнслі не цікавить шлюб, проте після лекції психолога про важливість батька у вихованні дитини, вона змінює свою думку. Дівчина починає хвилюватися за майбутнє дитини, адже, за словами психолога, через відсутність батьківської уваги її майбутній хлопчик може стати гомосексуалістом. Необхідно зауважити, що саме психолог-чоловік говорить про важливість батька в житті дитини. Ейнслі не готова повстати проти соціальних норм, а тому впевнена, що все, що говорить лікар, а ще й чоловік, беззаперечна істина – хлопчику безсумнівно потрібен батько: *“It’s good for them, it makes them normal, especially if they’re boys”* (Atwood 2010, 183).

Показний “фемінізм” не справджений у діях Ейнслі, чії переконання та погляди зазнають змін під тиском усталених стереотипів суспільства. У такий спосіб авторка звертає увагу читача на ключовий концепт “правильного”, “типового” та навмисне бере під сумнів все те, що може бути прийнятним.

Для Клари сім’я в її первісному вигляді з розподілом ролей на слабку жінку та сильного чоловіка є найбільш оптимальною і зрозумілою моделлю поведінки, за якою вона готова жити. І хоча героїня не зізнається, як важко для неї виконувати роль матері та дружини, для читача помітна втома, роздратування й нудьга. У тексті є навіть натяк на прихований алкоголізм Клари: *“The stairs of the back porch, which were overgrown with empty bottles of all kinds, beer bottles, milk bottles, wine and scotch bottles”* (Atwood 2010, 33). Захарашений сад та будинок вказують на неспроможність дівчини впоратися з хатніми обов’язками. Помітна й неприязнь до власних дітей, яких вона постійно лає: *“The furtive little bastard”* (Atwood 2010, 39), *“...you goddamned fire hydrant”* (Atwood 2010, 35). Щоб хоч якось підтримати дружину, Джо допомагає Кларі по господарству та запрошує Меріан у гості. На його думку, безпорадність Клари через те, що вона не може освоїтися в новій ролі дружини-домогосподарки. Можливо, дівчина й сама не розуміє, що з нею відбувається і чому вона нещаслива, адже вона не говорить на цю тему з найближчою подругою.

Рекламні плакати в місті пропагують певний стиль життя, соціальну норму, до якої всі повинні прагнути. Намагаючись втілити ідеал щасливої домогосподарки, Клара страждає, занепадаючи як особистість. Рекламі у творі надане особливе місце, бо вона не лише відображає гендерні стереотипи, а й стає інструментом їхнього формування. Меріан проводить соціальне опитування серед чоловіків, які часто споживають пиво для реклами нового бренду. При цьому вся рекламна кампанія була орієнтована лише на чоловічу аудиторію: *“Any real man, on a real man’s holiday – hunting, fishing, or just plain old-fashioned relaxing*

– *needs a beer with a healthy, hearty taste, a deep-down manly flavour*” (Atwood 2010, 27). Розробники вважали, що жінки не споживають пива взагалі й зробили цей напій суто чоловічим, хоча у сцені, коли Меріан приходить в гості до Клари, Джо пропонує їм пиво: *“Anybody for a beer before dinner?”* (Atwood 2010, 35). Клара ж навіть під час вагітності п’є вермут (Atwood 2010, 36).

Підміна понять та уявлень також стосується і жіночої краси, її одягу, поведінки тощо. Меріан згадує, якою стрункою в молоді роки була Клара: *“...everyone’s ideal of translucent perfume advertisement femininity”* (Atwood 2010, 38). Нав’язливий образ ідеальності та стандарту поданий у рекламі жіночої білизни, де жінка підстрибувала у стягуючій білизні. Меріан зауважує, що реклама такого типу зорієнтована на тих жінок, які з придбанням корекційної білизни, отримують другу молодість й стрункість. Коли Меріан розповідає про офіс, у якому працює, то зауважує, що від жінок вимагають ходити на високих підборах: *“In the high heels expected by the office I have to go down sideways, clutching the bannister”* (Atwood 2010, 13). Також на фірмі чоловіки працюють на вищих посадах, тому займають вищий поверх. Натомість нижчий жіночий поверх виконує усю практичну частину роботи. Спостерігаємо концепт “подвійної петлі”. Жінки не виконували креативну роботу, не керували, а лише слугувати виконавчою ланкою. На одній з реклам, поданих у творі, була зображена усміхнена медсестра, яка тримала в руках дитячу пляшечку. Напис закликав: *“Give the gift of life”* (Atwood 2010, 104). Більшість агентів, які займалися опитуванням у маленьких містах, були домогосподарками. Вони несумлінно виконували свою роботу, вважали її розвагою проти нудьги, адже грошей не потребували. Для Меріан ці жінки були тими, хто втілював пропаганду дігонородження й переніс картинку в реальність. Проте насправді така втеча з дому викриває більшу проблему: втечу від реальності, від примарного добробуту. Людині важлива соціалізація, а відсутність спілкування та

саморозвитку спонукала жінок виходити за межі комфорту та працювати.

Концепт “проблеми, що не має назви” був розвинений феміністкою Б. Фрідан. У праці “The Feminine Mystique” вона досліджувала проблему незадоволення життям домогосподарками в 1950-их, 1960-их роках. Попри фінансову забезпеченість, жінки не почувалися щасливими. Більшість соромилася говорити про свої депресивні стани, адже для суспільства їхнє становище було найбільш вигідним. Саме цю ситуацію із замовчуванням проблеми можна простежити в образі героїні Клари. Домогосподарка, яка дала інтерв’ю Б. Фрідан, розмірковує про свою імперсональність: “*I... feel I have no personality*” (Friedan 2013, 16).

Підсвідомий страх втратити саму себе в заміжжі штовхає Меріан відмовитись від шлюбу. Б. Фрідман вважає, що причина виникнення депресій у домогосподарок – нестача самореалізації. Оскільки після заміжжя більшість жінок присвячували час чоловікові й дітям, то часу на себе у них фактично не було. Піклуватися про себе, коли є ще стільки хатніх справ, здавалося абсурдом і сприймалося суспільством як егоїзм чи лінь. Тому поступово почала утверджуватися думка про те, що єдиним шляхом до щасливого співіснування для чоловіка та жінки є визнання рівності обох статей (Friedan 2013, 377).

Ще одна реклама, яка активно навіювала чутливість, емоційність, була скерована вже на подружжя. Пропонуючи споживачеві придбати фотоапарат, маркетологи розмістили статтю з порадами, як фотографувати в приміщенні, та зображення дівчинки, яка обіймала спанієля. Безсумнівно напис “Treasure It Forever” (Atwood 2010, 234) апелював до цільової аудиторії, якій фотоапарат потрібен був найбільше – сімей, які хочуть зазнимкувати дорослішання дітей. Як пояснює Б. Фрідан у “The Feminine Mistique”, саме в такий спосіб ринок підлаштовано до потреб середньостатистичної американської домогосподарки: “*...if these needs were properly manipulated, she*

could be induced to buy more...” (Friedan 2013, 223). Влучно дібрані тексти, фото дають можливість керувати свідомістю покупця, підштовхують його до зразків для наслідування, вербально переконують чинити так, як підказує реклама. Критичне сприйняття Меріан усіх рекламних трюків, а також те, що вона сама задіяна в соціальних проєктах, вирізняє головну героїню з-поміж інших. На перший погляд вона абсолютно звичайний, типовий персонаж. Героїня не вирізняється ні вишуканим одягом, ні яскравою зовнішністю, ні ставленням до життя. Здається, що дівчина просто пливе за течією й не прикладає особливих зусиль. Робота її не цікавить, скоріше стає засобом заробляння грошей. Знайомство з Пігером відбулося через спільних знайомих і їхні зустрічі стали для неї швидше приємною звичкою, ніж справжнім коханням (Atwood 2010, 63).

Впродовж твору Меріан еволюціонує та проходить декілька етапів. На першому етапі дівчині здається, що вона краща за інших, бо має серйозні стосунки, постійну роботу, не обтяжена сімейними обов’язками. Другий етап – роздвоєння особистості через сумнів у правильності вибору. Героїня вагається, чи може вона повністю довіряти своєму партнерові. З одного боку, вона хоче виправдати очікування батьків, друзів, колег і вийти заміж, бути такою, як усі. З іншого боку, Меріан сумнівається, чи весілля з Пігером є тим, чого вона хоче від життя. На третьому етапі дівчина нарешті приймає рішення й зростає внутрішньо.

У творі образ Пігера архетипно маскуліний. Невибагливий, мінімалістичний стиль квартири яскраво характеризують свого власника: “...*goodsized sheepskin on the floor and a plain, solid bed, also good sized, square desk, dark wood, and one of those leather-cushioned office swivel-chairs...*”, “...*Peter hasn't put much in the living room yet*” (Atwood 2010, 60). Колекціям ножів та фотоапаратів, моделям авіаносців виділено особливе місце в квартирі: “*To one side of the bookcase is a pegboard with hooks that holds Peter's collection of weapons: two rifles, a pistol, and several wicked-looking knives...Peter's cameras hang there too*” (Atwood

2010, 61). Порядку Пітер дотримується і в одязі: *“it’s impossible for Peter to dress with genuine carelessness”*. Така ідеальність та правильність обранця пригнічують Меріан. Дівчина хоче відповідати вимогам Пітера, тому підлаштовується під його настрій, бажання і забаганки: *“...I had to adjust to his moods, but that’s true of any man...”* (Atwood 2010, 63). Вона хоче бути зручною для нього, тому час від часу відчуває себе такою ж ужитковою річчю, як і всі інші меблі у квартирі Пітера. Символічним є опис занурення Меріан у мильну воду. Запах мила нагадує їй Пітера, який пахне так само. Їй здається, що вона розчинається у воді так само, як і в стосунках: *“She was afraid of losing her shape, spreading out, not being able to contain herself any longer, beginning (that would be worst of all) to talk a lot, to tell everybody, to cry”* (Atwood 2010, 221).

Втрата індивідуальності після заміжжя лякає Меріан. Збереження особистості й подружнє життя існують для дівчини паралельно. За вечерею в ресторані (після вихвалянь Пітера про пригоди на полюванні) у Меріан починаються проблеми з травленням. Дівчина дізнається, що хлопець збрехав їй, переконуючи, що ніколи не полював на велику здобич. Після викритої брехні Меріан бере під сумнів усе, що пов’язане з хлопцем. Вона порівнює здобич із собою, тому перестає споживати м’ясо. Із часом ситуація погіршується, бо ближче до заручин рослинна їжа нагадує дівчині живих істот. Фотоапарат для Меріан видається рушницею, якою мисливець прицілюється на свою жертву. Дівчина розуміє, що обранець поступово починає підлаштовувати її під себе. Просить одягатись по-іншому, належно поводитися. На заручини Пітер запросив лише своїх знайомих, тому Меріан мала просити дозволу, щоб запросити когось зі своїх. Дівчина для нього є ще одним із захоплень, доповненням до колекції.

Інший приклад ловця, який полює за здобиччю, – Лен, друг Меріан. Знайомство з жінками для хлопця – спортивна розвага: *“He was a self-consciously lecherous skirtchaser, granted...”* (Atwood

2010, 89). Він не відчуває жалю до дівчат, які в нього закохувалися, бо зневажає їх за те, що хочуть лише вийти заміж. На думку Лена, усі жінки заслуговують такого ставлення, бо вони самі цього прагнуть. Сексуальна об'єктивізація жінки створює мезогіністичний образ: *"I mean most women you'd feel what the hell, they probably deserved it, rotten bitches anyway (Atwood 2010, 158)"*. Коли ж герой сам стає жертвою Ейнслі, то не стримує емоцій та вибухає люттю. Лен вважає, що саме освіта – причина жіночих підступів: *"That's what we get then," he said nastily, "for educating women. They get all kinds of ridiculous ideas"* (Atwood 2010, 160). Сексизм відносно жіночої статі обертається проти нього, коли жінка починає використовувати аналогічну стратегію. Лен звинувачує Ейнслі, тому монолог хлопця в цій частині твору скоріше схожий на типово жіночий: *"You weren't interested in me at all. The only thing you wanted from me was my body!"* (Atwood 2010, 161). Така словесна гра вказує на зміну гендерної ролі й поведінки персонажа. Упевнений у собі чоловік втрачає контроль над ситуацією. Істеричні вигуки та звинувачення не мають нічого спільного з образом ловеласа.

Джо, чоловік Клари, висловлює суто чоловічі настрої, вказуючи на непотрібність освіти для жінок: *"Maybe women shouldn't be allowed to go to university at all; then they wouldn't always be feeling later on that they've missed out on the life of the mind"* (Atwood 2010, 239). На його думку, освіта спонукає жінку до зайвих думок. Стереотипним є також твердження, що для жінки властиво бути пасивною: *"...her feminine role demands passivity from her..."* (Atwood 2010, 239). Для Джо феміністичність й індивідуальність – протилежні поняття. Якщо жінка починає мислити, то це продукує внутрішнє протистояння між її роллю в житті та особистістю.

Дункан, випускник англійської філології, із яким Меріан познайомилася випадково, не є типовим чоловічим образом. Він не намагається стати успішним та завоювати симпатію жінок. Подібно до Меріан, герой не може визначитися, чого хоче і ким

бачить себе в майбутньому. Жінці подобається проводити час із Дунканом, адже він показує інше життя, у якому людина може вагатися, приймати неправильні рішення: *“I get all tangled up in words when I’m putting together those interminable papers”* (Atwood 2010, 143). Із цим чоловіком героїні не потрібно вдавати із себе когось іншого. На відміну від Пігера, Дункан не очікував від неї нічого, не примушував бути іншою: *“She found his lack of interest comforting”* (Atwood 2010, 186). Образ Дункана скоріше нагадує фемінний. Авторка зосереджує увагу читача на тендітності персонажа: нетиповій худорлявості, зацікавленні домашнім господарством, а саме прасуванням та пранням, нерішучості в діях, незацікавленості в стосунках із протилежною статтю. Дивацтва, емоційність Дункана чоловіче товариство сприймає цілком нормально, а втечу Меріан із ресторану розцінює як прояв істерики, її осуджують: *“Didn’t think you were the hysterical type”* (Atwood 2010, 77).

Прояв жіночої агресії в творах мистецтва набуває популярності у ХІХ ст. “Феномен гніву”, який демонструє жінка, може бути не лише емоційним, а й фізичним – як-от втеча, божевілля, голодування. Саме ці ознаки внутрішнього протесту використовує М. Етвуд. У творі немає акцентуації на окремих рисах зовнішності героїні, проте зображено неприйняття жінкою свого тіла. Відчуження від свого тіла, страх розчинитися у воді символізує втрату власного “я” персонажем. Феномен голоду, як зауважує К. Откович, є першою спробою досягти рівноправності: *“...витіснення жіночої статі з культурного простору, що призводить до її образного зникнення”* (Откович 2010, 154). Меріан розуміє, що її внутрішнє неприйняття продуктів, не є зумисною спробою схуднути. Після марних зусиль з’їсти той чи той продукт, вона намагається замінити його на те, що вона ще здатна споживати. С. Гілберт й С. Губар називають такий стан невротичною анорексією – безсилою спробою показати свій гнів (Gilbertand Gubar 1984, 150).

Меріан не може сприйняти свою сутність. Вона не знає, чого насправді хоче. Піддаючись усталеним стереотипам загалу, жінка погоджується на заміжжя, але сприймає майбутні заручини скоріше як довічне ув'язнення, яке змінить її життя назавжди. Дівчина не може розірвати стосунки, бо насамперед думає про те, що скажуть її батьки, співробітники, господарка квартири, подруги. Відмовляючись від споживання їжі, Меріан не виконує домашніх обов'язків, ніби протестуючи проти усього, що за традицією повинна виконувати жінка. Дівчину жахає, як змінюється її зовнішність, особистість під впливом Пігера. Вона не може протистояти його натиску і розуміє, що її тіло більше їй не належить.

Після оголошення про заручини Пігер та Меріан починають наслідувати модель поведінки, яка вказує на скріплення згоди обох сторін на весілля: чоловік починає частіше дзвонити до Меріан на роботу, щоб обговорити плани на вечір; жінка, щоб догодити Пігеру, одягає незручний одяг, хвилюється, що подумають про неї люди, коли вона гуляє з іншим чоловіком, Дунканом. Намагаючись дотримуватися усіх традиційних соціальних неписаних законів, Меріан передає право приймати рішення Пігеру. Обрати день весілля вона теж просить чоловіка: *“I'd rather leave the big decisions up to you”* (Atwood 2010, 93).

Свого апогею досягає сцена вечірки з приводу заручин. Меріан починає роздумувати, яким буде Пігер у старості. Коли їх хочуть сфотографувати разом, дівчина уникає об'єктива апарата, а відтак – зафіксованих спільних спогадів. Їй здається, що як тільки їхні заручини будуть зазнимковані, не буде змоги щось змінити: *“Once he pulled the trigger she would be stopped, fixed indissolubly in that gesture, that single stance, unable to move or change”* (Atwood 2010, 248). Дункан у цій сцені грає роль її внутрішнього голосу, закликає дівчину до власного “я”. Коли усі інші вихваляють її зовнішній вигляд, хлопець засуджує її зраду самій собі. Тікаючи з вечірки, Меріан боїться, що її буде переслідувати Пігер і називає його маніяком, який переслідує

жертву (Atwood 2010, 249). Проведена ніч із Дунканом повертає дівчину до нормального стану. Тепер лише вона сама відповідальна за свої дії та рішення. Меріан розуміє, що Дункан байдужий до неї, а для неї це скоріше протест проти суспільства, проти правил: “*Marian felt a surge of desperation. Something had to be done*” (Atwood 2010, 256). До Меріан повертається апетит, коли вона наважилася на розрив стосунків. Дівчина вирішує подарувати Пітеру торт у формі жінки як символ самої себе, як ласий шматок, який хотів отримати Пітер. Прикрашаючи торт, героїня роздумує, що буде з ним, і робить висновок: яким би красивим торт не був, його просто з’їдять, він зникне точно так само, як боялася зникнути вона.

Створивши ідеал, який очікували від неї інші, Меріан ніби розділяє ці дві особистості. Вірна сама собі, дівчина відділяє від себе усе їй непритаманне, сублимуючи на торт та наділяючи його схожими рисами з вечірки: кучері, довгі вії, червоне плаття, червона помада, червоні туфлі. Пояснюючи розрив, героїня зауважує: “*You’ve been trying to destroy me, haven’t you.... “You’ve been trying to assimilate me*” (Atwood 2010, 275). Після того як Пітер пішов, у Меріан прокинувся апетит, і вона починає їсти свій витвір. Розуміючи, що випікувалася, дівчина пропонує спробувати торт іншим. Ейнслі зауважує, що така поведінка сусідки свідчить про зречення від своєї жіночності (Atwood 2010, 277).

Наступного дня залишками торта Меріан пригощає Дункана. Такий ритуал схожий на жертвоприношення. Дівчина віддає себе всім тим, хто хотів “скуштувати” частинку її особистості, якимось вплинути на неї. Досягши автономності та цілковитої незалежності, героїня споглядає за поступовим зникненням торта. Їй це приносить насолоду, адже його “*fate had been decided*” (Atwood 2010, 274), а долю Меріан – ні. Повернення до своєї особистості засвідчене також у поверненні голосу оповідача.

Роман “The Edible Woman” складається з трьох частин. У першій та третій частині оповідь ведеться від першої особи. Коли ж Меріан втрачає над собою контроль та перестає їсти, наратором стає третя особа. Цікаве відокремлення себе від інших спостережено на різдвяній вечірці, де Меріан оглядає колег і зауважує, що не хоче перетворюватися з дівчини в жінку, а саме ставати такою ж огрядною, як всі її заміжні колеги. Страх перетворитися і стати зовнішньо схожою до всіх інших з “*mature figure*” (Atwood 2010, 168) могло слугувати ще однією причиною появи анорексії.

Своєрідний концепт “нормальності” – один із провідних у творі. Відповідність нормі – основна міра, що визначає людину. В описі доньки господарки квартири фіксуємо: “*I’m sure she’s really quite normal...*” (Atwood 2010, 14). Коли Меріан сумнівається в собі, вона запитує Ейнслі, чи вона нормальна, на що та відповідає: “*Normal isn’t the same as average...Nobody is normal*” (Atwood 2010, 207). Щоб пересвідчитись, що вона така ж, як усі, вона задає те ж питання Пітеру й Кларі. Обоє не надають словам дівчини великого значення й навіть гіперболізують “*abnormally normal*”, “*marvellously normal*” (Atwood 2010, 209).

Пітер для Меріан є ототожненням норми, типовості. Вона розуміє, що в ньому немає нічого особливого. Він такий, як і усі інші, на відміну від Дункана, якого вона називає мутацією (Atwood 2010, 275). Дослідники П. Крайл та Е. Стефенс у “*Normality: A Critical Genealogy*” зазначають, що “*it seemed no one could be perfectly or consistently normal: increasingly, the normal described a state that was assumed to be common while proving to be highly elusive in actuality*” (Cryle and Stephens 2017, 19). Науковці вважають, що людині властиво час від часу заходити за межі нормальності, бо саме поняття є дуже варіативним і залежить від багатьох аспектів. Д. Раймер зауважує, що розвиток особистості можливий лише через конфронтацію з суспільством (Cryle and Stephens 2017, 20). Меріан розуміє, що вона й не повинна бути схожою на інших. Знайомство з Дунканом, який не підкорявся

загальноприйнятим правилам, дало змогу дівчині розвинути в собі унікальні риси, розкрити й зрозуміти себе.

Отже, у “The Edible Woman” М. Етвуд розкриває низку проблем. Із модифікацією уявлень про становище жінки в суспільстві змінюється розуміння її ролі у ньому. Із розвитком фемінного письма жінка постає не лише як пасивний другорядний персонаж, а цілком автономно як особистість, яка здатна мислити, змінюватися, відстоювати свої погляди та вміти протистояти загалу. В. Вульф зауважує, що ціль жіночого письма – зруйнувати зображуваний естетичний образ жінки (Gilbert and Gubar 1984, 17). На думку Гілберт і Губар, до розвитку фемінізму жінка в мистецтві була або “ангелом”, або “монстром”. Щоб незалежитися від нав’язаних стандартів, обидва образи мають бути зруйновані (Gilbert and Gubar 1984, 17). Така дихотомія образу жінки унеможливує розвиток персонажа. Існує лише або жінка-мрія, або жінка-кошмар. Цю гіпотезу підтверджує образ Ейнслі. Для Лена вона з невинної дівчини перетворюється в справжнє зло. Проте через її діалоги з Меріан можна усвідомити мотиви поведінки дівчини.

У промові “Spotty-Handed Villainesses” М. Етвуд наголошує на потребі зображення жінки як негативного персонажа і це слугує засобом “*as keys to doors we need to open and as mirrors in which we can see more than just a pretty face*” (Bouson 2010, 363). Фемінізм у творчості авторки варто розглядати не як черговий феміністичний текст, а як віддзеркалення настроїв того часу та їх вплив на творення нової літератури, або як вид сублімації власних переживань жінки-письменниці. Література періоду другої хвилі фемінізму постає медіатором між соціальним рухом та громадськістю. Так, у вступі до “The Edible Woman” М. Етвуд визнає, що була ознайомлена з працями С. де Бовуар “The Second Sex” та Б. Фрідман “The Feminine Mystique”. Хоча головна героїня Меріан живе в період політичної емансипації, патріархат як соціальний устрій ще не зникає повністю. Викорінити стереотипи, які формувалися століттями, неможливо відразу.

У “The Edible Woman” М. Етвуд крізь призму буденного існування головної героїні викриває проблему гендерної поляризації. Якщо аналізувати жіноче мовлення, то воно хоч і має окремі риси, наприклад, коли Клара характеризує букет квітів як “lovely” (Atwood 2010, 129) чи коли Меріан описує Джо прикметником “marvellous” (Atwood 2010, 42), але загалом текст не перенасичений прикметниками з емоційним забарвленням. Також у тексті майже не трапляються розділові питання, а паузи присутні як в мовленні чоловіків, так і жінок. Маркер, яким означено приналежність мовлення, – займенники. Також не підтверджено гіпотезу про багатослівність жінки, адже головна героїня часто наголошує на тиші як засобі комунікації між персонажами. Коли Меріан спостерігала за тим, як Дункан прасував, вона не намагалася порушити тиші та якось розпочати розмову. Саме Дункан був ініціатором продовження бесіди (Atwood 2010, 141).

У романі “The Edible Woman” М. Етвуд надає право своєму персонажеві-жінці говорити від власного імені. Однак у мовленні Меріан не декларований суто суб’єктивний погляд на світ. Читач сприймає її міркування, спостереження, висновки як намагання письменниці дати об’єктивну оцінку гендерним стереотипам того часу, які суттєво обмежували поведінку, права й можливості жінки загалом. Сформовані культурою, усталені й розповсюджені уявлення про чоловіка й жінку, рольові приписи, не відповідали дійсності. Саме тому письменниця розповідає про трьох жінок-подруг, які втілюють різні життєві історії через окреслені моделі поведінки: традиційну модель поведінки жінки-домогосподарки втілює Клара; спокусницю, яка наважується народити дитину для себе, – Ейнслі; шлях до самопізнання реалізовано в образі Меріан. Зазираючи у, на перший погляд, зразкову родину Клари, читач вражений безпорадністю, нудьгою, подекуди й депресією домогосподарки. Адже вона не може справитися з обов’язками матері й дружини та страждає від неможливості зреалізуватися як особистість. Ейнслі, яка з

цікавості стає спокусницею, але, як виявилось, не готова узяти на себе відповідальність і обов'язки матері-одиначки. Меріан проходить довгий шлях самоусвідомлення: від твердого наміру підкоритися стереотипам до абсолютного їхнього неприйняття. Потужний засіб формування гендерних стереотипів, на якому письменниця акцентує увагу, – це реклама, яка заохочує і формує суспільні норми. Завдяки численним ситуаціям, сценам М. Етвуд руйнує усталені уявлення та вказує на те, що зі зміною суспільних ролей чоловіка і жінки повинні змінитися й погляди на стать.

- Откович, Катерина. 2010. *Люзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму*. Київ: Карбон.
- Храброва, Галина. 2013. "Особливості діалогу феміністичних досліджень і літературознавчого дискурсу." *Держава та регіони* 119: 18–24.
- Allen, Ann. 2005. *Feminism and Motherhood in Western Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Atwood, Margaret. 2010. *The Edible Woman*. Ontario: McClelland & Stewart Ltd.
- Bem, Sandra. 1999. "Gender, Sexuality and Inequality: When Many Become One, Who is the One and What Happens to the Others?" *A Nation Divided: Diversity, Inequality, and Community in American Society* 360: 70–86.
- Bordo, Susan. 1999. "Double Bind". *Women's Studies Encyclopedia*. Vol 1, 1607: 370–385. New York: Greenwood Publishing Group.
- Bouson, Brooks. 2010. *Margaret Atwood: The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake*. London: A&C Black.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. London: Routledge.
- Cryle, Peter and Stephens Elizabeth. 2017. *Normality: A Critical Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fischer, Olga and Nanny Max. 2001. *The Motivated Sign*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Friedan, Betty. 2013. *The Feminine Mystique*. (50th Anniversary Edition). New York: W. W. Norton & Company.
- Giddens, Anthony. 2006. "Sexuality and gender." *Sociology*. Cambridge: Polity.
- Gilbert, Susan and Susan Gubar. 1984. *The Madwoman in the Attic*. London: Yale University Press.
- Jephcott, Agnes. 1962. *Married Women Working*. California: George Allen&Unwin.

- Jespersen, Otto. 1922. *Language: its Nature, Development and Origin*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Lakoff, Robin. 1973. "Language and woman's place". *Language and Society* 301: 45–80.
- Nelson, Audrey. 2014. *What Women Talk About*. *Psychology Today*. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/he-speaks-she-speaks/201411/what-women-talk-about>.
- Reimer, Daniela. 2016. "Constructions and balances of normality in the biographies of former foster children." *Social Work and Society International Online Journal*. <https://www.socwork.net/sws/article/view/481/976>.
- Showalter, Elaine. 1986. "Towards a Feminist Poetics". *The New Feminism Criticism*. London: Virago.
- Spencer, Jane. 1986. *The Rise of a Woman Novelist*. New York: Basil Blackwell.
- Spender, Dale. 1980. *Man Made Language*. London: Pandora Press.
- Tolan, Fiona. 2007. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Walby, Sylvia. 1990. *Theorizing Patriarchy*. Oxford, UK Cambridge, Massachusetts: Wiley-Blackwell.

We define a Canadian not by a skin color or a language or a background, but by a shared set of values, aspirations, hopes and dreams.

Justin Trudeau

Громадянська позиція Джорджа Риги

ВАЛЕРІЙ ПОЛКОВСЬКИЙ

“**В**ін піднявся з нічого” (“*He rose from nothing*”), – сказав про Манолія Лупула Дейвід Марплз у своїй доповіді “КІУС та українознавство в Канаді”. Ці слова можна без перебільшення адресувати також Джорджу Ризи – визначному англomовному драматургу Канади. Його п’єса “*The Ecstasy of Rita Joe*” – бестселер всіх часів у Канаді. Сьогодні роль Джорджа Риги в становленні канадської драматургії є неоціненною (і, на жаль, інколи належним чином неоцінена, як і його міжнародна репутація).

В анотації до свого документального фільму режисерка Джіна Кравець-Пейзант зауважує: “*Exactly how did the son of poor Ukrainian immigrants, growing up on a subsistence farm a hundred miles from*

the nearest city, who did not speak English until he started school at age five, go on to become one of the most thought-provoking, controversial and influential writers our nation has seen? And more specifically, how did this writer, shaped by culture of his parents, come to have such sensitivity in portraying the plight of Canada's Indigenous peoples?" (Canadian Theatre Review 2019).

Творчість видатного діяча канадської літератури (драматурга, письменника, есеїста, поета) Джорджа Риги сьогодні залишається недостатньо вивченою в Україні, незважаючи на певні зусилля та здобутки останнього періоду¹. Серед них виділимо наступні: Suchacka 2019, Unbound 2016, Grekul 2005, Мусак 2001 та ін. До того був легендарний уже Yarmarok 1987 (перша, власне кажучи, антологія творів канадських авторів, здебільшого вихідців з України, які писали українською в перекладі на англійську, а також канадських авторів українського походження, які писали вже англійською). Було б добре, якби ці праці були доступні науковцям України, викладачам, аспірантам, студентству. Гадаю, деякі з них вартують перевидання (а, можливо, й перекладу) в Україні.

Крістофер Іннес чітко вказує на основні теми в творчості Джорджа Риги (з чим ми цілком погоджуємося): *“... major themes: the positive values of manual work and the individual who defies himself in opposition to an alien and alienating social structure, which imposes an inner exile on its citizens and turns all into displaced persons; the distorting emptiness of official history that presents the achievements of the governed masses as the acts of governing few; the*

¹ Велика вдячність Канадському інституту українських студій Альбертського університету за наданий грант Вічним фондом фундації української спадщини Альберти та Пам'ятним вічним фондом Петра Чорного на 2019-2020 академічний рік за поданий мною проєкт “Маргіналізовані меншини та боротьба за справедливість: Творчість Джорджа Риги”. Написання цього підрозділу монографії – одна із складових проєкту.

need for a unifying cultural myth drawn from the unarticulated experience of the immigrants and outcasts, the subculture of the working classes who built the country” (Innes 1985, 14).

Короткий огляд ригознавства (англ. *Ryga Studies*) в Україні свідчить, що займатися дослідженням творчості драматурга досить проблематично і важко часто через відсутність друкованих творів у нашій країні. Не краща справа і з дослідницькими працями, присвяченими його творчості.

Переклад двох романів Джорджа Риги (“Голодні гори” та “Балада про збирача каміння”) в 70-х рр. ХХ ст. в Україні не став резонансною подією через задушливу атмосферу цього періоду. Компартія України (та й в цілому КПРС) не планували якогось особливого зближення канадської та української спільнот. Та й книги ті (друковані невеликим накладом) вже майже неможливо знайти в Україні.

Тільки на початках ХХІ ст. спостерігаємо певне відродження / зацікавлення творчістю Джорджа Риги. Відзначимо тут (при нагоді) статті кременецького дослідника Іллі Комінярського (Комінярський 2011 та Комінярський 2014), який з 2014 року проживає в Іспанії. Науковець переклав також декілька п’єс Джорджа Риги з англійської на українську мову (які використовував у своїх курсах та науковій роботі). Після створення Центру канадознавства в Національному університеті “Острозька академія” (квітень 2010 р.) з Едмонтону в Україну пересилалися праці Джорджа Риги. Тоді наукова спільнота України, викладачі, студенти та навіть школярі отримали нагоду ознайомитися з творчістю видатного канадського драматурга. Пізніше в Острозі, Луцьку, Чернівцях (де плідно працюють сучасні канадознавчі центри) було проведено ряд симпозіумів, семінарів, конференцій, де творчість Джорджа Риги була належним чином оцінена, проаналізована та висвітлена. З останніх подій відзначимо “Рига-турне Україною-2019” (автора цих рядків та режисерки фільму про творчість драматурга Джіні Пейзант “Just a Plough boy”, міста Чернівці, Кіцмань, Тернопіль,

Збараж, Острог, Гоща, Рівне, Луцьк, Ковель) з показом фільму та висвітленням цих подій в ЗМІ¹. Джіна Пейзант підкреслює: “Вплив Джорджа Риги є глобальним. Він є міжнародним” (Town and Country Today 2017).

У лютому 2020 р. у СНУ ім. Лесі Українки в рамках тижня факультету було проведено круглий стіл із канадознавства “George Ryga: Crossing Cultural Borders”. Сподіваємося на подальшу активізацію дослідників у цій царині (див., напр., статтю Малімон, Лепка 2019).

Українським студентам, дослідникам та викладачам подобаються праці Джорджа Риги. Було проведено декілька мікроопитувань серед студентів вишів України (Острозької академії, Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка). На запитання “У чому для Вас особисто важлива / неважлива творчість Джорджа Риги?” отримано такі відповіді: 1) Інновація в драматургії, креативність. Він не боїться експериментувати, включаючи новизну та непередбачуваність; 2) Він – українського походження, розмовляв українською, і українці присутні в його творах; 3) Джордж Рига чітко показує канадські проблеми через призму тубільної нації / корінного населення та досить часто маргіналізованих меншин; 4) Його спадщина не застаріла, вона

¹Виступи з доповідями та проведення семінарів під час запланованого в Україні (разом з Джіною Пейзант) Ryga Tour – Ukraine 2019 (13-21 вересня 2019 р., Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Палац культури міста Кіцмань, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Збаразька середня школа No.1, Кременецька гуманітарно-педагогічна академія, Національний університет “Острозька академія”, Гощанська школа-гімназія, Рівненський державний гуманітарний університет, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Ковельська міська гімназія імені Олени Пчілки).

“крута і хіпова” (за словами одного з респондентів); 5) Джордж Рига – непохитний борець проти несправедливості (соціальної, расової, етнічної); 6) Ми потребуємо більше його книг, критики його праць та книг про ширший канадський контекст і зміст (контент).

Приємно також, що праці Джорджа Риги стають предметом досліджень бакалаврських та магістерських робіт (відзначимо тут при нагоді плідну працю науковців СНУ ім. Лесі Українки, зокрема Центру канадознавства СНУ, щодо популяризації творчості видатного канадського драматурга).

Багато робіт на Заході присвячені аналізу його творчості, наприклад, праці Ярса Балана, Джеймса Гоффмана, Енн Нотоф, Лізи Грекул, Мирни Костац, Мойри Дей, Крістофера Іннеса, Вероніки Сухачької та ін. (Balan 1982b, Day 2017, Hoffman 1995, Hoffman 2004a, Hoffman 2004b, Innes 1985, Parker 1971, Nothof 2017, Suchacka 2019). Багатогранна творчість Джорджа Риги, одного з найкращих (якщо не найкращого) канадського драматурга, потребує набагато активнішого осмислення, переосмислення та поширення як у Канаді, так і в Україні. А його творчий спадок – нового прочитання та сприйняття / перцепції. Необхідно детально проаналізувати думки Джорджа Риги, висловлені ним на конференції “Identifications: Ethnicity and the Writer in Canada”, організованій Канадським інститутом українських студій та кафедрою англійської мови та порівняльного літературознавства Альбертського університету, яка була проведена восени 1979 р., а також представлений стислий / короткий аналіз його основних п’єс “The Indian”, “The Ecstasy of Rita Joe” та “Grass and Wild Strawberries” (мовний аспект вираження антагонізму та протистояння).

Енн Нотоф підкреслює мотив класової боротьби в його творах: “*His plays consistently present, in uncompromising terms, a class struggle – the underprivileged versus the privileged, the workers versus the management, the people versus the government*” (Nothof 2017, 1). Образ маргіналізованих меншин (тубільного / корінного

населення Канади, українців, італійців тощо) постійно присутній у творчості видатного канадського драматурга. Виокремимо прагнення Джорджа Риги до соціальної справедливості (і викриття ним насущної та актуальної до сьогодні проблеми соціальної несправедливості), його боротьбу проти расової упередженості / несприйняття (racial prejudice) тощо. Дон Рубін, професор Йоркського університету в Торонто, редактор “Canadian Theatre Review” і видавець багатьох п’єс та есеїв письменника вказує особливу цінність його п’єси “The Ecstasy of Rita Joe”: *“It was the first play to suggest that racism was part of Canada. The federal government was intensely not a muse”* (McIver 2017, 1).

Джордж Рига виступає революціонером та новатором канадського театру, пропонуючи нові радикальні норми і візії. Про це говорить Крістофер Іннес: *“... he confronts conventional notions of theatre, while his endeavour to articulate a properly Canadian mythology provokes vital questions about the formation of literary identity in a post-colonial country with a heterogeneous immigrant population”* (Innes 1985, 19).

Громадянську позицію автора чітко підкреслює Джіна Пейзант: *“One thing George Ryga taught me was that you can look back, but you can never look away”* (McIver 2017, 2). Композитор та диригент Віктор Дейвіс вказує на різноманіття тем у п’єсі “The Ecstasy of Rita Joe”: *“The themes of colonization, assimilation, infantilization and dehumanization run through the play”* (McIver 2017, 2). Цей суспільний коментар, згідно Енн Нотоф, Джордж Рига надзвичайно вдало поєднує з театральністю: *“In most of his plays, Ryga provides explicit social commentary, combined with vivid and thrilling theatricality”* (Nothof 2017, 1).

Паркер відзначає народне походження драматурга (Parker 1971). Боротьба за справедливість зародилася в Джорджа Риги ще в ранні роки, коли він проживав в українському фермерському господарстві на півночі Альберти по сусідству з індіанською резервацією. Тут були закладені витоки цього бунтарства,

формування загостреного почуття соціальної та расової справедливості, співчутливого сприйняття ним постатей упосліджених, відкинутих суспільством, маргіналізованих. Поняття “маргінес”, “жити на маргінесі” – надзвичайно важливі для інтерпретації творчості письменника. Дискримінація суспільством / урядовими чинниками / бюрократією людей була часто тотальною, руйнівною, не залишаючи їм нічого, навіть права на власну мову.

На це вказують у своїх дослідженнях Ярс Балан та Енн Нотоф. Зокрема, Ярс Балан зауважує: “...*Ryga bears some of the scars that many of his generation acquired in the process of growing up as ‘bohunks’ in an Anglo world*” (Balan 1982b, 49). Надзвичайно важливі погляди самого Джорджа Риги, що не були об’єктом наукового вивчення, на відміну від його п’єс та романів: “*As a youngster, I heard words like kraut, bohunk, wop; they were not pleasant. They were equivalent to son-of-a-bitch, that is, the most extreme labels that could be thrown in your direction. You had to live with them because you were conscious of being a member of a minority; a member of a peasant class which had no access to information, no sense of the country’s judicial values, subjected to some of the crudest punishments that a colonial system could impose upon its smaller minorities*” (з виступу Джорджа Риги на круглому столі “*Hyphenated Canadians: The Question of Consciousness*”, Balan 1982a, 141).

Джордж Рига пристально аналізував поточну політичну ситуацію, погляди на важливі проблеми і поняття часу, зокрема багатокультурність (multiculturalism) – надзвичайно важливу та актуальну сьогодні.

Цікаве зауваження робить Ольга Пресіч: “Після паузи, яка тривала майже два десятиліття, англomовна література канадських авторів українського походження починає швидко розвиватися у 1970-ті рр. у зв’язку із запровадженням політики багатокультурності. Серед найцікавіших її зразків – роман Мари Гааз “Вулиця, на якій я живу” (1976), напівдокументальна

повість Мирни Косташ “Всі бабині діти (1977), п’єси й оповідання Джорджа Риги. Як зазначає канадська дослідниця Ліза Грекул, офіційна багатокультурність заохочувала символічну культурну етнічність у формі театралізованих фольклорних фестивалів, тоді як ці письменники зверталися до глибших, часто болочих проблем щоденного життя іммігрантів” (Прес’єн 2018, 29).

Джордж Рига був сином свого часу, талантом, який зумів охопити і усвідомити проблеми Канади ХХ століття, він був патріотом цієї країни, адже вона займала особливе місце в його творчості. Драматург також зумів накреслити орієнтири для мирного співіснування багатьох націй і народностей, які сьогодні населяють Канаду. Джордж Рига – надзвичайно обдарований візіонер (visionary), який передбачив тенденції сьогодення і майбуття. Для нас надзвичайно важливим є розуміння етичних проблем, порушених автором.

Письменник вказував на регіональний характер канадської літератури: “*To be a writer in Canada, from what ever background, is to be regionalized*” (Balan 1982a, 152).

У замітках до п’єси “Indian” (Notes in Retrospect, написаних у травні 1970 р.) Джордж Рига згадує: “*It was my first play, and within it I won a freedom in form and content which I felt at the time to be unique in Canadian theatrical and television literature*” (Ryga 1971, 3). Саме ця свобода у формі та змісті чарує та приваблює сучасного глядача і читача п’єс Джорджа Риги. “*INDIAN emerged out of the soil and wind of situation in which I was painfully involved*”, – констатує драматург (Ryga 1971, 3).

Етнічне походження автора давало йому також можливість критичного погляду на англосаксонське товариство, яке займало панівне становище в канадському суспільстві. Процитуємо з цього приводу Мирну Косташ: “*You wrote: “‘Lord Strathcona drove one spike, all the rest was done by Mike’... And of all my education, these twelve words have been the most unforgettable*” (Kostash, 7). Будучи голосом для безголосих (згідно слів Джіни

Пейзант), Джордж Рига максимально поєднував свою радикальну політичну позицію з особистою моральністю. Актуальною з цього приводу є думка Крістофера Іннеса, чудового дослідника спадщини Джорджа Риги (на жаль, не до кінця належно поцінованого колегами-критиками з Канади): *“His political stance, and the strong moral commitment that has given his works mucho fits for ce has proved consistently un comfortable for thees tablishment...”* (Innes 1985, 13). З 1969 по 1973 роки сам Джордж Рига наголошував на своїй незалежності від системи (Innes 1985, 15).

Початкові роки його творчості, зокрема поетичної, ознаменовані шаленим несприйняттям сучасного суспільства, його умов, норм та табу, часто поєднуються з переконливими аргументами альтернативного розвитку. Поспішаючи показати аморальність, несправедливість, деградацію сучасного йому суспільства (та його панівної та керівної верхівки), Джордж Рига не завжди встигає знайти вихід із цієї принизливо-задушливої атмосфери. Його посил – люди повинні вжахнутися, так далі продовжуватися не може. Автор політизує свою поезію, прозу, драматургію, щоб донести до людства стурбованість, несприйняття і навіть гнів.

Нестійкі та інколи й несформовані канони нової канадської літератури не завжди були готові до такого штурму та натиску. Почала формуватися нова канадська драматургія, часто замішана на етнічному та класовому аспектах. У багатьох моментах Джордж Рига був першопроходцем, піонером, як і його батьки, які прибули в далекому вже 1928 році з України. Письменник сприймає цю місію із захопленням, жертівністю та навіть певним викликом. Театр не може бути штучним, ходульним, він має наблизитися до проблем життя, заглянути в саме дно конфліктів, протистояння, морального та фізичного падіння. Його художній світ часто заснований на реальних подіях і пам'яті дитинства. Пам'яті цупкій, аналітичній та справедливій. Людина низів, згідно Джорджа Риги, має певну цільність, цілість та вагу/

ваговитість. Ця людина важкою непосильною працею заробляє собі на мізерне та жалюгідне прожиття і хоча б цим вже викликає певну повагу, розуміння та співчуття.

Добре, що в цьому своєму підході Джордж Рига не скотився до “соціалістичного реалізму”, який був панівним дослідницьким методом в радянській Україні та й цілому Радянському Союзі. Мабуть, його талант, аналітичність, глибоке та всебічне ознайомлення зі світовою спадщиною не дозволили цього. Радянський Союз радо би захопився за такого викривача та критика “капіталістичного способу життя”.

Драматург своєю творчістю показує, що на дні суспільства перебувають не тільки індіанці (корінне населення Канади), англо-саксонський істеблішмент зіштовхував туди й представників інших етнічних груп – рідних та таких зрозумілих йому українців, італійців та інших меншин: *“The figure of the Indian can therefore represent all the oppressed because the audience – almost by definition bourgeois, like any conventional theatre’s public – are incapable of seeing any distinction”* (Innes 1985, 26). У цьому також була дилема творчості Джорджа Риги (особливо його драматургії): він показував своєму глядачеві (який в основному був білим, багатим та займав панівне становище) його ж непривабливе лице, без ретуші, згладжених кутів. Часто це коштувало автору фінансового успіху, фінансової стабільності, неотриманих та відмінених контрактів, інколи ширшого визнання та поцінування серед цього ж таки істеблішменту. Але Джордж Рига завжди був безкомпромісний та послідовний у відстоюванні прав меншин на достойне життя, власні традиції, мову та культуру.

Ця його безкомпромісність та пасіонарність, мабуть, спрацювали на подальшу перспективу, коли твори автора (незважаючи на певний спротив з боку того ж панівного істеблішменту) зберегли свою актуальність, цільність та непромінальність у бурхливому та непослідовному ХХІ ст. Нові покоління віднаходять у них відповіді на запитання та запити

сьогодення, боротьба добра і зла продовжується, маргіналізовані потребують підтримки, сприйняття та розуміння. “...*the principles we hold should lead us to condemn our habitual practices*”, – вважає Крістофер Іннес щодо принципів самого Джорджа Риги (Innes 1985, 32).

Доходить до того, що сам суд, судовий процес (як яскраво показано в “*The Ecstasy of Rita Joe*” та й інших творах Джорджа Риги) демонструє несправедливість системи. Суспільство, яке судить, саме мало б пройти справедливий судовий процес. У своїй драматургії Джордж Рига чітко знав наперед, якою та чи інша сцена / епізод має бути. Він був дотошно-вимогливий у своєму прагненні до творчої майстерності, досконалості та самовираження. Тому й знаходив неймовірний відгук, сприйняття та емпатію у своїх співвітчизників та світового глядача, який мав можливість бачити його п’єси (у Європі, Китаї, Японії, не кажучи вже про північноамериканський континент). Хочеться, щоб в Україні поставили хоча б його провідні п’єси, із якими мав можливість ознайомитися практично весь світ. Українсько-канадська ідентичність письменника, розуміння ним життя простого українця, думаю, сприятимуть цьому.

У Джорджа Риги була активна громадянська позиція протягом життя. Його головні герої також мають активну громадянську позицію. Досить часто із самих низів вони піднімаються, аби відстоювати свою свободу, гідність (Революція Гідності 2014 р. в Україні була своєрідним продовженням цього вікового прагнення). Часто також вони є радикальними активістами.

“*So the kind of lines I give to Rita Joe would not be different from the kind of lines I would give a Polish or Finnish immigrant who is caught in the same conditions*”, – підкреслював Джордж Рига у своєму інтерв’ю (Ryga 1982, 164).

Політичність драматурга була ситуативною / вибірковою. Він ніколи не був сліпо заполітизованим. Пошлемося тут знову ж на його власні роздуми: “*I am political, but I’m not associated with any political movement, because I distrust them all. My politics are the*

politics of constant change” (Innes 1985, 71). Джордж Рига своєю творчістю максимально сприяв формуванню та поширенню канадської літературної ідентичності, яка засяяла неперевершеними барвами в ХХІ столітті. Він був своєрідною предтечею таких сучасних літературних гігантів Канади, як Еліс Манро, Маргарет Етвуд, Майкл Ондаат’є та інших. Проблематика справедливості, боротьби за цю справедливість, соціальні права та свободи ніколи не втратить свої новизни та актуальності.

Джордж Рига взяв активну участь у панельній дискусії “Hyphenated Canadians: The Question of Consciousness” (на вищезазначеній університетській конференції) поряд із Мирною Косташ, Яром Славутичем та Маарою Гаас. Думки / висловлювання драматурга дають нам чудову нагоду краще пізнати його позицію щодо тих чи тих питань / проблем. Джордж Рига відчуває особливу відповідальність перед попередниками, людьми, які прибули з різних куточків світу розбудувати Канаду: “...we can not disconnect our selves from the reality of who we are or how we came to hold conferences in the sekinds of buildings. All this was built on social values. People actually bled and died for it, and my writing is committed to their memory” (Balan 1982a, 141–142).

Він не зовсім сприймає слова, сказані Яром Славутичем. Коли Яр Славутич відстоює прямолінійну концепцію українця в Канаді (наводячи свій власний приклад), Джордж Рига відстоює складнішу і менш однозначну модель (канадця, який несе в собі український ген, адже сам він народився вже в Канаді). Розповідаючи про своє перебування в Мексиці і вивчення ним іспанської мови, Джордж Рига не зводить все до етнічної проблеми / проблематики. Для нього загальногуманітарний контекст набагато важливіший: “While living in Mexico, I had to learn Spanish in order to examine and write on themes which affected me as a humanist. I did not do this with a conscious ethnic purpose. I was concerned with the broader issue of human suffering, which was

created and maintained through motives of profit” (Balan 1982a, 142). Джордж Рига жодним чином не замикається в українському гетто, його цікавлять ширші обрії та горизонти: *“I choose to learn the languages which I need in order to function as a writer. That does not mean that I would tear off my roots and denounce my native language and my heritage; that is the foundation stone on which everything else is built. But it only represents three or four or five per cent of my existence”* (Balan 1982a, 142).

Цікаві також роздуми письменника про минуле і майбутнє: *“I do not live in the past. I do not live in my father’s frame of reference, in terms of why he came to Canada. He came and he lived and I’m concerned with what happened to him when he arrived”* (Balan 1982a, 142). Далі він заявляє: *“The British are a minority in English Canada”* (Balan 1982a, 142).

Джордж Рига зауважує, що кожного разу, коли людина потрапляє в лікарню, вона змушена відповідати на запитання: “Якої ви релігії?”. Він продовжує: *“I have always considered religion to be a very personal thing, not to be publicly declared. Otherwise, you might be required to declare your religion, your political association, your race and your ethnic background. I feel that my civil liberties are tampered with when questions are asked about my political or religious persuasions”* (Balan 1982a, 147–148). Письменник повинен бути життєво пов’язаний із суспільством, у якому він / вона проживає. Джордж Рига зауважує: *“You cannot be an ivory tower writer”* (Balan 1982a, 152). На запитання П’єра Джорджіо ді Сікко *“Do you your self speak Ukrainian?”* Джордж Рига відповідає: *“Yes, but I grew up in the Hutsul dialect, which is very different from the language of Ternopil or Kiev”* (Balan 1982a, 153).

Конфлікт маргіналізованих та пригноблених якнайкраще засвідчений у мові. У п’єсі “Indian” один із персонажів, агент, так звертається до індіанця: *“I don’t care who you are or what you think”* (Ryga 1971, 20). В інший момент уже індіанець обзиває агента: *“You lousy dog!”* (Ryga 1971, 22). Пізніше ми дізнаємося

про трагедію індіанця, брат якого трагічно загинув, копаючи криницю для боса: “*White man leave me heretodie!*” (Ryga 1971, 24). Людину, яка втратила душу, індіанці називають словом *sementos* (Ryga 1971, 27). Цим словом він називає агента. Неймовірний розпач індіанця вдало передано мінімальними засобами: “*I got no past... no future... nothing, sementos! I nobody. I not even live in this world... I dead!*” (Ryga 1971, 32).

Цілком погоджуємося з Крістофером Іннесом: “...*the Indian establishes a clear moral ascendancy. The despised and degraded outcast becomes dominant through his inner dignity and the force of his despair, and by the end the audience sees the representative of its society through his eyes as an empty shell*” (Innes 1985, 25).

В п'єсі “*The Ecstasy of Rita Joe*” автор використовує іронію, щоб показати як білі (містер Гомер) “підключуються” про корінне населення (індіанців): “*Mr. Homer: Sure, we do a lot of things for our Indians here in the city at the Centre... Bring 'em in from the cold an' give them food... The rest ... well, the rest kinda take care of itself*” (Ryga 1971, 54). Почувши звинувачення в проституції, Ріта Джоу відповідає: “*That's a goddamned lie!*” (Ryga 1971, 59). Мова жінки проста, навіть десь примітивна: “*I haven't had grub since day before yesterday...*” (Ryga 1971, 68).

Діалоги персонажів побудовані на дисонансі та контрапункті:

Magistrate: Have you had your lungs x-rayed recently?

Rita: I was hungry, that's all! (Ryga 1971, 88).

Представники владних структур абсолютно не зацікавлені життям, проблемами індіанців. Для них головне – бюрократичне виконання приписів державних інструкцій, рекомендацій, постанов. Прості люди не розуміють цього бюрократичного “сленгу” і навіть не намагаються зрозуміти його. Часто доходить до повного нерозуміння:

Magistrate: When was your last Wasserman taken?

Rita: What's that? (Ryga 1971, 88).

На звинувачення в п'янстві, крадіжках, нападі, проституції Ріта відповідає: “*You got rules here that was made before I was*

born...” (Ryga 1971, 91). Індіанці кохаться в рідній та близькій їм природі, оберігаючи та захищаючи її. Це трепетне відношення до природи передане їхнім дітям. Батько Ріти згадує: “*The last time Rita Joe come home to see us... the last time she ever come home... I watched her leave... and I seen geese running after Rita the same way... white geese... with their wings out an’ their feet no longer touching the ground. And I remembered it all, an’ my heart got so heavy I wanted to cry...*” (Ryga 1971, 93). Натомість білі не здатні на такі емоції, вони не звертають увагу на природу, часто вважаючи це зайвою сентиментальністю.

Яскраві спогади дитинства зіривають Рігу у складний час випробувань (перебування в тюрмі). На побаченні зі своїм священником вона згадує: “*What’s it like outside?.. Is it an iceday outside?.. When I was a kid, there was trees an’ river... Jamie Paul told me once that maybe we never see those things again*” (Ryga 1971, 94). Людина залишається наодинці зі своїми випробуваннями (у творчості Джорджа Риги звучать певні гемінгвеївські мотиви, свідомо чи несвідомо), не маючи змоги отримати хоч якусь допомогу або співчуття: “*I don’t think God hears me here... Nobody hears me now, nobody except cops an’ pimps an’ bootleggers!*” (Ryga 1971, 95).

Звинувачення Ріги Джоу різкі, мотивовані, неприємні для слуху священника: “*... My uncle was Dan Joe... He was dyin’ and he said to me – long ago the white man comes with Bibles to talk to my people, who had the land. They talk for hundred years ... then we had all the Bibles, an’ the white man has our land...*” (Ryga 1971, 96). Мікророздумами та мікродіалогами Джордж Рига створює світ та образ відчаю, приреченості, межевості / грані людського існування. Він часто виступає неперевершеним майстром мінімальних виражальних засобів із максимально досягнутим ефектом сприйняття. У цьому сила і міць його драматургії, пригнаного тільки йому особливого драматургічного почерку. Вибуховість драматизму – це його стиль.

Індіанці усвідомлюють неминучість технічного прогресу і свою незавидну долю в майбутньому. Батько Ріги каже: “(sadly) *If we only fish an’ hunt an’ cut pulpwood... pick strawberries in the bush... for a hundred years more, we are dead. I know this, here ... (touches his breast)*” (Ryga 1971, 114).

Події в п’єсі супроводжені час від часу співом співця:

God was gonna have a laugh

An’ gave me a job in the city! (Ryga 1971, 119).

Сама доля і трагічна смерть Ріги Джоу змусили задуматися над химерністю та ламкістю самої людини. Ось чому понад 50 років після її написання і постановки ця п’єса продовжує свою світову ходу, збираючи вдячні глядацькі аудиторії. Проблеми, які порушив у ній Джордж Рига, – вічні. Вони не зникають зі смертю самого автора. Досить часто, як хороше вино, з роками вони міцніють / зростають і людство по-новому має віднаходити відповіді на них. І саме праці Джорджа Риги слугують яскравим підтвердженням цього.

У 1968 році Джордж Рига написав п’єсу “Grassand Wild Strawberries”. Її вперше поставив Playhouse Theatre у Ванкувері 10-го квітня 1969 року. Письменник не міг залишити поза увагою протестні настрої та рух молоді буремних 60-х. Діалоги його персонажів імпульсивні, побудовані на контрапункті / протистоянні / протисталенні: “NESTOR: (mocking) *It’s all regression, I tell you. Just look at us – smoking pot, flying kites, chasing rainbows in a muddy ditch ... Regression!*

CAPTAIN NEVADA: Nonsense! We are partisans of chaos ... makers of discontent ... Pied Pipers for children for dead totality! ... Killing pigs with laughter ... Building monuments of air on the sludge of the river!” (Ryga 1971, 148).

Протиріччя терзають Алана, роздирають його душу. Своє неоднозначне ставлення до батька якнайкраще передає він сам: “*You never knew him, Sue. He was a poor, petty bastard... He was a good man, my father... I wish it had been different between us ...*” (Ryga 1971, 150). Надзвичайна людяність, відкритість /

відвертість, оголений нерв – ознаки, притаманні п'єсам та романам Джорджа Риги. Його індивідуальність важко спутати з кимось іншим. Приреченість молодого покоління передано словами юної Сюзен: *“I could neve rlive to be thirty. This would be a disaster...”* (Ryga 1971, 157). Інтереси та проблеми робітничого класу, знедолених не цікавлять багатих власників підприємств. На запитання Алана про те, що, можливо, вже його дядькові Теду повезло з пошуком роботи, останній відповідає: *“No so, not so. They changed their minds at the tool and dye shop... I went clear across town to be told... the time of working men has no value. The bosses don't care if a telephone call saves you half a day riding buses for nothing ...”* (Ryga 1971, 161).

Джордж Рига вміло поєднує відчуття та переживання своїх героїв з описом явищ самої природи, яка, здається, допомагає героям пережити неймовірні часи страждань, випробувань та поневірянь. Алан згадує про смерть свого батька: *“(turning to her – Susan) He died ... I was thirteen and he died ... At the graveside it was very quiet while they lowered him down, down ... I heard a meadowlark singing...”* (Ryga 1971, 166).

У своїх п'єсах драматург вміло використовує свій поетичний талант, коли необхідно підкреслити певну особливість / унікальність своїх персонажів, або, навпаки, показати крайній ступінь безвиході, безнадії, розпачу. Наступні рядки якнайкраще передають це (про юну 17-річну вагітну Сюзен):

Remember to love her

She has no malice

Her lips are a blossom

Of trust and devotion

The Tide of her truth

Would fill a wide ocean

Of stones, salt and strange fishes ... (Ryga 1971, 172).

У своєму діалозі з Аланом поліцейський (представник держави, її потужного бюрократичного апарату) демонстративно показує свою зверхність, негативне та упереджене ставлення до

молоді: “Never mind the lip ... A gang of smart asses with long hair can complicate my life ... So keep moving and go give another constable a headache.” (Ryga 1971, 176).

Не кращим є діалог Алана з офіцером, який каже: “You lousy crud!” (Ryga 1971, 188). А зовсім незабаром: “That’s right – you’re a lump of goddamned shit!” (Ryga 1971, 188).

Активне пропагування творчого доробку Джорджа Риги – широке поле діяльності для канадських українців та канадознавців України. Воно сприятиме також розвитку канадської україністики (Ukrainian Canadian Studies) та канадознавства (Canadian Studies) в Україні.

- Кирчанів, Максим. 2010. “Джордж Рига, Тед Галай, Ірена Коваль: від трагедії до постколоніальної комедії”. *Америка & Україна: література і ідентичність*. <http://ejournals.pp.net.ua>
- Комінярський, Ілля. 2011. “Імагологічні інтенції у творчості Джорджа Риги”. *Волинь філологічна: текст і контекст. Імагологічні виміри національної літератури*: зб. наук. пр./упоряд. Л. К. Оляндер, Т. П. Левчук, 12: 92–97. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.
- Комінярський, Ілля. 2014. “Джордж Рига та Славомір Мрожек: спільне і відмінне”. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету* 9 (286): 70–73.
- Малімон, Леся. Лепка, Діана. 2019. “Амбівалентність роману Джорджа Риги “Голодні гори””. *Канадознавство: суспільство, культура, мова*. Луцьк: Вежа-Друк. 140–150.
- Пресіч, Ольга. 2018. *Орачі прерій: українська проза в Канаді*. Київ: К.І.С.
- Balan, Jars. (ed.). 1982a. *Identifications: Ethnicity and the writer in Canada*. Edmonton: The Canadian Institute of Ukrainian Studies.
- Balan, Jars. 1982b. “A Word in a Foreign Language: Ukrainian Influences in George Ryga’s Work”. *Identifications: Ethnicity and the Writer in Canada*. Edmonton: The Canadian Institute of Ukrainian Studies. 36–52.
- Canadian Theatre Review*. 2019. A Ryga-Rita Rethink. A Panel Discussion. DOI: 10.3138/ctr.178.015. <https://ctr.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/ctr.178.015>.
- Day, Moira. 2017. “Ryga, Miss Donohue, and Me: Forty Years of the Ecstasy of Rita Joe in the University”. *Theatre Research in Canada* 38(1): 1–143.

- Grekul, Lisa. 2005. *Leaving Shadows: Literature in English by Canada's Ukrainians*. Edmonton: University of Alberta Press.
- Hoffman, James. 1995. *The Ecstasy of Resistance: A Biography of George Ryga*. Toronto: ECW Press.
- Hoffman, James (ed.). 2004a. *George Ryga: The Other Plays*. Vancouver: Talonbooks.
- Hoffman, James (ed.). 2004b. *George Ryga: The Prairie Novels*. Vancouver: Talonbooks.
- Innes, Christopher. 1985. "The Canadian Dramatist." *Politics and the Playwright: George Ryga*. Volume One. Toronto: Simon Pierre.
- Kostash, Myrna. 2009. "Open Letter to George Ryga". <https://www.myrnakostash.com/pdf/letter-george-ryga.pdf>
- McIver, Susan. 2017. "The Ecstasy of Rita Joe remains relevant 50 years later". In *Penticton Herald*, August 31: 1–2.
- Mycak, Sonia. 2001. *Canuke Literature: Critical Essays on Canadian Ukrainian Writing*. Huntington, NY: Nova Science Publications, Inc.
- Nothof, Anne. 2017. "Ryga, George". *Canadian Theatre Encyclopedia*. www.canadiantheatre.com.
- Parker R. B. 1971. "The Balad-Plays of Ryga". In *The Ecstasy of Rita Joe and the Other Plays* (edited by Brian Parker). Toronto: New Press.
- Ryga, George. 1982. *Interview in Canadian Drama* 8(2):164.
- Ryga, George. 1971. *The Ecstasy of Rita Joe and Other Plays*. New Drama 1. Toronto: New Press.
- Suchacka, Weronika. 2019. "Za Hranetsiu"/Beyond the Border". *Constructions of Identities in Ukrainian-Canadian Literature*. Augsburg: Wissner-Verlag GmbH & Co. KG.
- Town and Country Today*. 2017. Athabasca News. <https://www.townandcountrytoday.com/athabasca-news/george-ryga-just-a-ploughboy-1869872>.
- Unbound: Ukrainian Canadians Writing Home*. 2016. Edited by Lisa Grekul and Lindy Ledohowski. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Yarmarok: Ukrainian Writing in Canada Since the Second World War*. 1987. Edited by Jars Balan and Yuri Klynovy. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta.

КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ КАНАДСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Розділ II

*Those who reject the past have no defence
against the future, for the future is nothing but
the analogy of the past.*

Northrop Fry

Мотив ностальгії в україномовній поезії Канади

ІРИНА НАКАШИДЗЕ

Образ України – центральний у творчості україномовних поетів Канади третьої хвилі еміграції. Здебільшого він зреалізований через вираження почуттів, психологічного стану ліричного героя. Провідним при цьому є почуття ностальгії, туги, печалі, що насамперед оприявнюються у формах снів, спогадів. Г. Грицик відзначає, що при всій різниці поетичних систем, ідіостилів авторів різних поколінь діаспори “незмінним залишається зображення України як ідеалу, далекої мрії, про яку можна лише снити” (Грицик 2010). Так, у поезії В. Ворскло думка про батьківщину потрактована як найголовніша умова зв’язку з нею: *“Не розлучить розлуки нас море, / Не*

розлучить нас море біди, / Не розлучить ніяке нас горе, – Ти зі мною у мріях завжди” (Ворскло 1967, 48). Анафора “не розлучить” посилює вираз духовного зв’язку ліричного героя з рідним краєм. Г. Діброва у поезії “Не раз уяву скрашує те саме...” наголошує на тому, що зв’язок з батьківщиною є сакральним і непорушним: “І думка тужна в мозку сновигає: / Чорноземля владує надо мною” (Діброва 1963, 31). Образ чорноземлі – символ батьківщини, наділеної божественним началом, що живе у серці ліричного героя, у його думці, яку охарактеризовано епітетом “тужна”, що відтінює вираз відчуття неможливості матеріалізації зв’язку ліричного героя з рідною землею.

С. Грабовський, відомий український журналіст і політолог, називає ідеал, мрії, надії, сподівання проєктивними детермінантами, “завдяки яким здійснюється світоглядне ставлення до прийдешнього, розгортається своєрідне «віяло» смисложиттєвих орієнтацій, визначення перспектив” (Грабовський 2000, 6). Серед них домінує мрія, що “відбиває особистісну присутність у смисловому майбутньому і неможливість редуції цього майбутнього до проєктів, що нав’язуються індивіду іншими суб’єктами соціокультурного процесу” (Грабовський 2000, 7). У поезії “Моя праця” Г. Бердо виразно представлена філософська основа співвіднесення мрії й дійсності: “Мрія змінює дійсність, / дійсність народжує мрію” (Бердо 2009, 37). У характеристиці дійсності актуалізовано деталі вимушеного життя на чужині, якому протиставлено мрію – бажане життя на Україні. У такий спосіб створено картину певної циклічності й замкненості світу ліричного “Я”. Віддаленість ліричного героя від батьківщини породжує почуття ностальгії.

І. Качуровський наголошує, що ностальгійна поезія складає чи не найбільший пласт лірики поетів-емігрантів ХХ ст.: “Протягом сімдесятьох років – від 1920-го по 1990-й – ностальгійна лірика була якщо не домінантою, то в кожному разі істотною і невід’ємною рисою нашої поезії на Заході” (Качуровський 2008, 269). Підтвердженням цієї думки є творчість Є. Маланюка,

М. Ореста, Л. Мосендза, Ю. Клена та інших, що дало підстави зробити висновок, що “у світовій літературі не багато знайдеться творів ностальгійної лірики з такою глибиною почуття і силою вислову” (Качуровський 1992, 16). Домінує почуття ностальгії також у поезії українських митців слова на канадській землі.

У вираженні почуття ностальгії, викликаного, як правило, спогадами, у творчості україномовних поетів Канади переважає вияв абстрактного мислення. За К. Ясперсом, “зафіксовані абстракції можуть продовжувати існувати у нашій голові, вони завжди напоготові до наших послуг” (Ясперс 2002, 101). У свідомості ліричних героїв поетичних творів закріплений їхній зв’язок із абстрактним образом (уявний образ України) та тим, від чого вони його абстрагують (спогади про батьківщину, реалії життя на чужині). І. Качуровський зазначає, що певною мірою ностальгійні мотиви еміграційної поезії – літературний звичай: “це була данина тодішній літературній моді: запліщити очі на світ довкола і жити спогадами” (Качуровський 2008, 539).

Оскільки представники україномовної поезії в Канаді другої половини ХХ ст., як уже згадувалося, були переважно політичними емігрантами, повернутись на Батьківщину, що була радянською, вони не могли. Ліричний герой Л. Ромена тлумачить вимушену еміграцію як божу кару: “*Бог на блукання засудив*” (Ромен 1953, 6). Спогади про батьківщину й були своєрідним уявним поверненням до рідного дому. Єдиним способом потрапити до нього для емігрантів і була подорож у сні та мріях, що надавало їм наснаги жити далі. Саме такий стан зафіксовано в поезії емігрантів. Так, лірична героїня С. Гурко благає: “*Будь завжди при мені, / Хоч лиш у мрії й сні, / Коханий Краю мій, / Вітчизно дорога*” (Гурко). Емоційність вислову почуття досягнуто через звертання-означення до батьківщини: “коханий”, “дорога”.

Аналогічно в поезії М. Голод лірична героїня благає спогад про батьківщину не йти з її думок: “*Не йди, не йди, побудь ще тут зі мною, / не дійсність ти, а в пам’яті уява*” (Голод

1988, 23). Україна – той “уявний світ”, у якому лірична героїня живе: *“Краще було би / ще снили про уявний світ, / як пробудитися / до порожнечі ранку”* (Голод 1988, 10). Образ порожнечі визначає стан ліричної героїні, її відчуття душевної порожнечі, зумовленого відірваністю від батьківщини. Поштовхом до спогадів є конкретні деталі як, наприклад, образ плаща “минулих днів”, дзеркала *“від прабабуні, / де відбилася врода / і молодість / чотирьох поколінь”* (Голод 1978, 11), що у снах екстрапольовані на світ фантастики. У поезії “Ми” М. Голод відзначає, що поети – “фантасти неспокійні”, які *“пускаються в плавбу / по океанах мислей”* (Голод 1978, 63), але наголошує на органічності виникнення мрій у поетів-емігрантів.

У поезії Р. Кедр батьківщина в емігрантському сні потрактована як химерний і одночасно “чудовий” край. Пейзажі – психологічно насичені, почуттями наділено й природу: *“Нам сниться ж край химерний і чудовий, / Де тужно хилиться калина в лузі”* (Кедр 1983, 318). На цьому тлі органічною є інтерпретація образу ночі як *“батьківщини душ паломних”* (Кедр 1983, 215). В образі “душ паломних” – узагальнений образ емігрантів. Ліричний герой віршів Р. Кедр сподівається, що “вернуться часи погожі”, тобто життя на батьківщині: *“І ще завітне нам нова весна, / Така прозора, світла, запашина!”* (Кедр 1983, 161). Поет моделює уявну подію, хронотопічно пов’язуючи її з образом нової весни. В. Скорупський називає думки та спогади емігранта про батьківщину фантомом, що неминуче переслідуватиме його все життя. Ліричний герой його поезії у спогадах про батьківщину відчуває себе художником, що теж є знаком ілюзорності: *“Твій образ день-у-день малюю / І все ще натрапляю на мазки, / Які підкреслюючи, всує / Збагачую і мрії і згадки”* (Скорупський 1961, 13). Образ батьківщини у цих рядках – джерело натхнення для творчої особистості.

Мотив ностальгії емоційно розгорнуто в поезії Яра Славутича, ліричний герой якої співвіднесений із постаттю самого поета. Герой елегії “Я вже ніколи довіку тебе не побачу...” намагався

знайти заміну рідній землі, але переконався, що вона – *“Рідна, єдина, в мережаній простій киреї, / Другої в світі такої ніде не знайти!”* (Славутич 1998, 182). Це зумовлює розвиток мотиву незустрінності з батьківщиною.

У поезії Б. Олександрівна мотив туги за Батьківщиною теж домінує, що неодноразово відзначала критика. *“Поет знає, що він ніколи не повернеться в Україну, тому він думкою завжди “на тій межі, якої не дійти”* (Левицький 2003, 6). У вірші Б. Олександрівна *“Мрія”* цей стан ліричного героя на чужині охарактеризовано як життя *“в глухій, у нездоланній млі”* (Олександрів-Грибінський 2003, 121), де єдиною втіхою є думка про батьківщину, що далеко за морями. Розглядаючи лірику Б. Олександрівна, Л. Череватенко відзначає, що до певного часу поет вірив у повернення на батьківщину. *“Але з часом ця віра занепадає, зникає і на зміну їй приходить нова філософія буття”* (Череватенко 2003, 138).

Мрія про батьківщину в поезії М. Голод *“Де я живу”* інтерпретована як справжнє життя, але життя внутрішнє, зміст якого закодовано в метафоричному образі прозорого дому зі скла: *“Цей дім, де я живу, / збудований зі скла; / все зовнішнє життя / являється якимсь ясним, величним / крізь призму стін прозорих”* (Голод 1978, 84). *“Реальність мрії поза умов панування тоталітарних (зокрема й ідеологічних) структур обмежувалася переважно побутовою сферою або втілювалася в нездійсненні мрії”* (Грабовський 100, 6), – наголошує С. Грабовський. У поезії М. Голод такою *“побутовою сферою”* постає образ дому зі скла, що підкреслює ілюзорність мрії про Україну. Органічною в цьому контексті є порада: *“зривати ілюзію треба / як спіле яблуко осіннє”* (Голод 1978, 94), тобто одразу позбавитись ілюзії. Ця думка знаходить своє продовження в розвитку ідеї нездійсненності мрії: *“Я, прямо задушилась в злісних / думках нездійснення гіркою”* (Голод 1988, 28). Епігети *“злісний”, “гіркий”* поглиблюють драматизм вираження переживань ліричної героїні.

Мотив нездійсненої мрії розгорнуто також у поезії Р. Кедр *“Неосяжна”*: *“<...> Про що мрієш, / Не здійсниться ніколи. Ні одне / З твоїх бажань-оман не заспокоїш / Ніколи і ніде <...>”* (Кедр 1983, 272). Відчуття ілюзорності повернення на батьківщину поглиблене образом іншої України – вона вже для ліричного героя є чужою землею. Омріяний *“земний рай”* – лише інші будні, *“сіра”* дійсність, до якої важко пристосуватися. Контраст між сподіваннями, що живляться минулим, та дійсністю, реальною та можливою в майбутньому, розкриває зміст сприйняття ліричним героєм цієї іншої країни.

У поезії О. Зуєвського мотив нездійсненності мрії про повернення на батьківщину виражено за допомогою образу *“загородженої путі”*, що метафорично підтверджує тезу: шляху назад, на батьківщину, немає. В. Яременко зауважує, що вимріяний зримий образ України у свідомості ліричного героя в поезіях О. Зуєвського *“заколює втому блукальця; хоча й здається часом поетові, що даремно він накликав і служив для неї «молитви незмінні», бо творив він їх у зведеному зимою із криги «мовчазному домі», а не в храмі”* (Яременко 2007, 546). О. Зуєвський у поезії *“Там річка билася мечем”*, торкаючись теми життя української еміграції, на перший план у характеристиці внутрішнього світу її представників теж висуває мрію повернутися на батьківщину: *“Гуртом із років багатьох / Ми повертались у гостину, / Не вдвох, не втрох, не вдесятьох, / В солодку мрію і невинну”* (Зуєвський 2007, 162). Ліричний герой усвідомлює, що його доля подібна до долі багатьох інших людей, відірваних від історичної батьківщини. Образ гурту – символ єдності емігрантів, які представлені в образі майстрів *“нового ідеалу”*.

Поезія О. Зуєвського є підтвердженням слів журналіста та перекладача А. Крата про ностальгію як масове явище: *“Ностальгія по втраченому дитинству доростає до узагальненої ностальгії цілого покоління тих, хто над усе любить рідну землю на чужині”* (Крат 1998, 78). Духовний зв'язок людини з

батьківщиною в поезії “Покірні фарби килимом упали...” О. Зуєвський визначає, йдучи від заперечення “*Її немає на малюнку майстра*” (Зуєвський 2007, 44), розглядаючи вігчизну як ефемерність. Батьківщину у мріях і спогадах емігрантів поет виділяє французьким терміном *Trompe l’œil*, який означає таке зображення предметів на картині, що дає можливість прийняти їх за дійсні: “*А кожен світлий кут / Приваблював очей відвагу*” (Зуєвський 2007, 172).

“Поет зіставляє відчуття краси батьківщини (на рівні свідомості ліричного героя) із внутрішнім сприйняттям рідної пісні: “*Це, може, мрія, але в день, / Коли тобі відкрили / Її красу, співав пісень / Ти з усієї сили*” (Зуєвський 2007, 173)” (Накашидзе 2016, 199). О. Зуєвський відтворює своєрідний тип життя емігрантів: “*А для нас залишалось коло / Молитові змагань гірких*” (Зуєвський 2007, 65). У зіставленні молитви і дії-змагань репрезентовано не тільки труднощі життя громади емігрантів, а й почуття туги, суму за рідною землею. У творчості О. Зуєвського мотив ностальгії еволюціонує від мрії до почуття болу в душі ліричного героя, вираження сили якого досягнуто за допомогою метафоричного образу “гарячої й нестримної” кінноти, “*Що кожного року невпинно росте / І в груді атаками рветься*” (Зуєвський 2007, 141). У цьому зв’язку головна мета людини, відірваної від рідної землі, – “*надію не вбити*” (Зуєвський 2007, 45), зберегти та закарбувати образ батьківщини в пам’яті.

Глибину такої пам’яті розкрито в поезії “Відповідна врода” Л. Коровника: “*Коли куди б не вів мене мій зір / Довкола степ квітками грає*” (Коровник 2003, 58). Асоціативно визначено опозицію реальне-ірреальне, що побудована на контрасті зорових образів, скорельованих на образ степу як міфологеми втраченої батьківщини. У поезії Л. Коровника виражено розчарування, зумовлене відчуттям нездійсненності мрії. Так, у вірші “Мріяв повернутись в Україну” автор актуалізує оприявлення мрії ліричного героя: повернутися у рідні краї “*бодай у роки сивини*” (Коровник 2003, 203). Поет у центр її художнього вираження

висуває образи “біленької” хати й тополі як прикмет малої батьківщини, втраченої уже назавжди: *“Але довкола не було тополі, / Хоч любе місце віднайшов. / Жаданої там не зустрівиши долі, / Я знов на чужину пішов...”* (Коровник 2003, 204). Відсутність реалій минулого життя та колишніх знайомих вмотивовує тему повернення ліричного героя з рідної сторони на чужину. Відчуття того, що немає сил починати життя спочатку, породжують зневіру.

Розчарування як наслідок зневіри визначає настрій ліричного героя в поезії “Чекав, чекав” О. Гай-Головка: *“Розбилась арфа золотая... / Стою, дивлюсь і плачу я”* (Гай-Головка 1998, 126). Цей вірш за характером образності, на перший погляд, перегукується із поезією П. Тичини “Арфами, арфами...”: в обох використано образ арфи, його ідеальність поетами підкреслено за допомогою епітета “золотий”. Проте поезія П. Тичини сповнена мажорних тонів й оптимізму, у ній образ арфи – символ приходу весни на батьківщині: *“Арфами, арфами – / золотими, голосними обізвалися гаї”* (Тичина 1983, 40). Натомість поезія О. Гай-Головка – ностальгійна. Образ арфи для автора – ознака уявної батьківщини, яку ліричний герой проніс у своїй свідомості через все життя на чужині.

Із мотивом нездійсненої мрії пов’язані не лише відчуття болю та смутку, а і їх заперечення. Так, ліричний герой В. Гаврилюка проголошує: *“Тужити за розгубленими снами, / шукати за забутими слідами... / Навіщо? Все це тлін і все це тля”* (Славутич і Шкандрій 2000, 140). Образи тліну та тлі – втілення думки про непотрібність та марність переживань за втраченою батьківщиною. Епітети “розгулений”, “забутий” відтінюють зміст тези про неможливість повернути минуле. Ригоричне питання “Навіщо?” – своєрідний заклик поета жити реальним життям, а не візіями.

У поезії Дана Мура “Димні далі” ліричний герой благає спогади про батьківщину не роз’ятрувати його душу: *“Не даленійте, димні, дальні далі. / Не дожену вас більше у житті. /*

Здавили даєма спалахи-печалі / В глухій, холодній, хижій самоті” (Славутич і Шкандрій 2000, 74). В образі далі – вказівка на просторову віддаленість батьківщини, як і часову, адже ліричний герой провів там дитинство і юність. Мотив неможливості наздогнати втрачений час переростає у мотив неможливості повернутися на батьківщину через політичну ситуацію в ній. Образ самоти асоціативно співвідносний з образом чужини, де живе ліричний герой. Епігети “глухий”, “холодний”, “хижий” характеризують умови життя далеко від рідного краю, його духовний стан.

Схожий мотив наявний у творчості І. Темертея. Ліричний герой його поезії “*Карається душа*” не бажає, щоб його бачили зустрічні люди: “*Я так не люблю сумувати, / Плекати біль у душі своїй*” (Темертей 2004, 54). У цій небажаності почуттів суму та болу звучить інтимність переживань та сакральність відчуття духовного зв’язку ліричного героя з батьківщиною. Названий вірш І. Темертея перегукується із поезією М. Руденка “*Я так не вмю сумувати...*” (порівняємо з першою строфою вірша М. Руденка: “*Я так не вмю сумувати, / Плекати біль в душі своїй, / Щоб стрічним не подарувати / Усмішки з-під припухлих вій*” (Руденко 2004, 390). Цей збіг, з одного боку, дає підстави говорити про обізнаність поета-емігранта із творчим доробком свого земляка М. Руденка і вплив останнього на нього (це цілком можливо, адже твори останнього періоду його ув’язнення та заслання, надруковані самвидавком, поширювалися за кордоном, зокрема в Канаді). До того ж М. Руденко у 1987–1990 рр. був позбавлений громадянства СРСР і проживав у Німеччині та США. З іншого – це приклад чистого плагіату з боку І. Темертея, що свідчить не на його користь.

Нерідко, зображуючи український світ, виражаючи ностальгію за ним, україномовні поети Канади звертаються до зооморфних образів, насамперед образів птахів, що є символами духовності людини, атрибутами батьківщини, її природних реалій. Так, В. Ворскло у своїй поезії ототожнює мрії про Україну

з шумом Дніпра у серці як сакрального для українця образу. Поєднуючи мотиви суму і туги за батьківщиною, поетеса закріплює функцію поєднання ліричної героїні з батьківщиною за образом вігру з України, трансформованого в образ солов'я: *“Солов'єм защебечи, / Тьохкай переливами”* (Ворскло 1967, 25). Образ солов'я – символ батьківщини, збудник спогадів про минуле ліричної героїні.

Із образом зозулі, що є символічним в українському фольклорі та літературі, у поезії Л. Палій асоційовано Україну: *“Дома були зозулі, які літа лічили”* (Палій 1999, 23), – згадує лірична героїня. Алюзія на народне повір'я про те, що зозуля – віща птиця, яка відмірює людям життя, актуалізує образ рідної землі. Птахи ж на чужині – у Канаді – для ліричної героїні Л. Палій невизначеного виду: *“Птахи з тобою розмовляли”* (Палій 1989, 23), *“дрімають птиці”* (Палій 1989, 24).

І. Темертей порівнює душу ліричного героя із журавлями, що відлітають у теплі краї восени: *“Як вітри осінні дмуть / Й затяжні дощі ідуть, / Попід хмари чути спів – / Клич відлітних журавлів”* (Темертей 2004, 352). Асоціативно виникає паралель із рядками поезії “На Карпатах” М. Бажана: *“Чуєш клич? На весінні гніздов'я / Журавлів повертають ключі”* (Бажан 2003, 156), тільки в останнього йдеться про весняне повернення журавлів. Із образом журавлиного кличу в І. Темертея співвідноситься й образ пісні як коду батьківщини. У підтексті зображеної картини відчутно настроїв заздрощів, жалю ліричного героя: бо у нього немає крил, щоб повернутися на батьківщину, де йому було б тепло і затишно. Справедливість такого прочитання тексту обґрунтована наступними словами ліричного героя про вимушеність доживати вік далеко від рідної землі: *“Життя моє доходить віку / На чужині, на чужині...”* (Темертей 2004, 386). Єдина мрія, останнє бажання ліричного “Я” – побачити рідні степи, “світанкову” Україну, що здійснити неможливо. Такий стан породжує відчуття приреченості та

смерті на чужині, у ліричному вираженні яких актуалізовано опозицію тіло – душа.

Мотив жалю, викликаний картиною відльоту журавлів у теплі краї, спроектований на образ батьківщини і в поезії “Відлігають у дальній вирій...” Яра Славутича: “*Розливається в темнім небі / Монотонне курли-курли, / Мов співають на давній греблі / Похоронні пісні хвали*” (Славутич 1998, 333). У цитованій строфі відчувається перегук із поезією Б. Лепкого “Видиш, брате мій...”, зокрема з рядками: “*Відлітають сірим шнуром / Журавлі у вирій. / Кличуть: кру!кру!кру! / В чужині умру*” (Лепкий 1991, 68). Як і мотив смерті на чужині Б. Лепкого (“В чужині умру”), образ “похоронних пісень” у Яра Славутича – вираз почуття туги, зумовленої долею поневоленого українського народу, відсутністю державності, суму України за своїми полеглими та загубленими синами, а також синів, які живуть на чужині, за батьківщиною (Накашидзе 2013, 80). Водночас у журавлиному співі ліричний герой вчуває нотки надії на повернення передусім у думках на батьківщину (“*Відлітаю туди щодня*” (Славутич 1998, 333)), яка надзвичайно потрібна ліричному герою.

Яр Славутич звертається до образу журавлів як символу батьківщини й у вірші, написаному у традиційному для японської поезії жанрі хокку: “*У дальній вирій / Журавлі полетіли. / Вернусь, як вони?*” (Славутич 1998, 242). “Поет вдається до паралелізму, зіставляючи явища світу природи з власним життям, дотримується естетичних принципів «сабі» («печаль самотності») та «карумї» («спонтанність, первинність почуття»), що лежать в основі поезики хокку” (Накашидзе 2013, 80). Образи журавлів у його поезії – з’єднувальна ланка між минулим, теперішнім і майбутнім, материковою Україною і країнами, де проживають представники української діаспори, зокрема Канади.

Через образ журавля в поезії “Відлігають у дальній вирій...” оприявнюється опозиція чужина / батьківщина, простежена також в інших творах Яра Славутича, зокрема в сонеті “Лелеки”. В останньому образом-персонажем є лелека, що повернувся з

далекого африканського краю до рідного степу, де “*на давній клуні – скільки то вже літ! – / Гніздо чорніє кострубатим тілом*” (Славутич 1998, 23). Простір у сонеті визначено цілком конкретно: далекий “африканський світ” – Єгипет, рідний херсонський степ – Україна. Яр Славутич розгортає тему зцілюючої сили рідної землі: лелека заморився, перебуваючи на чужині, а, повернувшись додому та перепочивши, “*у зриві нестарім / На повну міць заклекотав, як грім*” (Славутич 1998, 23). Фізичний та емоційний стани лелеки акцентовано через порівняння пташиного співу із громом та лексемою “снага”, що несе в собі значення живильної сили: “*З’явилась подруга в живній сназі*” (Славутич 1998, 23). Як відзначено А. Мойсеєнком, слово “снага” “з’являється надзвичайно часто саме у творах Яра Славутича про рідний край чи в тих, де отча земля отримує образні ремінісценції” (Мойсеєнко 2002, 4). Асоціативно в зображенні лелеки виникає паралель “птахи та люди”: всі вони радіють поверненню на рідні терени.

С. Гурко в низці поезій, розгортаючи концепцію батьківщини-України, звертається до образу пташиного гнізда: “*Без тебе я, мов птах, / Блукаю у світах, / Далеко від гнізда / З пораненим крилом*” (Гурко). В образі птаха уособлено образ емігранта з України, відірваного від рідного краю. Деталь “поранене крило” поглиблює вираження трагізму їхньої долі (людини і птаха), засвідчуючи неможливість повернення до рідного краю.

Ліричний герой поезії “Дон-Кіхот (сучасний монолог)” О. Зуєвського заздрить птахам, які можуть повернутися додому: “*На птахів погляньте – щороку / Яку їх тут силу несе! / Вони ж не питаються шляху: / Лиш дім їх прываба й мета...*” (Зуєвський 2007, 23). У сонетах О. Зуєвського становище ліричного героя на чужині порівнюється із буттям птаха у клітці. Як і птах, ліричний герой закоханий у небо, яке поет називає “голубозводом”. Оскільки птахи символізують повітряну стихію, то в цьому контексті небо втілює шлях до “звабливої далі”, на простір якої й скорельовано образ України. Батьківщина потрактована як

далекий край, а не як чужина, що є особливістю української еміграційної поезії в Канаді. До речі, трактування України як краю далекого й чужого характерно для поезії В. Стуса. У його рядках *“Прощай, Україно, моя Україно, чужа Україно, навіки прощай”* (Стус 2006, 251) репрезентовано мотив прощання з рідною землею, бо передумови цього прощання перетворили Україну у сприйнятті поета із світу свого у світ чужий.

У поезії української діаспори в Канаді птахи – вісники новин із рідного краю, які найчастіше неприємні. *“Що кажуть? Я блідну від жаху?”* (Зуєвський 2007, 23) – говорить ліричний герой поезії *“Дон Кіхот (сучасний монолог)”* О. Зуєвського. У поезіях збірки митця *“Золоті ворота”* вісником із батьківщини постає горлиця, яка під блакитним небом бореться із шулікою. Образ горлиці – уособлення добра, шуліки – зла. Отже, бореться добро зі злом: *“Ще, може, пройде мить, і він впаде, як грім”* (Зуєвський 2007, 23). “В образі шуліки асоціативно прочитується збірний образ пригноблених України. Ліричний герой чекає на звістку про незалежність України, але її немає” (Накашидзе 2013, 79). На цьому емоційному тлі виникає мотив надії на краще майбутнє народу.

У поезії О. Зуєвського *“Я вертаюсь до тих воріт...”* образ птаха – символ не тільки рідного краю, а й носія таємних спогадів ліричного героя, що супроводжують *“у дальню путь”* (Зуєвський 2007, 16). Спогади про батьківщину в поета екстрапольовано на метафоричну ситуацію й образ *“шиястого лебедя”*: лебідь колише воду ставу, утворюючи воронку часу, через яку згадка про минуле проникає у свідомість ліричного героя.

Вірш О. Зуєвського *“Ще одна згадка про потік”* репрезентує уособлення душі людини в образі риби: *“Тут риби всі до обр’ю плывуть / В німх змаганнях, наче душі, / Під хвилями вишукуючи путь, / Розрівняну, немов на суші”* (Зуєвський 2007, 79). Образ води екстрапольовано на образ океану, що віддаляє ліричного героя від батьківщини. Як і небо для птаха, вода є шляхом до материка, де знаходиться Україна. Мотив суму, зумовлений

відчуттям неможливості повернутися до рідного краю, бо ліричний герой не вмів плавати на великі відстані, як риба. Але для душі, повної туги й страждання, океан зі своїми таємницями та складнощами не є перешкодою. У вірші О. Зуєвського “Координована свідомість” образи риби і птаха зорієнтовують на міфологічні вірування українців, як і протиставлення птахів риbam: “*До неба риба вилітає, / І голуб (чи орел?) засів / На тій жердині...*” (Зуєвський 2007, 95).

У ліриці Д. Могілянки мрія побачити Україну набуває іншого сенсу, адже поетеса народилася й виросла в Канаді. Її лірична героїня молиться: “*Дай, Боже, щасливо / Візиту зложити, / Любов'ю до краю / Серце наповнити*” (Могілянка 1962, 11). Із наведених рядків випливає, що в ліричній героїні поки немає палкої любові до України, як у новоприбулих емігрантів; немає і відчуття ностальгії. Її любов – ілюзорна. Найзаповітніша мрія й мета ліричної героїні – стати справжньою українкою: “*Коли б мене Україна / За свою прийняла*” (Могілянка 1962, 34).

У змалюванні батьківщини поети-емігранти постійно звертаються до опозиції далеко / близько. Ліричний герой О. Зуєвського сприймає батьківщину як даль, де “краї нечувані, казкові” (Зуєвський 2007, 29). Поет підкреслює віддаленість України, характеризуючи її означеннями “незнана”, “зваблива”, “багряна”, “світла”. У його вірші “Напередодні” Україна – країна, добре знайома ліричному героєві з дитинства. В обґрунтуванні поетом неможливості повернутися до неї звучить критика: там “люд / Зібрався в невідому / колізію приблуд” (Зуєвський 2007, 170). У сатиричному образі “колізія приблуд” виражено погляд О. Зуєвського на суспільно-політичну ситуацію в Україні.

У вірші-присвяті “Україні” Б. Мазепи Україна – “далеч неозора” (Мазепа 1976, 9). У її характеристиці актуалізовано образи зірки, райдуги як міг рідної землі, але на небі чужини вони стихійні знаки віддаленості. У такий спосіб поет переносить образ вітчизни в небесний простір. Схоже трактування вітчизни присутнє в поезії О. Пресіч “Що таке далина?...”: “Далина –

відчуття польоту, / *Що буває у снах і мріях*” (Пресіч 2010, 34). Образ далнини – вказівка на віддаленість батьківщини, яка з’являється у снах і мріях ліричної героїні. Образ польоту асоціативно пов’язує терени чужини з Україною через небесний простір.

У поезії “Дорога” Г. Бердо просторова віддаленість рідної землі підкреслена образом дороги до неї, яка постає у мрії: “*До тебе мріє жагуча / дорога, далека й складна*” (Бердо 2009, 9). Мета ліричного героя – знайти дорогу до батьківщини за будь-яку ціну: “*навіть тоді, / коли тут пропаду*” (Бердо 2009, 67). Поет бачить батьківщину на площині “мапи”, що, з одного боку, розширює межі України (“*коли дивлюсь на мапу знамениту, / я мов володар всього світу*” (Бердо 2009, 57)), а з іншого – конкретизує її географічне означення. Образ мапи – втілення площі планети Земля, у межах якої Україна – невелика територія. Її перенесення на макрорівень не лише розширює межі свідомості ліричного героя, а й віддаляє його від батьківщини, що поглиблює вираз почуття туги й ностальгії.

Асоціативно образ мапи виникає й у ліриці тих україномовних поетів Канади, які звертаються до окреслення просторових меж батьківщини. Наприклад, у поезії Л. Тиховської “Моя Україно” образ України географічно означений: “*І зором несуся від тихого Дону, / Несусь на вершини Карпат*” (Тиховська 2001, 47). Одночасно простір батьківщини постає у свідомості ліричної героїні, у її думках про подорожі до рідної землі. Територіально означає Україну Л. Мурович у поезії “Знайшли спільну мову”: “*Бо ж її земля від Дону по карпатські рідні гори*” (Мурович 1984, 97). Поетеса не обмежує образ батьківщини у часі: багатомісячну історію рідної землі закладено в епітеті “прадідна”.

Л. Палій, виносячи в епіцентр духовний образ України, теж вказує на її географічні координати: “*Куди б вітри не віяли, / в дощі, у бурі / і в соняшні дні, / бронзовий півень / на даху у мене / завжди повернений / на схід*” (Славутич і Шкандрій 2000, 122). Схід – сторона світу, у якій лежить омріяна батьківщина. Образ

бронзового півня – багатогранний. З одного боку, він – предметний об’єкт – флюгер, що ловить вітер з України, та асоціюється з компасом, що завжди вказує на одну сторону світу (у поезії Л. Палій – на схід). З іншого боку, його можна трактувати як зооморфний образ птаха, що зустрічає схід сонця. У такий спосіб образ батьківщини співвіднесний з образом сонця, що одночасно є і засобом сакралізації.

Межею між рідною землею та чужиною в україномовній поезії Канади є образ океану, що, як і образи птахів, реалізує концепт опозиції чужина / батьківщина (наприклад, журавлиний ключ у І. Темертея). У поезії Дана Мура “Думка” безмежжя відстані ліричного героя від рідного краю теж підкреслено образом океану: “*За океанами – / Рідний мій край*” (Мур 1973, 65).

В. Скорупський безпосередньо відзначає, що океаном він пришив на чужину: “*І на березі чужому / Не зустрів мене каштан, / Що по звичаю старому / На воротях виглядав*” (Скорупський 1961, 65). Образ чужини як нового незнайомого світу реалізовано в образі відсутності каштанів. Образ океану в поета – простір шляху мандрівки. Своєрідним “багажем” ліричного героя в подорожі із “старого” краю до нового є “*Сіль і хліб сухий у торбі*” (Скорупський 1961, 65) і молитва.

У поезії Яра Славутича образ Тихого океану потрактовано як безмежність вод, що манять своєю далечінню, суворістю, і є символом боротьби, боротьби внутрішньої, зумовленої тугою за батьківщиною, і здобутого спокою: “*Епічний стиль розлогих кипарисів, / Нокторни скель та Тихий океан – / Чого ще треба для душевних ран, / Для бурі в серці – невгамовних бризів?*” (Славутич 1998, 147). Для поета берег “Великого” океану – неначе гавань, де він знайшов притулок та відпочинок після безлічі блукань та поневірянь (Накашидзе 2015, 87). Але не домівку.

Аналогічно інтерпретовано образ океану в поезії О. Зуєвського, зокрема у вірші “Ріта Гейворт”: “*Ї ми теж тримали для пошан / У царині розгойданої тямки, / Коли з піску,*

де стогне океан, / Свої надіялись ліпити замки” (Зуєвський 2007, 72). Великий океан – шлях українських емігрантів до нового незнаного життя. Нелегкість сприйняття останнього відтінена образом замку з піску, що є втіленням примарного, невідомого майбутнього. Паралельно до образу океану в поезії О. Зуєвського постає образ вітру з рідного краю, який океан час від часу приносить новоприбулим на своїх хвилях. Ідея збереження актуальної для ліричного героя пам’яті про рідну землю, яка сфокусована в образі вітру, принесеного Тихим океаном, набуває сакрального змісту.

У поезії О. Зуєвського межею між батьківщиною і чужиною також є образ туману (“біло-синь”), що актуалізує тему невизначеності емігрантського майбутнього (Накашидзе 2015, 87). Функціонально до образу туману наближений образ завіси: “Завіса, завіса знову / Над полем, де блиск поблід” (Зуєвський 2007, 33). Асоціативно оприявлений образ “залізної завіси”, що у ХХ ст. існувала між Радянським Союзом і світом, між емігрантами і батьківщиною. Батьківщина стала далекою, але й новий світ не став рідним. Г. Грищик наголошує, що таке її сприйняття зумовлено біографічними фактами: “Надзвичайно виразного позитивного емоційно-експресивного забарвлення образ України набуває у складі антонімічного протиставлення «Україна – чужина», що, безперечно, є одним із вагомих елементів світосприйняття поетів діаспори, зумовленого як особистими, так і суспільно-політичними факторами” (Грищик 2010).

Перед україномовними поетами Канади як етнічними українцями гостро постала проблема національної ідентичності. Як один із засобів її вирішення вони обирають художню творчість. Це можливість через українське слово утверджувати свою “українськість”, а, отже, розвивати українську літературу за межами батьківщини. Один із основних мотивів, що є виявом національної ідентичності ліричних героїв й авторів в україномовній поезії Канади, є мотив ностальгії. Він

розгортається через вираження почуття туги та суму за далеким рідним краєм. У художньому розвитку мотиву ностальгії важливу роль відіграють образи-символи птахів (зозулі, лелеки, журавлів), що співвіднесені із долею, душею ліричного героя. Одна із основних характеристик України – парадигма далекої землі, винесеної у планетарний масштаб, океану як межі між Канадою (втіленням іншого світу, хоча й місця проживання ліричного героя) і Україною (О. Зуєвський, Яр Славутич, Дан Мур, В. Скорупський).

Бажан, Микола. 2003. *Вибрані твори*. Т. 1: Вірші та поеми. Київ: Українська енциклопедія.

Бердо, Гнат. 2009. *Поезії: Вірші, поеми*. Київ: Видавництво “Щек”.

Ворскло, Віра. 1967. *Листи без адреси: Вибрані поезії*. Торонто: Гомін України.

Гай-Головко, Олекса. 1998. *Поетичні твори*. Т. 3 (1978–1997). Тернопіль: Тайп.

Голод, Марія. 1988. *Стрімка моя вулиця*. Торонто: Слово.

Голод, Марія. 1978. *Чотири пори року*. Мюнхен: Сучасність.

Грабовський, Сергій. 2000. *XX століття та українська людина. Виклики і відповіді*. Київ: Стилос.

Грицик, Галина. 2010. *Наснилась мені Україна (про мову діаспорної поезії)*. <http://www.kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/Magazine46-47-12.pdf>.

Гурко, Стефанія. 2003. *Поезії*. <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=1077&type=tvorch>.

Діброва, Гнат О. 1963. *Рух і гармонія*. Поезії. Нью-Йорк.

Зуєвський, Олег. 2007. “Я входжу в храм...”: *Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії*. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”.

Качуровський, Ігор. 2008. *Генерика і архітектоніка*. Книга II. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”.

Качуровський, Ігор. 2008. *Променисті силуети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”.

Качуровський, Ігор. 1992. “Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасимзму”. *Клен, Юрій*. Твори. Т. 1, 5–22. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка.

Кедр, Ростислав. 1983. *Поезії*. Торонто: Видавництво “Свшан-зілля”.

- Коровник, Леонід. 2003. *Струмені в пустелі: поезії (1991-2002)*. Едмонтон: “Дорога правди”, Луцьк: РТ МКФ “Християнське життя”.
- Крат, Анатолій. 1998. “Камертон дитинства у поетичному оркестрі Яра Славутича”. *Херсонський збірник: До 80-річчя Яра Славутича*. Київ–Херсон: Дніпро. 76–81.
- Левицький, Микола. 2003. “Про автора”. *Олександрів-Грибінський, Борис. 100 поезій: Вибрана лірика (1943–1979)*, 5–7. Київ: Юніверс.
- Лепкий, Богдан. 1991. *Твори*. Т. 1: Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. Київ: Дніпро.
- Мазепа, Богдан. 1976. *Полум'яні акорди: Лірика*. Едмонтон: Об'єднання українських письменників “Слово” в Канаді.
- Могіялянка, Дарія. 1962. *Думки летять на Україну: народні вірші*. Едмонтон: Видання автора.
- Мойсеєнко, Анатолій. 2002. “Віршовий текст як динамічна структура (в спостережень над поетикою Яра Славутича)”. *Мовознавство 2–3*: 3–9.
- Мур, Дан. 1973. *Скрижалі туги: Поезії*. Едмонтон.
- Мурович, Лариса. 1984. *Дерево рідного роду: Поезії*. Торонто.
- Накашидзе, Ірина. 2016. “Лірика О. Зуєвського: особливості художнього вираження образу України-батьківщини”. *Науковий вісник Ужгородського університету, Серія “Філологія” 2 (36)*: 197–200.
- Накашидзе, Ірина. 2015. “Образ океану в україномовній поезії Канади другої половини ХХ ст.” *Тези доповідей III Міжнародного форуму студентів, аспірантів і молодих учених*. Дніпропетровськ: ДНУ. 87–88.
- Накашидзе, Ірина. 2013. “Образи птахів як засіб художнього втілення теми батьківщини у творчості україномовних поетів Канади другої половини ХХ ст.” *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (22–23 лютого 2013 р.)*, 79–81. Львів: Логос.
- Олександрів-Грибінський, Борис. 2003. *100 поезій: Вибрана лірика (1943–1979)*. Київ: Юніверс.
- Палій, Ліда. 1989. *Дивовижні птиці*. Торонто: Об'єднання українських письменників “Слово”.
- Палій, Ліда. 1999. “Матері: Поезії”. *Сучасність 6*: 23–24.
- Пресіч, Ольга. 2010. *Дон Жуан та інші примари: вірші*. Київ: К.І.С.
- Ромен, Левко. 1953. *Передгрім'я: Поезії*. Філядельфія.
- Руденко, Микола. 2004. *Вибране: Вірші та поеми (1936–2002)*. Київ: Дніпро.
- Скорупський, Володимир. 1961. *Із джерела: Поезії*. Торонто.
- Славутич, Яр. 1998. *Твори*. Т. 1: *Поезії (1937–1997)*. Київ: Дніпро, Едмонтон: Славута.
- Стус, Василь. 2006. *Палімпсест: Вибране*. Київ: Факт.
- Темертей, Ілля. 2004. *Поезії*. Київ: Неопалима купина.
- Тичина, Павло. 1983. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. Т. 1: Поезії 1906–1934. Київ: Наукова думка.

- Тиховська, Лена. 20001. *Ліра: поезії*. Київ: Видавництво імені Олени Теліги.
- Славутич, Яр, Шкандрій, Мирослав, упоряд. 2000. *Хрестоматія з української літератури в Канаді. 1897–2000*. Едмонтон: Видавничий комітет “Слова”.
- Череватенко, Леонід. 2003. “Зумій життя новим налити змістом...”. *Олександрів-Грибінський, Борис. 100 поезій: Вибрана лірика (1943–1979)*. Київ: Юніверс. 136–149.
- Яременко, Василь. 2007. “Межінь української поезії”. *Зуєвський, Олег. “Я входжу в храм...”: Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії*. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. 534–559.
- Ясперс, Карл. 2005. “Техніки мислення”. *Філософська думка* 2: 95–103.

Childhood is the most valuable thing that's taken away from you in life, if you think about it.

Heather O'Neill

Концептосфера канадських забавлянок

СВІТЛАНА ГОНЧАРУК

Увага до проблем національної ідентифікації стимулює пошуки нових підходів до вивчення мови як скарбниці збереження народних традицій народу, з одного боку, та способів їх мовної репрезентації – з іншого.

У сучасних лінгвістичних роботах вітчизняних та зарубіжних вчених помітно зріс інтерес до вивчення окремих компонентів картини світу (праці Ю. Апресяна, Н. Арутюнової, А. Вежбицької, В. Гак, І. Голубовської, С. Єрмоленка, В. Кононенко, О. Кубрякової, Л. Лисиченко, Ю. Степанова, О. Шмельова та ін.). Проте недостатньо дослідженим до сьогодні залишається питання взаємозв'язку мовної картини

світу і фольклору, представленого, зокрема, текстами забавлянок.

Розмірковуючи про мовні особистості різних народів, науковці неодмінно акцентують увагу на питанні національної специфіки мови. Мовна свідомість етносу формується, як відомо, спираючись на історію, і являє собою складне утворення, “відображає як особливості індивідуального світобачення, так і специфіку національного менталітету, що закріплені в культурно-етнічних мовних стереотипах” (Лихачев 1997).

Будь-яке мовне поняття, безумовно, збагачує лінгвістичну науку, дозволяє краще осягнути національну мову, а отже, і національну культуру, невід’ємною частиною якої є мова. У цьому сенсі не буде винятком і поняття “концепт”.

Термін “концепт” увійшов в понятійний апарат когнітивістики, семантики, лінгвокультурології. На сьогодні він має багато визначень та методів концептуального аналізу.

Концепт – це “мінімальна структурна одиниця знання” (Матинюк 2011, 38); це “інформаційна структура свідомості, різноsubstrатна, певним чином організована одиниця пам’яті, яка містить сукупність знань про об’єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п’яти психічних функцій свідомості і підсвідомого” (Селіванова 2006, 256); “це найбільша оперативна одиниця ментального рівня, яку на вербальному рівні може позначати слово, словосполучення чи фразеологізм” (Левченко 2005, 21).

Концепти існують і реалізуються в різних культурах. В основній ознаці, “активному” прошарку, концепт актуально існує для всіх, хто володіє мовою даної культури як засобом спілкування і взаєморозуміння. У додаткових, “пасивних” ознаках змісту концепт актуальний тільки для окремих соціальних груп.

У сучасних дослідженнях аналіз поняття “концепт” розглянуто у двох напрямках: 1) походження концепту і його співвідношення з дійсністю; 2) як певної науки, враховуючи її понятійний апарат та потреби.

Загалом у широкому сенсі в перелік концептів включено лексеми, значення яких складають зміст національної мовної свідомості і формують “наївну картину світу” носіїв мови. У вузькому розумінні до числа концептів відносять семантичні ознаки, що характеризують носіїв певної культури, а також ті, список яких обмежений і є основним для розуміння національного менталітету. Такі метафізичні концепти, як “добро”, “життя”, “родина” в різних мовах мають свій символ-знак, який передбачає використання певного образного предметного змісту для відображення змісту абстрактного.

Культурно значимий концепт – одиниця ментального рівня, яка в певній системі (картині світу) виконує роль стрижневого елемента (Левченко 2005, 21). Порівнюючи концепти, властиві різним національним культурам, дослідники зустрічаються з асиметричною представленістю одиниць. Крайнім ступенем асиметричної представленості одиниць є лакуни, тобто відсутність певних ознак і одиниць в одній системі в порівнянні з іншою, образно кажучи, це так звані “незаповнені клітинки” в якійсь матриці, які умовно можна поділити на такі різновиди:

1) відсутні в порівнюваних культурах об’єкти, іллогізми, які не викликані потребами людей, але можуть бути придумані або створені: “камнеїд”, “слонопотам” і т. д.;

2) відсутні в одній з культур реалії, властиві іншій культурі: “гуцул”, “фунт”, “ранчо”;

3) нерелевантні для однієї з культур якості, що мають ім’я в тій культурі, де вони актуальні: *fair play* – в англійській лінгвокультурі гра за правилами (Быкова 2004).

Сучасні лінгвістичні дослідження пропонують різноманітні схеми будови концептів. Наприклад, відомий мовознавець С. Г. Воркачов виділяє наступні компоненти концепту:

1) вся комунікативно-важлива інформація, його парадигматичні, сингагматичні та словотвірні зв’язки;

2) вся прагматична інформація мовного знака;

3) когнітивна пам'ять слова, тобто змістова характеристика мовного знака, пов'язана з його споконвічним призначенням і системою духовних цінностей мови (тобто культурно етнічний компонент, що відображає мовну картину світу його носіїв) (Воркачев 2003, 8).

Об'єднуючись, концепти створюють концептосферу, яка відображає культуру народу. "Концептосфера національної мови тим багатша, чим багатша вся культура нації – її література, фольклор, наука, образотворче мистецтво, вона також співвідносна з усім історичним досвідом нації" (Лихачов 1997, 284). Тому вивчення концептосфери такого жанру дитячого фольклору, як забавлянки, їхньої репрезентації за допомогою різноманітних мовних засобів, допоможе зрозуміти менталітет цілого народу, зокрема канадського.

Серед багатьох функцій національної мови дуже важливою є функція фіксації та збереження всього комплексу знань даного народу про світ. Саме в мові, в її лексичному і фразеологічному складі, зафіксовані всі знання етносу.

Один із пріоритетних напрямів сучасної науки – виявлення нових аспектів дослідження традиційних феноменів, зокрема явища усної народної творчості. Факти народної культури протягом років залишаються затребуваним джерелом культурної, історичної та етнографічної інформації.

Обряди й повір'я, світогляд, аксіологічні формули, фіксуючись у народній пам'яті, знаходять своє мовне відображення в фольклорних творах. На відміну від художніх і публіцистичних текстів, фольклорна творчість, виконуючи функцію своєрідного сховища загальнонародних мовних ідіом, стійких символів культури, передає не індивідуально авторську, а національну модель культури і свідомості (Богатирьов 2001, 18).

Згідно з концепцією В. Гопорова, фольклорний текст є мовним втіленням міфологічної моделі світу. Лінгвокультурологічний аналіз фольклорного тексту дозволяє

декодувати “міфоритуальну” традицію певної культурно-мовної спільноти, “прочитати” в народно-поетичних знаках, мотивах та інших елементах фольклорної поезики національний культурний “код” (Топоров 1995, 165–166).

На думку Н. Алефіренко, особливе місце у процесі соціалізації і засвоєння так званого національно-культурного простору займає усна народна творчість. Для того, щоб людина змогла стати частиною етномовної спільноти, їй необхідно сприйняти, екстраполювати на себе систему знань, національно і культурно марковані уявлення про світобудову. “На початковому етапі соціалізації, – пише Н. Алефіренко, – культура актуалізується у вигляді фольклорних дискурсів, основними репрезентантами яких виступають народні пісні (обрядові, ліричні, колискові), казки, биліни, прислів’я, приказки та інші структури мови, що фіксують народну мудрість” (Алефіренко 2010, 143). Основні аксіологічні категорії (добро / зло, свій / чужий, істина / брехня), уявлення про місце людини у світі (принцип природоцентризму в обрядових піснях, принцип антропоцентризму в ліричних піснях, колискових), система просторово-часових координат “реального” та “ірреального” життя людини – весь цей унікальний і масштабний блок знань учасники фольклорного дискурсу передають із покоління в покоління.

З усього вищевказаного випливає, що дослідження національної картини світу на фольклорному лінгвістичному матеріалі дозволяє відтворити фольклорно-мовну картину світу. Вона багатшарова, у ній вживані елементи, хронологічно висхідні до різних епох (міфологічні, релігійні, ідеологічні), проте ядро, базовий шар досліджуваної картини світу, становить традиційне, архаїчне сприйняття світу. Втілена в різноманітних фольклорних текстах фольклорна картина світу служить основою для практичної і духовної діяльності людей.

Розвиток дитини як суб’єкта власної творчості, адаптованого до соціокультурних умов, відбувається шляхом засвоєння норм і цінностей соціуму. Однією із таких цінностей є дитячий

фольклор як невід’ємна складова практичної педагогіки народу, морально-етичної основи розвитку особистості.

Поняття “дитячий фольклор” увійшло до науки порівняно недавно. Проте новизна терміну не пов’язана з пізнім походженням цього виду фольклору. Дитячий фольклор – це сукупність зразків усної народної творчості, яка складається із класичних та сучасних фольклорних форм і функціонує у дитячому середовищі, або виконується спеціально для дітей (Дитячий фольклор 1986, 8).

Діти, як самостійний субетнос у межах різних етносів світу, стають носіями та творцями своєї субкультури, яка визначається, насамперед, наявністю своєї “картини світу”. Дитячий фольклор, який є мовою дитячої субкультури, служить найважливішим засобом формування, збереження і трансляції картини світу. Проте в цьому фольклорі є свої особливості. Дитячий фольклор не знає казок у загальноприйнятому фольклористикою сенсі слова. Фольклорне знання, яке включає не тільки виконання тексту, а й тієї ситуації, у якій він відтворений, визначають не особливостями пам’яті дитини, а її ігровою активністю. Саме в ігрових формах поведінки відбитий досвід багатьох попередніх поколінь, поєднаний із творчістю конкретної дитини.

Дитячий фольклор – це узагальнена назва невеликих за об’ємом жанрів, які виконують як самі діти, так і дорослі. До жанрів дитячого фольклору належать пісні і вірші, які супроводжують дитину від колиски до юності. Забавлянки, дражнилки, лічилки, прислів’я, легенди, пісні, казки – все це збагачує творчу уяву дитини, виробляє навички усного мовлення, дотепність, будить фантазію, гумор, природний потяг до спілкування.

Жанри дитячого фольклору настільки різноманітні та оригінальні, що потребують окремого дослідження. Одним з основних, але малодосліджених у сучасній лінгвістиці, жанром дитячого фольклору є забавлянки. Вони входять у життя дитини відразу після колискових пісень. Якщо роль колискових полягає

у заспокоєнні дитини, то мета забавляок – створити приємні почуття та позитивні емоції.

Забавлянки – це короткі поетичні твори, які супроводжуються рухами або легкими тілесними дотиками при няньченні дитини. Вони стають важливим засобом інтелектуального зростання, оскільки подають у спрощеній формі уявлення про навколишній світ та його моральні цінності. Засвоєння забавлянок є необхідною умовою передачі наступним поколінням національно-культурної інформації, яка є необхідною умовою соціалізації дитини.

Ці маленькі твори стають хорошими помічниками батьків у їх важкому завданні – виховати гармонійно розвинену людину, адже давно відомо, що життєрадісність та бадьорість дитини значною мірою пов'язані з турботливим і пестливим ставленням до неї найближчих людей, насамперед батьків (Дитячий фольклор 2004).

Оскільки емоції є енергетичною базою розуму, то веселий характер забавлянок дає можливість дітям розвивати їхню фантазію, стимулювати творчість. Забавлянки активізують пам'ять дитини, її мовлення. Інформація, яку отримує дитина в ранньому віці, обов'язково матиме вияв у її дорослому житті.

У молодшому дошкільному віці словниковий запас дітей тісно пов'язаний із розвитком дрібної моторики пальців рук. Під час виконання коліскової пісні малята – пасивні слухачі, а вже забавлянка, створюючи ігрову ситуацію, спонукає до дій, рухів ручками, ніжками, голівкою. Дуже часто забавлянки ще називають пальчиковими іграми, оскільки при їх вимовлянні вони супроводжуються рухами пальців та рук. Це не дивно, тому що забавлянки використані батьками у віці від декількох місяців до п'яти років – у той період, коли дитина найінтенсивніше росте і розвивається. І першими іграшками малюка стають її пальчики.

Для немовлят та дітей до трьох років забавлянки виконують дорослі, переважно мама, або бабуся. Фольклор забавлянок неначе допомагає батькам виразити всі емоції, а також є

необхідним для впорядкування контакту з дитиною. Чим більше дорослі спілкуються із дитиною через забавлянки, тим гармонійнішим буде їх психічний і фізичний розвиток, у тому числі й мовленнєвий (Капица 1928, 9).

Проте сьогодні пропонує дітям безліч гаджетів, які замінюють дітям мамину колискову, бабусину забавлянку, татову казку. Більшість сучасних малюків просиджують годинами біля екранів телевізорів, комп'ютерів чи планшетів, дивлячись мультики, які продукують негативні емоції, показують війни та насилля. Дорослі не усвідомлюють, що промовляння дітьми фольклорних творів розвиває фонематичний слух, формує вміння усвідомлювати й відтворювати почуте. Звичайно, кожен народ має власну, специфічну систему виховання. Але морально-етичні цінності однакові для всіх народів і у всі часи. Тому важливим етапом розвитку кожної нації є використання батьками різних жанрів дитячого фольклору відповідно до вікового розвитку дитини.

Дитячий англomовний фольклор Канади має декілька джерел походження. Завдяки різним групам переселенців з Англії, Ірландії, Шотландії та Америки були принесені свої традиції та свій фольклор, на основі якого створювався новий. Проте існував і суто канадський фольклор, який складався з творчості індіанців та інуїтів. Деякі з найкращих книг для дітей Канади мають подібний характер, із кожним роком випускають все більше переказаних історій, легенд, міфів та різних портретів канадського життя (Carpenter 1978).

Забавлянки відрізняються від колискових більшим лексичним наповненням, яке стає можливим внаслідок розширення кругозору дитини. Проаналізувавши тексти канадських забавлянок, виокремлено ряд концептів-образів, які, окрім своєї світоглядної суті, мають і символічне значення та складають основу концептосфери досліджуваного жанру дитячого фольклору. Це, зокрема, концепти “природа”, “тварини і птахи”, “родина”.

Найрізноманітніше представлена в канадських забавлянках природа. Річки, гори, затоки, опади і рослини – це основна складова цього жанру дитячого фольклору. Назви забавлянок відображають різноманіття аналізованого концепту: “Rain”, “I Find a Seed”, “A Daisy in the Garden”, “Here is the Mountain”. Проте лише забавлянка “Minnows in the Georgian Bay” розповідає про суто канадську затоку:

(begin by showing one finger):

One little minnow

Swimming in the water (finger wiggles and swims about)

One little minnow in the Georgian Bay

One little minnow

Swimming in the water

Tickles my toes!

Then it swims away (hide finger behind back, bring back the “minnow” and now show two fingers):

Two little minnows

Swimming in the water (two fingers wiggle and swim about)

Two little minnows in the Georgian Bay

Two little minnows

Swimming in the water

Tickle my toes! Then they swim away (hide fingers behind back, continue adding one finger at a time until you) (Carroll 2015, 13).

Різноманітний рослинний світ у забавлянках зображений переважно відомими квітами та овочами й фруктами (a daisy, a sunflower, a pumpkin, peas, apples). Вони вчать дітей рахувати, гарно ставитись один до одного та любити:

A daisy in the garden is closed up (tight close hand into a fist)

It stays that way all through the night (keep it closed)

But in the morning when the sun shines bright (wave other hand high)

Out come the petals, soft and white (unfold fingers, beginning with thumb and counting)

One Two Three Four Five! (instead of counting, you could say)

You love me

You love me not

You love me You love me not

You love me! (end with a big hug) (Carroll 2015, 10).

Концепт “тварини і птахи” знайомить дітей як із свійськими тваринами і птахами (cow, piggy), такі з дикими звірами (monkey, elephant). Різняться розмір тварин (від маленьких до великих) та середовище їх існування. Необхідно зауважити, що тварин, які живуть лише в Канаді, дуже мало. В одній із забавлянок згадано скунса, який мешкає переважно в Південній Канаді. Основну частину цього концепту складають екзотичні для канадців мавпи, слон, черепаха. Наприклад:

Five little monkeys

Jumping on the bed.

One fell off

And bumped his head.

Mama called the doctor.

And the doctor said,

“That’s what you get

For jumping on the bed” (Cole and Calmenson 1991, 38).

У мовній картині світу канадців концепт “тварини” універсальний, він зображує не лише їхній спосіб життя, але й дає настанови дитині: ледарів не поважають. Так, в забавлянці “This Little Cow Eats Grass” не всі герої зайняті ділом: серед корів, які їдять траву чи сіно, п’ють воду чи бігають, є маленька корівка, яка байдикує, лежачи цілими днями. Звичайно, її засуджують за лінощі і хочуть ловити, змушуючи рухатися:

This little cow eats grass (wiggle baby finger)

This little cow eats hay wiggle ring finger)

This little cow drinks water (wiggle middle finger)

And this little cow runs away (wiggle pointer finger)

But this little cow does nothing at all (hold up thumb)

She just lies around all day (lay thumb on palm of other hand and rock the “cow”)

We'll chase her, we'll chase her, we'll chase her away!

We'll chase her, we'll chase her, we'll chase her away! (tickle all over) (Carroll 2015, 17).

Найпопулярнішою твариною, що входить до концепту “тварини і птахи” є, звичайно, кіт. Це невід’ємна частина життя дитини, а в забавлянках вона виконує й дидактичну функцію (навчає малюка розв’язати ліво і право):

Five little kittens

Standing in a row.

They nod their heads

To the children, so.

They run to the left.

They run to the right.

They stand up and stretch

In the bright sunlight.

Along comes a dog.

Who's in for some fun.

Meow! See those

Five kittens run (Cole and Calmenson 1991, 33).

Птахи в забавлянках представлені качками та невеликими птахами, серед комах фаворитами є павук та коник-стрибунець. Ще одними героями цього концепту стають кажани:

Ten little bats in the starry sky (wiggle all ten fingers)

Ten little bats fly low! (wiggle fingers low)

Fly high! (wiggle fingers high)

But ten little bats, when the sun shines bright (join hands together to make arch above head)

Hide in their cave until the very next night (separate hands, wiggle fingers and hide hands behind back) (Carroll 2015, 19).

“Родина” – ще один концепт, який представлений значною низкою забавлянок: “This Old Man”, “The Wise Mother Duck”, “This is a Baby”. Це пояснюється тим, що сім’я для дитини – це фундамент світобудови, навколо якого обертається її життя. Життєзабезпечення роду, його чисельність, добробут, традиції –

це все, що належить до найважливіших ланок національної культури.

Дитина – це неоціненна частина родини. Зазвичай сон – це основне заняття малюка, адже під час сну він росте. Цікаво, що дівчинка засинає на колінах у тата, а хлопчик дрімає на маминих. Щоб показати цю забавлянку, потрібно використовувати мізинець, який уособлює малюка:

This is a baby ready for a nap (hold up one finger)

Lay him down in his mother's lap (lay finger in open palm of other hand)

Cover him up, so he won't peep (curl fingers over "baby")

And rock him 'til he's fast asleep (rock hands from side to side)

This is a baby ready for a nap

Lay her down in her father's lap

Cover her up, so she won't peep

And rock her 'til she's fast asleep (Cole and Calmenson 1991, 25).

Вікова специфіка характеру старших членів родини в канадських забавлянках змальована особливо тепло. Необхідно зауважити, що члени родини постають у цих творах переважно жіночого роду, оскільки вони частіше перебувають із дитиною, а чоловіки працюють поза домом:

Here are Mother's knives and forks. Here is Sister's looking glass.

Here is Grandma's table.

And here is Baby's cradle (Cole and Calmenson 1991, 29).

Як бачимо, кожному герою відповідають ті предмети, із якими вони найчастіше стикаються в реальному житті: у мами – ножі й виделки, оскільки вона готує їжу; у сестри – дзеркало, тому що вона полюбляє часто милуватись собою; а дитині – колиска, оскільки це її постійне місце перебування.

У дитячому фольклорі мати уособлює позитивні моральні якості жінки, на яку покладено відповідальність за виховання достойного члена суспільства. У канадських забавлянках вона, як берегиня роду, змальована красивою, люблячою та мудрою. Мати унаочнює концептуальну суть сім'ї: куди б доля не

закидала дитину, які б труднощі не ставило життя перед нею, вона завжди може повернутись до родинного гнізда:

Here is the mother duck looking so fine (point to thumb)

And her four little baby ducks, all in a line

Quack, Quack, Quack, Quack!

(tap tops of pointer finger, middle finger, ring finger, little finger)

Wherever the mother duck decides to go (point to thumb)

Along come the baby ducks all in a row (point to fingers)

Up – Down – Up – Down – Up – Down – Up – Down

(“duck family” swims along as though riding waves)

The wise mother duck finds her nest in the grass (fingers of other hand move like grass in wind; lay “mother duck” in palm)

And the four little baby ducks are home at last

(curl “grass” fingers around “duck family”)

Shhhhhhhh... (put pointer finger to lips to indicate quiet) (Carroll 2015, 14).

Звичайно, неможливо уявити забавлянку без зображення в ній частин тіла людини. Перелік назв цих творів різноманітний: “*Ten Little Fingers*”, “*On My Head*”, “*Where is Thumbkin?*” Ці забавлянки скеровують маля на дослідження свого тіла, на пізнання.

Одиниці концепту “Предмети побуту” широко представлені в забавлянках “*Here’s a Cup*”, “*I’m a Little Teapot*”, “*I Find a Seed*”, “*The Hammer Song*”, “*Ten in the Bed*”, “*I Shut the Door*”. Вони не лише знайомлять дітей з основними предметами побуту, які оточують дитину, але й дають перші моральні настанови дитині: праця – основа добробуту, якщо будеш працювати, то будеш мати все необхідне для життя. Робота – основа життя народу, вона є внутрішньою красою особистості, гартує її, виховує, навчає, формує кращі риси, тобто робить людину людиною:

I find a seed (wiggle baby finger)

I plant a seed (wiggle ring finger)

I water a seed (wiggle middle finger)

I grow a seed (wiggle pointer finger)

And now I have a ... SUNFLOWER!

(wiggle thumb, then wave whole hand, fingers wide)

I find a seed

I plant a seed

I water a seed

I grow a seed

And now I have a ... PUMPKIN!

(wiggle thumb, then with rounded elbows, reach out with both arms and touch fingertips of one hand to fingertips of the other)

I find a seed

I plant a seed

I water a seed

I grow a seed

And now I have a ... MAPLE TREE!

(wiggle thumb, then raise both arms in air and wave them about, fingers wide) (Carroll 2015, 3).

Назви предметів побуту переважно пов'язані із господарською діяльністю людини (a bed, a door, a teapot, cups, knives, forks).

Проте зустрічаємо і незвичні для малюка предмети:

(This fingerplay uses just one finger):

One train engine going down the track

(pointer finger traces a line from top of head down to toes)

Chug, chug, chug, chug, clickety, clickety, clack

One train engine going up the track

(pointer finger traces a line from toes up to top of head)

Chug, chug, chug, chug, clickety, clickety, clack

TOOT! TOOT! (tap top of head on each "Toot!") (Carroll 2015, 22).

Неодмінно важливим елементом забавлянок є ритміка із відчутним скандуванням віршованих рядків, що викликає в дитини бадьорий, радісний настрій. Цьому сприяють такі забавлянки: "*If you happy and you Know it*", "*Birthday Cake*", "*Ten Little Firefighters*", "*The Wheels on the Bus*". Їхнє вимовляння

супроводжується не лише рухами пальців, але й рук, ніг, голови.
Наприклад:

*Where is Thumbkin?
Where is Thumbkin?
Here I am! Here I am!
How are you today, sir?
Very well, thank you.
Run away, run away.*

(Repeat with all fingers: Pointer, Tall Man, Ring Man, and Pinkie)
(Cole and Calmenson 1991, 36).

Слово й образ у тексті, який володіє специфічним етнокультурним і естетичним кодом, сприймаються в нерозривній єдності. Через особливу організацію забавлянки, її мовні одиниці набувають якостей, не притаманних їм у повсякденній комунікації. Особлива семантична насиченість поетичних знаків канадських забавлянок досягнута завдяки традиціям фольклору.

У мовній організації переважають лексеми, які репрезентують канадські реалії. Наприклад: *“And now I have a ... MAPLE TREE!”*, *“Two little minnows in the Georgian Bay”*. *“This little piggy ate samosas”*. *“This river flows by a black and white skunk – OOOOEEEE”* (Cole and Calmenson 1991, 37).

Для жанру забавлянок, заснованих на стилізації мови під дитячу, характерна широка поширеність зменшувально-пестливих лексем, наприклад: *piggy*, *kittens*, *pussycats*. І це не дивно, адже в процесі самостійного словотворення дитина спершу засвоює суфікси: зменшувальні, пестливі, а також збільшувані, зневажливі; тобто ті, за допомогою яких творяться форми слів, що переважають у лексичному складі забавлянок (Сніховська 1995, 16). Подібні лінгвістичні прийоми дають змогу створити емотивний взаємозв'язок із дитиною, яка їх слухає та “пом'якшити” опис за допомогою зменшувально-пестливих афіксів.

У морфологічній структурі мови досліджуваних забавлянок домінують прикметники, числівники і дієслова – частини мови, що формують доступні для свідомості дитини сюжети, із яких складено їхню композиція.

Необхідно зауважити, що значення прикметників, використаних у тексті, направлене на вивчення дитиною розміру (переважає за частотою вживання прикметник *little, great, small, fat*), віку (*old*), належності (*mother's, sister's*), зовнішніх та внутрішніх властивостей істот (*fine, quiet*), що також пояснено специфікою сприйняття адресата. Кольорова гамма забавлянок досить бідна: у ній присутні червоний, жовтий, коричневий, білий та чорний кольори: *"This river flows by a black and white horse – NEIGH!"* (Cole and Calmenson 1991, 39).

Зважаючи на виняткову роль числівників у спілкуванні людей, їх називають "міжнародною категорією мови. Їхнє призначення виявляється насамперед у передаванні супровідного предикативного (кількісного) значення" (Вихованець 2004, 151–155). Серед числівників найчастіше вживають п'ять та десять, які відповідають кількості пальців на одній та двох руках (*"Five Little Kittens", "Five Furry Pussycats", "Five Monkeys", "Ten in Bed", "Ten Little Bats", "Ten Little Fingers", "Ten Little Firefighters", "Ten Plumz Peas"*). Але зустрічаємо також і числівники один, два, шість, які теж легко продемонструвати, застосовуючи руки дитини.

Дієслова у досліджуваних забавлянках набувають більшої значущості. Вони формують сюжетну частину тексту й мають здебільшого форму дійсного способу теперішнього часу (найпростішу для сприйняття). Наприклад: *"This little piggy ate sweet potato. They grew and grew and did not stop. Here is the beehive, but where are the bees?"* (Cole and Calmenson 1991, 21).

Серед лексико-семантичних груп дієслів у канадських забавлянках зустрічаємо:

– дієслова, які виражають рух, переміщення в просторі: *Up to the ceiling. Down to the floor. Left to the window. Right to the door;*

– дієслова на позначення різних виробничих процесів: *Pour a cup, pour a cup and drink it with me;*

– дієслова, що виражають звуки: *Quack, Quack, Quack, Quack!*
VIM BAM! VIM BAM! Purrrrrr.

На рівні синтаксичного сприйняття текст досліджуваних забавлянок максимально наближений до дитячої свідомості: речення двоскладні, неускладнені, другорядні члени трапляються досить рідко. Наприклад: *“Here is the Church”, “I Find a Seed”, “I’m a Little Teapot”.*

Особливу композиційно-синтаксичну функцію виконують вигуки: саме вони поєднують у єдиний простір відокремлені один від одного сюжети: *“Teddy bear, Teddy bear, Teddy bear, Teddy bear WHOOPS! Teddy bear WHOOPS! Oh, a peanut sat on a railroad track”* (Cole and Calmenson 1991, 26).

Висока частотність дієслівних форм та вигуків спонукають дитину до активної фізичної діяльності:

I shut the door (clap hands on word “shut”)

And I lock it tight (interlock fingers)

I put the key right out of sight

(separate hands, hold up one pointer finger, then hide it behind your back) *I find the key* (bring back the pointer finger)

To open the door (hold out other hand, fingers together)

And I turn and I turn and I turn some more (place “key” fingertip on “door,” then twist “key” several times)

And then ...I open the door

Creeeeeeeeeeeeak! (palms together, then separate slowly until wide apart) (Cole and Calmenson 1991, 22).

У мовному матеріалі досліджуваних забавлянок немає жодного “порожнього” знаку. У кожній словоформі, поетичному концепті закладений цілий комплекс значень, що дає змогу скласти загальне уявлення про ментальний, соціальний контексти життя канадців, акцентує увагу на тому, що добре, а що погано.

Дуже часто в дитячій забавлянці на ігровій основі виникають незрозумілі слова, які надають мовленню динамічності, наприклад: *eentsy, weentsy*. Увесь інтерес дитини зосереджено на звуковій концепції таких слів, тому малюки отримують величезне задоволення від такого звучання. Окрім того, безглузді слова задовольняють потребу дитини в римуванні слів, грі з фонетичною основою слова. Про переваги такого аспекту виконання в ранньому дитинстві говорять вітчизняні та закордонні психолінгвісти. Вони вказують на споконвічне тяжіння дітей до створення мови, “яка б давала можливість повніше, і у той же час, непомітно для дорослих здійснювати плани, задач і та спроби, пов’язані із їхнім соціальним життям” (Кулинич 2005, 7).

Неможливо уявити забавлянки без звуконаслідувальних слів. Не виняток і канадські твори цього дитячого жанру. Переважну більшість ономатопеїчної лексики характеризує наслідування криків тварин (*MOOO! NEIGH! WOOF! WOOF! MEOWW! OOOOEEEE! Wee, wee! Quack! Bzzzz*). Зустрічаємо також звуконаслідувальні слова, пов’язані з діями предметів, які приводить у рух дитина (*Slurp! Creeeeak! Chug, chug! Bam! Whhh!*).

Заслугує на увагу й повтор – стилістична фігура, яку широко застосовують у канадських забавлянках для надання їм експресивності та виразності. Завдяки повторам акцентують увагу дитини на образах, їх діях та створюють емоційну виразність забавлянок:

Open, shut them.

Open, shut them.

Open, shut them.

Give a little clap.

Open, shut them.

Open, shut them.

Place them in your lap.

Creep them, creep them.

Creep them, creep them.

Right up to your chin.

Open wide your little mouth.

But do not let them in (Cole and Calmenson 1991, 12).

Отже, один із надзвичайно важливих засобів формування картини світу малюка – дитячий фольклор. Його різноманітні жанри знайомлять дитину з основними сферами існування людини, її морально-етичними цінностями. Серед різноманіття жанрів дитячого фольклору виняткову роль відіграють забавлянки. Будучитісно пов'язаними з культурою та традиціями народу, вони опосередковано вводять дитину у світ дорослих, впливають на її загальний розвиток.

Забавлянки – це тексти дитячого фольклору, які одними з перших у поетичній форм подають інформацію про навколишній світ, викликають бажання повторити, запам'ятати, що сприяє розвитку розмовної мови дітей. Під час вимовлення забавлянок розвивається й коригується не лише мовлення, а й моторика дітей. Усі маніпуляції руками, пальцями, головою допомагають їм зрозуміти будову свого тіла.

В основі мовної категоризації навколишнього світу канадських забавлянок лежить дитяча субкультура Канади. Усталеною ознакою концептосфери цього жанру дитячого фольклору є концепти “родина”, “природа”, “тварини і птахи”, “предмети побуту”. Вони дозволяють простежити особливості концептуалізації світу канадським етносом, установити їхню роль у національно-мовній картині світу.

Мова забавлянок лаконічна, багата реаліями, звуконаслідувальними словами, вигуками, повторами, що розширює концептуальний мовний світ дитини. Це відбувається через те, що названий жанр виявляє тісний зв'язок із діями та рухами дитини, допомагає їй пізнавати навколишній світ та саму себе.

- Алефиренко, Николай. 2010. *Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка*. Москва: Флинта.
- Богатирьев, Петро. 2001. “Фольклор як особлива форма творчості”. *Питання теорії основна народного мистецтва*. Київ: Книга.
- Быкова, Гульчара. 2004. *Лакуарность как категория лексической системологии*. Ростов-на-Дону: “Феникс”.
- Вихованець, Іван. 2004. *Теоретична морфологія української мови*. Київ: Пульсари.
- Воркачев, Сергей. 2003. *Сопоставительная этносемантика телеономных концептов “любовь” и “счастье” (русско-английские параллели)*. Волгоград: Перемена.
- Голубовська, Ірина. 2011. *Актуальні проблеми сучасної лінгвістики: курс лекцій*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”.
- Дитячий фольклор*: навч. посіб. 1986, упор. В. Г. Довженюк. Київ: Дніпро.
- Дитячий фольклор*. Колискові пісні та руський забавлянки. 2004. Київ: Основи.
- Капица, Ольга. 1928. *Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры*. Ленинград: Прибой.
- Кулинич, Сергій. 2005. “Сучасний дитячий фольклор: семантичний, структурний, функціональний аспекти.” Дис., Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Лихачев, Дмитрий. 1997. “Концептосфера русского языка”. *Русская словесность: Антология*. Москва: Academia.
- Левченко, Олена. 2005. *Фразеологічна символіка: лінгвокультурологічний аспект*: Монографія. Львів: ЛРІДУ НАДУ.
- Мартинюк, Алла. 2011. *Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики*. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна.
- Маслова, Валентина. 2001. *Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. Москва: Издательский центр “Академия”.
- Селіванова, Олена. 2006. *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава: Довкілля-К.
- Сніховська, Ірена. 1995. *Механізми, сучасний засоби та прийоми мовної гри в сучасній англійській мові*. Запоріжжя.
- Топоров, Владимир. 1995. *Миф: ритуал: символ: образ: исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс.
- Carpenter, Carole Henderson. 1978. “Native Folklore for Canadian Children”. <https://muse.jhu.edu/article/457377/pdf>.
- Carroll, Debbie. 2015. The Eensy, Weensy. CD of Little Fingerplays. The Willis Music Company. <https://debbiecarroll.com/2015/09/the-eensy-weensy-cd-of-little-fingerplays/>.
- Cole, Joanna and Calmenson, Stephanie. 1991. *The Eensy, Weensy Spider. Fingerplays and Action Rhymes*. Morrow Junior Books: New York.

The two most important phrases in the human language are "If only" and "Maybe someday". Our past mistakes and our unrequited longings. The things we regret and the things we yearn for. That's what makes us who we are.

Will Ferguson

Емоційна концептосфера романів Маргарет Лоренс

НАТАЛІЯ ЄФРЕМОВА, ВАЛЕНТИНА БОЙЧУК

Попри швидку та невпинну зміну буттєвих парадигм, творчість відомої канадської письменниці Маргарет Лоренс продовжує викликати зацікавленість як пересічних читачів, так і наукової спільноти. Глибина відображення духовної самобутності Канади, цілісність нескорених характерів, концептуальна насиченість творів дозволяють авторці претендувати на звання майстра канадської художньої прози. Запропонована наукова розвідка продовжує низку досліджень концептосфери тих художніх творів письменниці, у центрі яких – долі декількох поколінь канадських жінок (Єфремова, Бойчук 2018, 50). Романи “Кам’яний ангел” (*“The Stone Ange”*l,

1964), “Глузування Всевишнього” (“*A Jest of God*”, 1966), “Вогнепоклонники” (“*The Fire-Dwellers*”, 1969), “Чарівники” (“*The Diviners*”, 1974) відтворюють широку панораму канадської дійсності, переломлену кризь свідомість героїнь, відображають їхню залежність від домінантного чоловічого соціуму та мужність у боротьбі за свої права.

У центрі нашої уваги знаходиться роман “Кам’яний ангел” (“*The Stone Angel*”, 1964), часові межі якого охоплюють майже століття. Доля дев’яносторічної Агар Шиплі /Hagar Shipley (дитинство, проведене в невеликому містечку у преріях Манітоби, життя в родині батька, який приїхав до Канади з Шотландії, невдалий шлюб та розрив із Бремом Шиплі, складні стосунки з синами, останні роки життя у Ванкувері – хвороба, раптова втеча з дому, лікарня і смерть), попри свою типовість є унікальною з огляду на нескорений характер головної героїні. Фігура сліпого кам’яного ангела на могилі батьків Агар, на думку науковців, є символом нестримної гордині головної героїні, її нездатності показати свої справжні почуття та душевної сліпоті (Федосюк 2013, 224).

Такий підхід до інтерпретації образу Агар Шиплі спрощує образ головної героїні, ідентифікуючи її як особистість із посереднім емоційним інтелектом. З огляду на той факт, що невміння або нездатність виразити емоції не є показником їх відсутності, спробуємо визначити емоційну палітру роману та виявити той спектр емоційних концептів, які формують його емоційну концептосферу.

У межах когнітивної теорії емоцій (емоціології), яка об’єднує досягнення когнітивної психології і лінгвістики, емоції розглянуто в тісному зв’язку з когнітивними процесами. Зв’язок між когнітивними процесами та емоціями пояснюють таким чином: емоції впливають на когніцію, втручаючись у всі когнітивні процеси, а когніція викликає емоції, оскільки вона емоціогенна. Саме тому людина відображає довколишній світ

вибірково, виокремлюючи у ньому лише необхідне або цінне для неї в певний момент існування (Кожухова 2017, 59).

Емоційний концепт, услід за А. Вежбицькою, розуміємо як прототипову модель поведінки або сценарій, якими задається послідовність думок, бажань та почуттів. Основою емоційних концептів є типові для певних переживань ситуації, які можуть бути описані за допомогою ментальних сценаріїв (Вежбицкая 1996, 340). Ментальні сценарії є “вираженими в мові ситуаціями, які сприймаються носіями певної культури як найпоширеніші та найпомітніші. На основі сценарію носій мови інтерпретує почуття і моделює свої емоції щодо інших людей” (Марченко, Хмельницький 2018, 204).

Сукупність ієрархічно упорядкованої множини вербалізованих за допомогою лексичних засобів емоційних концептів створює емоційну концептосферу мови, яка є цілісним когнітивним утворенням високого рівня абстракції. Загальновизнаний поділ усіх емоцій на позитивні та негативні визначає той факт, що емоційна концептосфера є базою для профілювання доменів “позитивної та негативної тональності, у структурі яких, у свою чергу, знаходять своє вираження усі вербально втілені концептуалізації різноманітних емоцій” (Борисов 2005, 42).

Для ідентифікації емоційної концептосфери роману “Кам’яний ангел” було застосовано автоматизований контент-аналіз його тексту. Із цією метою було використано програмне забезпечення *Tropes V8.4*, яке дозволяє науковцям проаналізувати великі обсяги даних за допомогою компресії тексту в декілька контент-категорій.

Проведений аналіз засвідчує, що емоційна концептосфера роману категоризована 17 сценаріями / *scenarios*, які є формами існування відповідних емоційних концептів, що концептуалізують широкий спектр людських почуттів та емоцій – від позитивних до негативних, а також амбівалентних, тобто тих, які у різних умовах набувають позитивного або негативного

значення (Бессонова 2003, 258) Домен позитивної тональності містить такі емоційні концепти: 1) ADMIRATION & LIKING, 2) JOY & HAPPINESS, 3) LOVE & AFFECTION, 4) SYMPATHY & COMPASSION, 5) HOPE & OPTIMISM. Негативні почуття й емоції у межах домену негативної тональності генералізовано такими концептами: 1) AFFLICTION, 2) ANGER & INDIGNATION, 3) DESPAIR & RESIGNATION, 4) DISGUST, 5) EMBARRASMENTS, 6) ANXIOUSNESS & DISTRESS, 7) FEARS & APPREHENSIONS, 8) HATES, 9) MELANCHOLY & SADNESS, 10) NERVOUSNESS, 11) SHAME. На переживання персонажами роману емоцій та почуттів, що мають двоїсту природу, вказує наявність емоційного концепту ASTONISHMENT & SURPRISE.

У тексті роману виокремлені емоційні концепти вербалізовані за допомогою низки мовних засобів. Основою процесу вербалізації є референційні поля (РП) / *reference fields*, які визначають загальний рівень представлення контексту. Проаналізуємо детальніше й виявимо мовні засоби, які є номінативними ідентифікаторами емоційних концептів, що формують емоційну концептосферу твору Маргарет Лоренс “Кам’яний ангел”.

Концептуальний простір роману визначений наявністю незначної кількості емоційних концептів, що категоризують позитивні емоції персонажів (5). Повертаючись у спогадах у дитинство та юність, головна героїня твору переживає цілий спектр позитивних емоцій, поєднання яких свідчить про її достатній емоційний досвід.

У межах досліджуваного тексту концепт ADMIRATION & LIKING вербалізований посередництвом РП ADMIRATION та РП FONDNESS.

Номінативна реалізація концепту ADMIRATION & LIKING у межах РП ADMIRATION відбувається через номінативну одиницю *to admire* та її похідні *admiration*, *admirable* (загальна кількість слововживань – 6). Наприклад: “*John’s never said a word*

*about Bram, any time he's been to our house. I always have **admired** loyalty*" (Laurence 1993). Результати автоматичного аналізу тексту вказують на той факт, що в межах досліджуваного тексту РП ADMIRATION демонструє низький потенціал до взаємодії з іншими референційними полями, найближчим з яких є РП BEHAVIOUR.

Номінативний простір РП FONDNESS представлений лексемою *to fancy* (загальна кількість слововживань – 3), яка вказує на небайдужість героїні до предметів і явищ дійсності. Наприклад: *"Care for a little more lemon slice, Mother?" Why is he so attentive? I watch their faces. Does a questioning look pass between them or do I only **fancy** it is so?"* (Laurence 1993). Аналіз семантичних зв'язків між референційними полями показав, що в досліджуваному тексті РП FONDNESS перебуває у зоні відносної семантичної наближеності до РП CREATURE та РП THING.

Емоційний концепт JOY & HAPPINESS у тексті роману експлікований 6 РП: 1) HAPPINESS; 2) SATISFACTION; 3) EXHILARATION; 4) JOY; 5) SMILE; 6) LAUGH. Вербальна актуалізація досліджуваного концепту в межах зазначених вище РП характеризується значною неоднорідністю (РП HAPPINESS – загальна кількість слововживань – 30; РП EXHILARATION – загальна кількість слововживань – 4). Найбільш репрезентативним у плані вербального вираження є РП HAPPINESS, у межах якого концепт JOY & HAPPINESS репрезентований лексемами, що позначають відчуття щастя (*glad, pleased, pleasing, happiness*). Наприклад: *"Before we came, Doris maintained that on a warm day like this, I'd perspire and spoil my lilac silk, but I wore it despite her. I'm **glad** I did. At least it clothes me decently"; "He wipes the sweat from his upper lip with the back of his hand. I'm **strangely pleased** to see him. I don't mean to complain. But when I speak, out it all comes"* (Laurence 1993). У ході аналізу виявлено, що авторка роману не використовує лексичні одиниці *happy, happiness* для позначення почуття щастя. Така

обережність, на нашу думку, зумовлена бажанням письменниці підкреслити стриманість головної героїні, її небажання стати вразливою для соціуму.

Аналіз семантичних зв'язків між референційними полями показав, що в досліджуваному тексті РП HAPPINESS перебуває в зоні відносної семантичної наближеності до РП CHILD та РП BOY. Цей факт свідчить про справжні материнські почуття, які обережна у виявленні емоцій Агар відчуває до своїх дітей.

Вербальними актуалізаторами досліджуваного концепту в межах РП SMILE та РП LAUGH є лексичні одиниці на позначення невербальних компонентів комунікації – кінесичних та респіраторних. Міміка як кінесичний невербальний компонент комунікації відображає психічні стани людини та її емоційно-оцінне ставлення до дійсності. Основними характеристиками міміки є її цілісність і динамічність. Саме тому лексеми *to smile*, *smile* є основними засобами вербалізації емоційного концепту JOY & HAPPINESS у межах РП SMILE (загальна кількість слововживань – 34). Наприклад: “*Calm as a stout madonna, I gravely **smiled**, not caring if she believed me bashful or half-witted*”; “*They leap and draw together, wide-eyed, and stare at me. I **smile** pleasantly and indicate my shopping bag*” (Laurence 1993). Результати автоматичного аналізу свідчать про те, що в межах досліджуваного тексту РП SMILE співвідноситься з референційними полями FEEL, CHILD, LOOK, WORK. Кожне з вищеназваних полів, за винятком РП LOOK, перебуває в зоні відносної семантичної наближеності до аналізованого референційного поля. РП LOOK демонструє часткову семантичну наближеність.

Респіраторні невербальні компоненти комунікації зумовлені особливостями вияву індивідуальних психофізіологічних артикуляційно-акустичних реакцій, у продукуванні яких активну участь бере дихальна система. Сміх, як одна з таких реакцій, представлений у зоні РП LAUGH за допомогою лексем *to laugh*, *laughter* (загальна кількість слововживань – 15). Наприклад: “*I*

laugh aloud with relief. “I thought she’d broken a leg, at the very least. What’s so awful about her getting married? Who’s the man?”; “I remember that inscription because we used to **laugh** at it when the stone was first placed there” (Laurence 1993). Аналіз семантичних зв’язків свідчить, що в досліджуваному тексті РП LAUGH є відносно наближеним до РП PAIN та РП NERVOUSNESS. Це вказує на той факт, що не тільки щастя та радість є причиною сміху. Біль та знервованість також каузують сміх, який слугує ненадійним маскуванням розпачу головної героїні. Наприклад: “Stifling my **laughter** and my tears, I turned and fled”; “But **laughter** is only a thin cloak for my shame” (Laurence 1993).

Емоційний концепт LOVE & AFFECTION у тексті роману експлікований однойменним РП, у межах якого омовнення досліджуваного концепту відбувається за допомогою номінацій на позначення любові та пристрасті *love* та *affection*. Наприклад: “I was Hagar to him, and if he were alive, I’d be Hagar to him yet. And now I think he was the only person close to me who ever thought of me by my name, not daughter, nor sister, nor mother, nor even wife, but Hagar, always. His banner over me was **love**”; “When I tried to tell her how much he’d mattered to me, she was cold. At first I thought it was because she didn’t believe me. But no. It was not my **affection** for him that she found hard to believe in. She sat there telling me over and over how fond she’d been of him, how fond he’d been of her” (Laurence 1993).

Автоматичний аналіз свідчать, що в межах досліджуваного тексту РП LOVE & AFFECTION співвідносне з РП GOD та РП PLACE. Кожне з вищеназваних полів перебуває у зоні відносної семантичної наближеності до аналізованого референційного поля. Наприклад: “God is **Love**, but please don’t mention the two in the same breath. I loved that woman, I tell you”; “We’ve been to Silverthreads Home, Mother, and it’s really cozy. You’d **love** it, once you got used to it” (Laurence 1993).

На здатність головної героїні до співпереживання вказує наявність емоційного концепту SYMPATHY & COMPASSION,

представленого в тексті роману РП SYMPATHY. Вербалізація цього емоційного концепту відбувається за допомогою лексеми *sympathy* (загальна кількість слововживань – 4). Обмежена кількість слововживань аналізованої лексеми свідчить про намагання авторки знайти інші мовні засоби експлікації емпатії головного персонажа твору. Наприклад: “*My meekness of a moment ago evaporates. She’s forfeited my sympathy now, meandering on like this*”; “*Wretched nurse,*” *I said peevishly, feeling now only sympathy for the girl, none for the eternally frantic staff*” (Laurence 1993).

Емоційний концепт HOPE & OPTIMISM репрезентовано в тексті роману РП HOPE. Вербалізація досліджуваного концепту в межах даного референційного поля здійснена за допомогою лексичних одиниць на позначення надії *hope, to hope* (загальна кількість слововживань – 8). Наприклад: “*In those days I still hoped he’d do well, not for its own sake, for I never cared about making a show with furniture and bric-à-brac, the way Lottie did, but only so that people in Manawaka, whether they liked him or not, would at least be forced to respect him*”; “*Yes?*” *And then I realized I was waiting with a kind of anxious hope for what he would say, waiting for him to make himself known to me*” (Laurence 1993).

У ході аналізу семантичних зв’язків виявлено, що в досліджуваному тексті РП HOPE є відносно наближеним до референційних полів ANXIOUSNESS, NERVOUSNESS, WORLD, WORK, що дозволяє зробити припущення про особливості вираження та об’єкт надії головної героїні.

Отже, домен позитивної тональності у структурі емоційної концептосфери роману “Кам’яний ангел” містить емоційні концепти, співвідносні з основними позитивними емоціями: захопленням, радістю, щастям, любов’ю, пристрасстю, співчуттям, симпатією, надією, оптимізмом. Цей факт є свідченням того, що авторка роману бачить у своїй героїні особистість, яка, попри життєвий прагматизм і зовнішню холодність, здатна на переживання цілого спектру піднесених

почуттів та емоцій. Любов до дітей, свого краю, домівки є джерелом захоплення, радості та щастя, які дають сили молодій Агар Шиплі зберегти надію, оптимізм, жагу до життя, щоб вистояти у жорстокому “чоловічому” світі.

Мовні засоби, які вербалізують позитивні емоційні концепти в тексті роману та ідентифікують зазначені вище емоції, не є такими чисельними як ті, що слугують для експлікації негативних емоцій, співвідносних з емоційними концептами, які формують домен негативної тональності емоційної концептосфери роману. Це зумовлено тим фактом, що “саме негативні емоції характеризуються великою кількістю засобів, що описують їх, адже людині більше притаманне бажання висловити саме негативні почуття та емоції, ніж позитивні” (Бессонова 2014, 110). Це підтверджує і загальна класифікація базових емоцій, запропонована психологом К. Ізардом (Изард 2007). Сім із десяти базових емоцій (*anger, contempt, disgust, distress, fear, guilt, interest, joy, shame, surprise*) є негативно маркованими.

Першочергово розглянемо ті емоційні концепти з домену негативної тональності, які співвідносні з базовими емоціями К. Ізарда. Це ANGER & INDIGNATION, DISGUST, ANXIOUSNESS & DISTRESS, FEARS & APPREHENSIONS, SHAME.

Емоційний концепт ANGER & INDIGNATION експлікований у тексті роману РП ANGER та РП FURY. У межах РП ANGER аналізований концепт знаходить своє вербальне втілення у номінативних одиницях, які вказують на гнів персонажа *anger, angry* (загальна кількість слововживань – 19). Наприклад: “*I could not speak for the salt that filled my throat, and for **anger** – not at anyone, at God, perhaps, for giving us eyes but almost never sight*”; “*I took some furniture and one or two rugs, although I hadn’t much of a heart for this selection, being at the time too **angry** with Father either to mourn his death or want the stuff from his house*” (Laurence 1993). Лють, як вищий ступінь виявлення гніву, репрезентовано за

допомогою РП FURY. Номінативними одиницями, які вербалізують емоційний концепт ANGER & INDIGNATION у межах даного РП є *fury* та *to rage*, *rage*, *enraged* (загальна кількість слововживань – 12). Наприклад: “*This made me **rage**, to hear her handing out advice to my son. But John ignored her*”; “*Oh, I hate being helped.*” *My voice is pettish and doesn’t resemble at all the **fury** inside me. “I’ve always done things for myself”* (Laurence 1993).

Негативна тональність, об’єктивована досліджуванним концептом, визначає сутність семантичних зв’язків між референційними полями в тексті роману. РП ANGER демонструє часткову семантичну наближеність до РП ENVIRONMENT, відносну семантичну – до референційних полів TIME, FATHER, WOMAN, GOD. РП FURY відносно семантично наближене до РП CHILD та РП BODY. У такий спосіб визначено чинники, які є причиною акумуляції гніву та люті: від незадоволення зовнішніми умовами життя, швидким плином часу, поведінкою членів родини до неможливості стримати негативні почуття, зумовлені фізіологічними процесами старіння.

Негативна емоція відрازی є результатом неузгодження нормального і потворно-недосконалого, що відбувається на тлі цього нормального. Відразу викликають як матеріальні предмети, так і соціальні дії, вчинки інших людей (Макарова 2013). Емоційний концепт DISGUST у тексті роману репрезентовано РП DISGUST. Основним засобом вербалізації вказаного концепту в межах однойменного РП є номінації на позначення відрازی *to disgust*, *disgust*, *disgusting* (загальна кількість слововживань – 18). Наприклад: “*Pain swells and fills me. I’m distended with it, bloated and swollen like soft flesh held under by the sea. **Disgusting**. I hate this. I like things to be tidy. But even **disgust** won’t last. It has to be relinquished, too*”; “*I spoke my **disgust** in no uncertain terms, not for the first time. It had gone on for years, but my words never altered him*” (Laurence 1993). У ході семантичного аналізу виявлено, що РП DISGUST знаходиться у зоні відносної семантичної наближеності до РП MAN та РП UNCERTAINTY,

що вказує на той факт, що огида головної героїні викликана чинниками соціального характеру.

Науковці визначають дистрес як “кластерну емоцію або емоційний стан, що характеризується негативним оцінним знаком, суб’єктно-об’єктною спрямованістю, комбінаторикою з іншими дискретними емоціями й відповідно до стимуляції може змінюватися за інтенсивністю, тривалістю, ступенем впливу на організм і поведінку індивідуума” (Вербицька 2018, 33–34). Тлумачення дистресу, як негативного емоційного стану людини, викликаного надто довготривалим чи надміру сильним психофізіологічним напруженням, вказує на його негативну маркованість.

У тексті роману “Кам’яний ангел” емоційний концепт ANXIOUSNESS & DISTRESS експлікований РП ANXIOUSNESS та РП DISTRESS. Для вербальної актуалізації досліджуваного концепту в межах зазначених вище РП характерна певна однорідність (РП ANXIOUSNESS – загальна кількість слововживань – 10; РП DISTRESS – загальна кількість слововживань – 12). Вербальними актуалізаторами аналізованого концепту в межах вищезазначених референційних полів є лексичні одиниці *anxious, to hurt, to worry, worry*, які сприяють створенню негативної тональності оповіді. Наприклад: “*Speaking the words, I’m convinced, **anxious**, all on edge. Something threatens me, something unknown and in hiding, waiting to pounce, like the creature I believed to inhabit the unused closet in my room when I was a child, where no one ever went and the door was never opened*”; “*You haven’t got a nickel between you,*” I said. “*And, anyway, he’s not the man for you. It **hurts** me more than I can say, to have to say it, but he drinks too much and, what’s more, he’s done so for years*”; “*But Bram took down the storm lantern, and lit it, and went out. He was away so long I was frantic with **worry**, both for him and for myself, wondering what I’d do if I were left alone here*” (Laurence 1993).

Відносна семантична наближеність РП ANXIOUSNESS та РП DISTRESS до РП PEOPLE вказує на причини, які викликають психофізіологічне напруження персонажа.

Страх є природною універсальною базовою емоцією, яка “виявляється у вигляді афективно загостреного сприйняття загрози для життя, благополуччя чи самопочуття людини та активної чи пасивної реакції на несприятливі фактори навколишнього середовища” (Борисов 2005, 45). Результатом страху є специфічне викривлення дійсності, відображеної в характері її сприйняття індивідом, інтерпретації ним подій та вибору шляхів подолання труднощів.

Емоційний концепт FEARS & APPREHENSIONS у тексті роману репрезентовано РП APPREHENSION, РП FEAR, РП PANIC та РП SCARE. Вербальним втіленням досліджуваного концепту в межах зазначених референційних полів є номінативні одиниці на позначення побоювання, страху та паніки *apprehension, to fear, fear, afraid, panic, terror, to scare, scare* (загальна кількість слововживань – 27). Наприклад: “*A subdued titter from the creamy-voiced nurse, and now my annoyance almost obliterates my **apprehension**. Isn't she the saucy piece?*”; “*I was **afraid** for my heart. I always **feared** for it after I grew stout, thinking if I pulled too hard at it, it would be like a plug jerked from a sink and I'd gurgle and go out of life like wash-water. I stood aside and let John do it*”; “*I am unable to draw breath at all, and my quick **panic** is apart from me and almost seen, like the masks that leer out of the dark on Hallowe'en, stopping the young in their tracks and freezing their mouths in the «O» of a soundless wail*”; “*It beckons a second only. Then I'm **scared** out of my wits, nearly. Stupid old woman, Hagar, baggage, hulk, chambered nautilus are you? Shut up*” (Laurence 1993).

Виокремлені лексичні одиниці, функціонуючи в межах аналізованих референційних полів, підтримують загальну мінорну тональність оповідного простору роману. Результатом переживання страху та супутніх дискретних емоцій для

дев'яностолітньої Агар Шиплі є неможливість зосередитися, неспокій, дискомфорт та невдоволення.

Результати семантичного аналізу свідчать, що РП, які експлікують емоційний концепт FEARS & APPREHENSIONS у тексті роману, знаходяться у зоні відносної семантичної наближеності до низки референційних полів, які вказують на причину, способи та результати переживання аналізованої емоції. Для РП APPREHENSION – це РП DOUBT та РП PAIN, для РП FEAR – це РП SOUND, для РП PANIC – це РП WAY та РП FIRE, для РП SCARE – РП DEATH і РП NIGHT.

Сором – це негативно маркована емоція, причиною якої є вчинки, що суперечать вимогам моралі, внутрішнім переконанням, особистим уявленням про поведінку і зовнішність. “Переживання сорому починається з раптового й інтенсивного, підсиленого усвідомлення свого “Я”. Усвідомлення “Я” настільки домінує у свідомості, що когнітивні процеси різко гальмуються” (Скрипченко 2005). Сором, збільшуючи чутливість особи до думок і почуттів інших, сприяє соціальній адаптації та соціальній відповідальності і відіграє значну роль у розвитку самоконтролю.

Негативно маркований емоційний концепт SHAME експлікований у тексті досліджуваного роману РП SHAMEFULNESS. Вербалізація зазначеного концепту відбувається за допомогою номінативних одиниць, що позначають сором *shame, to shame, ashamed, shameful* (загальна кількість слововживань – 23). Наприклад: “*When he looked at me, his eyes were mild and milky, absent of expression. And I, more than anything, was doubly **shamed** recalling how I'd thought of him at night these past years*”; “*Marv only meant – I only meant –*” *How **ashamed** I am, to play that worn old tune. And yet – I am not like Marvin. I do not have his urge to keep the peace. I am unreconciled to this question of the house, my house, mine*”; “*And then, just when I've gained this ground, I falter. My whole hulk shakes, the blubber prancing up and down upon my rib cage, and I betray myself in*

shameful tears” (Laurence 1993). Лексичні одиниці на позначення сорому в тексті роману вказують на занепокоєння, незадоволення собою, засудження своєї поведінки, жаль через здійснений вчинок. РП LAUGHTER та РП TEARS, які знаходяться у зоні відносної семантичної наближеності до РП SHAMEFULNESS, містять лексичні одиниці на позначення респіраторних і мімічних невербальних засобів комунікації, що вказують на зовнішнє вираження емоції сорому.

Окрім зазначених вище емоційних концептів, які відповідають фундаментальним базовим негативним емоціям за версією К. Изарда (Изард 2002), домен негативної тональності емоційної концептосфери роману “Кам’яний ангел” містить низку концептів, які віддзеркалюють інші негативні дискретні емоції, що виникають на основі фундаментальних. Це емоційні концепти AFFLICTION, DESPAIR & RESIGNATION, EMBARRASMENTS, HATES, MELANCHOLY & SADNESS, NERVOUSNESS. Розглянемо докладніше.

Емоційний концепт AFFLICTION втілено в семантиці твору однойменним РП. Номінації *affliction, martyrdom* вербалізують зазначений емоційний концепт у межах цього поля (загальна кількість слововживань – 14). Наприклад: “*I am Job in reverse, and neither cascara nor syrup of figs nor milk of magnesia will prevail against my unspeakable affliction*”; “*She knocks on my door self-effacingly so she may say in her whispery whine to Marvin later – “I dasn ’t give a good loud rap these days or you know what she ’ll say.” Oh, the secret joys of martyrdom*” (Laurence 1993).

Як свідчать результати семантичного аналізу тексту роману, РП AFFLICTION є відносно семантично наближеним до РП JOY та РП ENTITY. Опозиція AFFLICTION / JOY у семантичному просторі тексту вказує на амбівалентність психіки людини, яка може одночасно переживати протилежні почуття – радість і нещастя.

Негативно маркований емоційний концепт DESPAIR & RESIGNATION у тексті роману репрезентовано РП DESPAIR.

Вербалізація досліджуваного концепту в межах зазначеного РП відбувається за допомогою номінацій *despair*, *dismay* (загальна кількість слововживань – 8). До прикладу: “*I stayed and kept my father’s accounts, played hostess for him, chatted diplomatically to guests, did all he expected of me, for I felt (sometimes with rancor, sometimes with **despair**) that I would reimburse him for what he’d spent, whatever it cost me*”; “*The marble angel lay toppled over on her face, among the peonies, and the black ants scurried through the white stone ringlets of her hair. Beside me, John laughed. “The old lady’s taken quite a header.” I turned to him in **dismay**. “Who could have done it?”* (Laurence 1993). Відносна семантична наближеність РП DESPAIR до референційних полів AGE, MARRIAGE та SON вказує на те, що є декілька причин розпачу головної героїні. Це не тільки небажання усвідомити реалії старості й прийняти їх, а й проблеми у шлюбі й у відносинах із дітьми.

Емоційний концепт EMBARRASMENTS у семантичному просторі роману “Кам’яний ангел” експлікується РП CHAGRIN, РП EMBARRASSMENT й РП HUMILIATION. Вербалізація РП CHAGRIN відбувається за допомогою лексичних одиниць *chagrin*, *mortification* (загальна кількість слововживань – 3). До прикладу: “*There’s no help for it, and I’m alone. I hear my gulping noisy breath and realize I’m crying, more in **chagrin** than pain. I hurt all over, but the worst is that I’m helpless*”; “*I put up a hand to straighten my hair. My fingers meet something brittle. I pinch it – it squashes and snaps under my nail and smells putrid. Then I recall the June bugs and could die with **mortification***” (Laurence 1993). Почуття досади, гіркоти, смутку вербально експліковані в тексті, підтвержені результатом аналізу семантичної відстані. РП CHAGRIN знаходиться у зоні відносної семантичної наближеності до референційних полів DEARTH, FATHER, MONEY, PAIN, які репрезентують соціальні та фізіологічні причини емоційного стану головної героїні.

Вербальними актуалізаторами емоційного концепту EMBARRASMENTS у межах однойменного РП є номінації *to embarrass, embarrassment* (загальна кількість слововживань – 12). Наприклад: “**Embarrassed**, I explained. The voice gave a frightened giggle, then gathered itself to speak ...”; “Paralyzed with **embarrassment**, I was forced to keep my unquiet peace and listen while they loved” (Laurence 1993). У ході семантичного аналізу тексту роману виявлено, що РП EMBARRASSMENT є відносно семантично наближеним до РП PEOPLE та РП BODY, що містять лексичні одиниці, які вказують на об’єкти-каузатори збентеження головної героїні твору.

Приниження, що його переживає Агар Шиплі, вербалізовано у тексті роману лексичними одиницями *to humiliate, humiliation*, які є конститuentами РП HUMILIATION (загальна кількість слововживань – 6). Наприклад: “The fare, ma’am, please,” he quietly says. I’m **humiliated**, flustered. I open my purse, and grope, and finally thrust it into his hands”; “Pain and **humiliation** have been only words to her. Suddenly I’m incensed at it, the unfairness” (Laurence 1993). РП PAIN демонструє відносну семантичну наближеність до аналізованого референційного поля, вказуючи на біль як на основний чинник, який зумовлює та супроводжує почуття приниження.

Негативно марковане почуття ненависті актуалізовано за допомогою емоційного концепту HATES, який у семантичному просторі роману представлено РП HATE. Номінативна одиниця *to hate* слугує засобом вербалізації цього концепту у тексті роману (загальна кількість слововживань – 12). Наприклад: “Oh, I **hate** being helped –” My voice is pettish and doesn’t resemble at all the fury inside me. “I’ve always done things for myself”; “I’ve been wakened by the girl’s voice, and now I can’t get back to sleep again. How I **hate** the sound of a person crying. She moans, snuffles wetly, moans again” (Laurence 1993). Несприйняття головною героїнею буттєвих, соціальних та фізіологічних аспектів життя

відображено відносною семантичною наближеністю РП HATE до референційних полів MARRIAGE, SOUND, COLOUR, FOOD.

Несхильна до самоаналізу, емоційно загартована героїня роману в певні періоди свого життя отримує досвід переживання суму та жалю, які концептуалізовано за допомогою емоційного концепту MELANCHOLY & SADNESS. На загальному рівні представлення контексту зазначений концепт актуалізовано за допомогою РП SADNESS та РП SORROW.

У межах РП SADNESS емоційний концепт MELANCHOLY & SADNESS репрезентований за допомогою лексичних одиниць *sad, to sadden* (загальна кількість слововживань – 9). Наприклад: “*Watching Auntie Doll slap and pat at the pastry or pare an apple all in one long curled ribbon of peeling, I used to think how sad to spend one’s life in caring for the houses of others*”; “*Doris gasps. «Are you – are you sure you really want to, Mother?» Something in her eyes saddens me, makes me want to turn away*” (Laurence 1993). У ході семантичного аналізу встановлено, що РП SADNESS знаходиться в зоні відносної семантичної наближеності до РП LIFE, РП CANADA та РП HOUSE, що свідчить про вплив буттєвих чинників на емоційний стан головної героїні.

Лексичні одиниці *to regret, regret, self-pity* є засобами вербалізації негативно маркованого емоційного концепту MELANCHOLY & SADNESS в межах РП SORROW (загальна кількість слововживань – 11). Наприклад: “*How bitterly I regretted that he’d left and had sired us here, the bald-headed prairie stretching out west of us with nothing to speak of except couchgrass or clans of chattering gophers or the gray-green poplar bluffs, and the town where no more than half a dozen decent brick houses stood, the rest being shacks and shanties, shaky frame and tarpaper, short-lived in the sweltering summers and the winters that froze the wells and the blood*”; “*Now I perceive, too late, how laden with self-pity my voice sounds, and how filled with reproach*” (Laurence 1993). Відносна семантична наближеність РП SORROW до РП DESIRE, РП SOUND та РП PEOPLE вказує на джерела та причини почуття

жально. Так звана “душевна сліпота” Агар Шиплі насправді є маскою, під якою ховається зранена нелегкими життєвими обставинами душа.

Вищезазначене підтверджено наявністю в домені негативної тональності емоційної концептосфери роману емоційного концепту NERVOUSNESS, який у тексті твору репрезентовано однойменним РП. Мовними засобами вербалізації досліджуваного концепту є номінації *nervous, nervously, nerves*, які позначають нервовий стан персонажа (загальна кількість слововживань – 12). Наприклад: *“I can't lock my castle any more than I could my room at home. Well, this is a joke on me all right. I'll not anticipate. I'll meet it when it comes. But this is only brave prevarication, for I'm feeling nervous”*; *“The room is full of curious eyes. Nervously, I plunge back to the chair”* (Laurence 1993). Результати семантичного аналізу свідчать, що РП NERVOUSNESS демонструє відносну семантичну наближеність до РП PEOPLE, РП BODY, РП BEHAVIOUR. Взаємодія зазначених референційних полів є свідченням здатності головної героїні швидко та емоційно реагувати на зовнішні соціальні та фізичні подразники.

Окрім позитивно та негативно маркованих емоційних концептів, які є конститuentами відповідних доменів емоційної концептосфери роману “Кам’яний ангел”, у ході семантичного аналізу було виявлено концепт ASTONISHMENT & SURPRISE, який експлікує емоції, що мають двоїсту природу (у різних умовах виявляють як позитивне, так і негативне значення). Здивування – це короткочасна швидкоплинна когнітивна емоція, що виникає в ситуаціях новизни, незвичайності і суперечливості, яка є сильним пізнавальним мотивом, що спонукає до відповідних дій: з’ясувати, дізнатися, уточнити, упевнитися” (Козак 2015, 180).

Емоційний концепт ASTONISHMENT & SURPRISE в тексті роману репрезентовано РП ASTONISHMENT та РП SURPRISE. Вербальними актуалізаторами зазначеного концепту в межах РП

ASTONISHMENT є лексичні одиниці *astonished, amazement* (загальна кількість слововживань – 4). Наприклад: “*Deposited by the roadside, I stand and stare after the bus. I’m here, and **astonished** now that the place looks ordinary*”; “*I saw then with **amazement** that he wanted his dynasty no less than my father had. In that moment when we might have touched our hands together, Bram and I, and wished each other well, the thought uppermost in my mind was – the nerve of him*” (Laurence 1993).

Омовнення концепту ASTONISHMENT & SURPRISE в межах РП SURPRISE відбувається за допомогою лексичних одиниць *to surprise, surprise* (загальна кількість слововживань – 18). Наприклад: “*It was an easy birth, not more than six hours’ labor, and afterward no stitches needed, either. They washed and weighed him, and brought him to me. I took to him at once, and was **surprised**. But there was no resisting him. He looked so alert, his eyes wide and open. I had to laugh*”; “*He holds my eyes. He won’t let them go. Then I see, to my **surprise**, that he is waiting for me to pardon him. I’m about to say the words – I know, I know, you really couldn’t help it – it wasn’t your fault*” (Laurence 1993).

Референційні поля, які демонструють відносну семантичну наближеність до РП ASTONISHMENT та РП SURPRISE – PEOPLE, PLACE, SPEECH, FATHER, SOUND, PAIN, CHILD, вказують на об’єкти-каузатори здивування й подиву, які є причинами позитивної або негативної маркованості досліджуваної емоції. Наприклад: “*Do you get used to life? – she says. – Can you answer me that? It all comes as a surprise. **You get your first period, and you’re amazed – I can have babies now – such a thing! When the children come, you think – Is it mine? Did it come out of me? Who could believe it? When you can’t have them any more, what a shock – It’s finished – so soon?***”; “*I’m not leaving it this way. I don’t care, John. I’m not, and that’s all there is to it.*” *My voice rasped in the thin air. “Oh, all right,” he said. “I’ll do it, then. **Don’t be surprised if she collapses and I break a bone. That would***

be great, to break your back because a bloody marble angel fell on you" (Laurence 1993).

Отже, емоційній концептосфері роману Маргарет Лоренс "Кам'яний ангел" властива структурна організація, визначена наявністю двох доменів: домену позитивної тональності та домену негативної тональності. Концептуалізація емотивної картини світу Агар Шиплі відбувається за допомогою 17 емоційних концептів, особливості вербалізації яких вказують на взаємозв'язок між емоційною компетентністю особистості й соціальними та фізіологічними чинниками, що визначають процес формування емоційного інтелекту головної героїні роману "Кам'яний ангел".

Бессонова, Ольга. 2003. "Концепты эмоций в структуре оценочного тезауруса английского языка". *Лингвістичні студії: Збірник наукових праць*. 256–265.

Бессонова, Ольга. 2014. "Еволюція засобів вербалізації концептів негативних емоцій в англomовному художньому дискурсі XVIII–XXI ст." *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету* 10: 109–113.

Борисов, Олексій. 2005. "Мовні засоби вираження емоційного концепту страх: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі сучасної англomовної художньої прози)". Дис. канд. філол. наук, Житомирський державний університет.

Вежбицкая, Анна. 1996. "Толкование эмоциональных концептов". *Язык. Культура. Познание*. Пер. с англ., отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. Москва: Русские словари. 326–370.

Вербицька, Анна. 2018. "Концепт DISTRESS / ДИСТРЕС в англomовному медіа-дискурсі: когнітивно-комунікативний аспект". Дис. канд. філол. наук., Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки.

Єфремова Наталія і Валентина Бойчук. 2018. "Концептуальний простір роману Маргарет Лоренс «Кам'яний ангел»" в *Україна–Канада: сучасні наукові студії*: кол. моногр.: у 3-х кн. Кн. 2. Луцьк: Вежа-Друк. 48–57.

Изард, Карл. 2002. *Психология эмоций*. Санкт-Петербург: Питер.

- Козак, 2015. “Дискурс емоційного реагування персонажа: варіативність за базовою емоцією”. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ*. Серія Філологія 31: 177–185.
- Кожухова, Галина. 2017. “До проблеми дослідження емоційних універсальних концептів (на прикладі концепту «любов»)”. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. Філологічні науки: 58–61.
- Макарова, Ирина. 2013. *Общая психология: краткий курс лекций*. Москва: Издательство Юрайт.
- Марченко, Валентина. Хмельницький Роман. 2018. “Засоби вираження емоційних концептів у творах Люсі Мод Монтгомері”. *Молодий вчений* 10: 204–208.
- Скрипченко, Олександр. 2005. *Загальна психологія: підручн.* Київ: Либідь.
- Федосюк, Ольга. 2013. “Лоренс Маргарет. Каменный ангел”. *Канадский ежегодник* 17: 223–228.
- Laurence, Margaret. 1993. *The Stone Angel*. Chicago: University of Chicago Press. <https://books.google.com.ua/books?id=vaaQBQAAQBAJ&pg=PP5&dq=Margaret+Laurence+the+Stone+Angel&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewjP0pXctcrpAhVWEncKHQ9ABuwQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Margaret>.

МОВОЗНАВЧІ ОБРІЇ КАНАДОЗНАВСТВА

Розділ III

*Life is worth living as long as there's a laugh
in it.*

Lucy Maud Montgomery

Стилістичні прийоми канадської літератури

ОЛЕКСАНДР ЄМЕЦЬ, ДЕНИС ДМИТРОШКІН

Одним із найбільших досягнень стилістики ХХ століття є теорія висунення (або висування). Термін “висунення” був перекладений П. Гарвіном як foregrounding, тобто висунення на перший план (Garvin 1964). Цей термін взято з мистецтва живопису, де передній план (foreground) позначає ту частину живописного полотна, яка є найбільш помітною частиною картини. Російські формалісти Р. Якобсон, В. Шкловський, а пізніше Празька школа лінгвістики (Я. Мукаржовський) сформулювали принцип виділення певної частини художнього тексту з метою зробити цю частину більш помітною. Теорія висунення була запропонована як засіб пояснення різниці між поетичною та повсякденною мовою.

Провідні стилісти дають дещо різні визначення висунення. Зокрема, І. Арнольд подає більш загальну дефініцію: “Висунення – це способи формальної організації тексту, що фокусують увагу читача на певних елементах повідомлення і встановлюють семантично релевантні відносини між елементами одного або різних рівнів” (Арнольд 2004, 99). О. Селіванова додає в це визначення функцію елементів висунення, які “викликають здивування своєю несподіваністю, непередбачуваністю й неприродністю з метою підкреслення, виділення певної думки” (Селіванова 2011, 64). Д. Доутвейт характеризує висунення як такий лінгвістичний прийом, за допомогою якого створюється маркований лінгвістичний вираз (*marked linguistic expression*) (Douthwaite 2000, 93). Отже, у наведених дефініціях підкреслено, що прийом висунення виконує важливу прагматичну функцію, тобто висунення не лише привертає увагу читача, але й викликає емоційне враження.

У вітчизняній та зарубіжній лінгвістиці існують два підходи до класифікації типів висунення. Дж. Ліч (Leech 2008, 38) виділяє два аспекти цього прийому: кількісний та якісний. Кількісний аспект включає відхилення від очікуваної частотності використання певних стилістичних засобів (Leech 2008, 39). На нашу думку, кількісний аспект висунення може включати надмірність синтаксичних, фонетичних, лексичних повторів у тексті, концентрацію різноманітних стилістичних засобів. У більшості випадків така надмірність є експліцитною, очевидною для читача. Дослідження кількісного аспекту висунення в коротких оповіданнях видатних письменників Кейт Шопен та Ділана Томаса, а також у сучасних оповіданнях американських письменників жанру *flash fiction* виявило, що найбільш експліцитними проявами кількісного аспекту є стилістична конвергенція та синтаксичний паралелізм (Yemets 2012, 89). Якісний аспект висунення характеризують як відхилення від мовного коду, як відхилення від мовної норми (Leech 2008, 39). Він може актуалізуватися за допомогою тропів (оксиморона, гри

слів, гіперболи, метафори), лексичних стилістичних засобів (сленгу, фразеологізмів, архаїзмів), фонетичних засобів (діалектів, індивідуального мовлення) тощо. Тобто якісний аспект стає дуже широким поняттям і потребує подальшої класифікації.

За останні 20 років найбільш вагомими дослідженнями прийому висунення в стилістиці були роботи М. Шорта (Short 1996), Дж. Ліча (Leech 2008), Д. Доутвейта (Douthwaite 2000). У вітчизняній стилістиці основною вважають класифікацію типів висунення І. Арнольд (Арнольд 2004). В останні роки українські стилісти майже не здійснювали ґрунтовних досліджень цього прийому в художньому тексті. Заслуговує на увагу аналіз паралелізму як типу висунення в поетичних творах Е. Камінґса (Морозова, Чеснокова 2017). Проте авторки досліджують один тип висунення. Тому цікавим вважаємо комплексний аналіз висунення в ідіюстилі письменника.

Актуальність нашого дослідження полягає у значному інтересі вітчизняних і зарубіжних вчених до дослідження типів висунення в художньому тексті, а саме – в індивідуальному стилі письменника. Прийом висунення, зокрема стилістична конвергенція та паралелізм, у гумористичних творах ХХ століття залишилися поза увагою науковців. Крім того, завдяки розширенню українсько-канадських культурних зв'язків існує зацікавленість у дослідженні класичної та сучасної канадської літератури. Цьому значною мірою сприяло присудження Еліс Манро Нобелівської премії з літератури за 2013 рік. Сьогодні авторку вважають однією з найкращих письменниць у жанрі короткого оповідання у світі.

Творчість відомого канадського письменника Стівена Лікока (1869–1944) також викликає інтерес, оскільки проблематика багатьох його оповідань є актуальною і в наш час. Необхідно визначити типи висунення в оповіданнях С. Лікока та встановити лінгвістичні засоби актуалізації цього стилістичного прийому. Методологію дослідження обґрунтовано на принципах аналізу

висунення, запропонованих Д. Доутвейгом (2000). Процес інтерпретації включає наступні етапи: 1) виявлення мовного засобу висунення; 2) встановлення лінгвістичної природи використаного прийому висунення; 3) інтерпретація типу висунення у контексті (Douthwaite 2000, 93). У такий спосіб визначено лінгвостилістичні та прагмастилістичні засоби реалізації висунення. Матеріалом дослідження слугують дві збірки оповідань С. Лікока “*Perfect Lover’s Guide and Other Stories*” (Leacock 1963), “*Humor As I See It*” (Leacock 2008) загальною кількістю 48 творів.

Як відомо, британські та американські стилісти виділяють два основні типи висунення – девіацію (deviation) та паралелізм (Short 1996, 10–14). Якщо девіація відображає якісний аспект висунення, то паралелізм – кількісний. Девіацію трактують дуже широко. Зокрема, М. Шорт описує граматичний, лексичний, семантичний та графічний типи девіації (Short 1996, 45–61).

Разом з тим існує інша класифікація типів висунення. І. Арнольд об’єднує відомі стилістичні засобив системі виділяє три типи висунення: 1) ефект ошуканого очікування (effect of defeated expectancy); 2) зчеплення (coupling); 3) стилістична конвергенція (Арнольд 2004, 100–112). Крім того, лінгвіст відзначає важливість сильних позицій у тексті, зокрема заголовку, епіграфу, початку і кінця твору, оскільки мовні елементи у цих позиціях набувають особливого значення (Арнольд 2004, 69–70).

Обидві класифікації мають багато спільних рис. Зокрема, паралелізм як повтор синтаксичних структур та зчеплення як використання тотожних мовних елементів у тотожних синтаксичних позиціях у цілому співпадають, як у прислів’ї *Many men, many minds* або в оповіданні відомого канадського письменника Стівена Лікока “*How to Live to Be 200*”: *Eat what you want, Eat lots of it. Yes, eat too much of it.* (Leacock 2008, 17). Інші типи висунення – девіація та ефект ошуканого очікування – частково співпадають. Із погляду семантики це стосується

використання гри слів, оксиморонів, зевгми, оригінальних метафор; із погляду морфології – це стилістична транспозиція граматичних форм. Проте в сюжеті художніх текстів ефект ошуканого очікування спостережено в кінцівках гумористичних або детективних творів. Відомим прикладом слугує роман Агати Крісті “*The Murder of Roger Acroyd*”, де головний герой, лікар, який допомагає поліції у розслідуванні злочину, сам виявляється вбивцею. Блискуче оповідання С. Лікока “*My Financial Career*” має несподівану кінцівку, коли головний персонаж забирає з банку гроші, які щойно поклав на депозит.

На наш погляд, український переклад терміну є не вельми вдалим. Спочатку функціонував варіант, близький до російського: ефект обманутого очікування. Існуючий переклад створює негативні конотації, ніби існування якоїсь афери. Слово *defeated* у термінології Р. Якобсона (Jakobson 1964, 363) означає щось нездійснене, невиконане, нереалізоване. Тому ми пропонуємо перекладати цей термін як “ефект невинуватого очікування”. Проте обговорення термінологічного аспекту не є метою нашої роботи.

Як бачимо, одна з головних відмінностей двох наведених класифікацій типів висунення – наявність стилістичної конвергенції (СК далі). Конвергенція являє собою накопичення різних стилістичних засобів (образних, фонетичних, синтаксичних) у певних фрагментах тексту з метою підсилення експресивності повідомлення (Riffaterre 1967, 156). СК найбільшою мірою створює ефект висунення, виділяючи прагматично важливі фрагменти тексту. Крім того, важливим типом висунення необхідно вважати інтертекстуальні та історичні алюзії, які надають тексту багатозначності, актуалізують міжтекстові та міжкультурні зв'язки. Отже, до основних типів висунення ми відносимо стилістичну конвергенцію, паралелізм, ефект ошуканого очікування та девіацію, а також алюзії.

Декілька років тому журнал “*Vanity Fair*” спробував визначити поняття “канадський гумор”. Автор статті Б. Макколл відзначив більший вплив англійського гумору, ніж американського (McCall 2012). І собі висловимо думку, що у творчості С. Лікока поєднано особливості як англійського, так і американського гумору. Письменник народився у Великій Британії, а вищу освіту отримував в університетах Торонто і Чикаго. Його називали “канадським Марком Твенем”, а сам автор був поціновувачем творів Ч. Дікенса. Але, перш за все, необхідно говорити про індивідуальний стиль С. Лікока, іронію, пародійність його оповідань.

У вітчизняній лінгвостилістиці останніх років небагато робіт, присвячених аналізу творів письменника. Зокрема, О. Баловнєва характеризує іронію та засоби її реалізації у творах С. Лікока (Баловнєва 2003, 154–156). У невеликій статті-дослідниця виділяє такі стилістичні засоби створення іронічного тексту, як перифраз, повтори та парадокс (не визначаючи при цьому поняття парадоксу) (Баловнєва 2003, 154). Не можна погодитися з трактуванням метафори *bacilli-human being* як алегорії, це антропоморфна метафора. Більш ґрунтовне дослідження гумористичних текстів С. Лікока міститься в роботі білоруської дослідниці О. Сальникової, яка розглядає пародійний аспект кількох оповідань автора (Сальникова 2011, 5–8).

Наше дослідження парадоксу в оповіданнях С. Лікока та британського письменника Д. Майкса (Ємець 2012, 106–107) базовано на розумінні того, що парадокс є фігурою думки і являє собою один з типів висунення, близький до ефекту ошуканого (невиправданого) очікування. У статті розглянуто інтертекстуальний та історичний типи парадоксу, що актуалізувалися за допомогою стилістичних засобів, як алюзії, а також антономазія і гіпербола (Ємець 2012, 107).

Використовуючи наведену методологію, визначено лінгвостилістичні засоби кількісного та якісного аспектів висунення. Найбільш експліцитним типом висунення в

оповіданнях Лікока є стилістична конвергенція. Особливо яскраво цей прийом репрезентований в оповіданні “*How to Live to Be 200*”. Тут конвергенція включає оригінальні метафори, зокрема розгорнуту метафору та синтаксичні повтори. Такі стилістичні конвергенції можна назвати метафорично-синтаксичними або двокомпонентними. Один з фрагментів твору починається метафорою, оскільки бацилу описано як розумну істоту, яку добре видно, яка літає по кімнаті, у якої можна побачити очі та шию і яку можна вдарити: “*Next, take the question of germs and bacilli <...>. If you see a bacilli, walk right up to it, and look it in the eye. If one flies into your room, strike at it with your hat or with a towel. Hit it as hard as you can between the neck and the thorax. It will soon get sick of that*” (Leacock 2008, 16). Далі оповідь продовжується як розгорнута метафора, а бацилла описується як домашня тварина, щось подібне до вірного пса: “*But as a matter of fact a bacilli is perfectly quiet and harmless if you are not afraid of it. Speak to it. Call out to it to «lie down». It will understand. I had a bacilli once, called Fido, that would come and lie at my feet while I was working. I never knew a more affectionate companion and when it was run over by an automobile, I buried it in the garden with genuine sorrow*” (Leacock 2008, 16–47). Таку метафору характеризують як зооморфну. У наведеному фрагменті метафора та гіпербола взаємодіють з синтаксичними повторами, зокрема переліком (*walk and look, quiet and harmless, come and lie*) та паралельними конструкціями, вираженими наказовими реченнями: *Strike it; Hit it; Speak to it; Call out to it*.

Іронія цього фрагменту, як і оповідання в цілому, полягає у спокійному, розумному ставленні до власного здоров'я. За визначенням дослідників, іронія – це троп, “що ґрунтується на вживанні слів і висловлювань у протилежному щодо буквального змісті, на приховуванні за удавано серйозними речами комічного” (Селіванова 2011, 218). С. Лікок гіперболізує “дружелюбність”, нешкідливість вірусів, хвороб.

Побідна образність, подібний тип конвергенції не є характерним для інших творів канадського письменника. Проте ми почали дослідження саме з цього твору, тому що тема медицини та здоров'я стала особливо актуальною у зв'язку з всесвітньою пандемією коронавірусу, панікою і страхом. Пригаманне С. Лікоку іронічне ставлення до хвороб та інфекцій, до медицини і в наш час, 100 років потому, може сприяти збереженню в багатьох людей здорового глузду в таких складних ситуаціях. Прийом висунення особливою мірою виявлений в оповіданнях автора з медичної тематики.

С. Лікок з іронією, доведеної до гіперболізації, глузує над лікарями-дилетантами у творі *“How to Be a Doctor”*, насміхається з людей, які зловживають дотриманням дієти та “здорового” способу життя (*Health Mania*) в оповіданні *“How to Live to be 200”*.

В оповіданні *“How to Be a Doctor”* з першого збірника творів *“Literary Lapses”* (1910) лексико-синтаксичні конвергенції базовані на взаємодії антигези та паралелізму. Причому у протилежних за прагматикою реченнях письменник підкреслює невігластво сучасних йому лікарів: *“Or take the treatment of epilepsy. It used to be supposed that the first thing to do in sudden attacks of this kind was to unfasten the patient’s collar and let him breathe; at present, on the contrary, many doctors consider it better to button up the patient’s collar and let him choke”* (Leacock 1963, 37).

Особливий талант канадського письменника представлений у двох названих творах, які стосуються дотримання дієти. В оповіданні *“How to Live to be 200”* С. Лікок поєднує лексичні та синтаксичні повтори зі своїм улюбленим прийомом гіперболізації і тим самим створює градацію: *“Now take the question of food. Eat what you want. Eat lots of it. Yes, eat too much of it. Eat till you can swagger across the room with it and prop it up against a sofa cushion. Eat everything that you like until you can’t eat anymore”* (Leacock 2008, 17). У гіперболізованій іронічній формі

автор висловлює твердження про абсурдність дієти. Натомість в оповіданні *“How to Be a Doctor”* письменник відверто глузує з порад лікарів щодо дієти та вживання алкоголю. Все залежить від настрою та самопочуття лікаря. Якщо лікар голодний, він наполягає на тому, що можна їсти все: *“Oh, eat plenty, don't be afraid of; eat meat, vegetables, starch, glue, cement, anything you like”* (Leacock 1963, 39). У такий спосіб С. Лікок доводить до абсурду думку, що можна їсти все – навіть клей і цемент. Необхідно відзначити інтертекстуальний зв'язок наведеного фрагменту з текстом *“How to Live to be 200”*: *“Go to a laundry and get a bag of starch, and eat your fill of it. Eat it, and take a long drink of glue after it, and a spoonful of Portland cement* (Leacock 2008, 17). Такий зв'язок двох текстів або їх фрагментів Дж. Ліч характеризує як когезію висунення (*cohesion of foregrounding*), яка полягає в тому, що для досягнення найбільшої естетичної цінності елементи висунення (повтори, паралелізм, девіації) у художньому тексті (текстах) мають знаходитися у взаємозв'язку (Leech 2008, 31).

Текст побудований на контрасті (якщо лікар ситий, то він, навпаки, забороняє їжу): *“No, I don't want you to eat anything at all; absolutely not a bit; it won't hurt you, a little self-denial in the matter of eating is the best thing in the world”* (Leacock 1963, 39). С. Лікок використовує антитезу, коли описує поради лікаря щодо вживання алкоголю. Якщо лікар тверезий і бажає випити, то він радить пацієнту: *“Oh, yes, you might drink a glass of lager now and then, or, if you prefer, a gin and soda or a whiskey <...>”* (Leacock 1963, 39). Але коли лікар після похмілля, він забороняє навіть торкатися алкоголю.

Гіпербола присутня також в оповіді про те, як лікар намагається встановити пацієнту діагноз. Основний метод діагностики – вдарити пацієнта, щоб залякати, викликати страх. Причому повтор лексичних одиниць і частковий повтор структур речень сприяє поступовому посиленню ефекту градації: *“Then the doctor goes behind the patient and strikes him a powerful blow in the*

back <...>. – *The doctor turns suddenly and lets him have a left hook under the heart* <...>. – *The doctor looks him over very carefully without speaking, and then suddenly fetches him a blow in the stomach that doubles him speechless*” (Leacock 1963, 38). У такий спосіб лікар не лише залякує пацієнта, але й намагається викликати повагу до себе, до своєї освіченості. З іншого боку, як псевдоосвічений професіонал намагається визначити больові точки: “*Meantime, if the doctor calls every morning and thumps and beats him, he can keep the patient submissive and perhaps force him to confess what is wrong with him*” (Leacock 1963, 38–39). У цілому обидва оповідання С. Лікока виявляють його критичне ставлення до сучасної медицини, іронічне висміювання дієт та так званого здорового способу життя.

Якщо медицину канадський письменник сприймав як звичайна людина, як рядовий пацієнт, то економіку автор знав і розумів чудово. Як відомо, С. Лікок у свій час вивчав економіку в університетах Чикаго і Торонто, отримав ступінь доктора філософії, викладав політичну економію в університеті і досить довго був завідувачем кафедри. Але в гумористичних оповіданнях, присвячених економічній тематиці, подібно до медицини, письменник веде оповідь від першої особи, звичайного, не дуже освіченого громадянина.

Блискучим гумором і самоіронією відрізняється оповідання “*My Financial Career*”. Тут реалізовано два типи висунення – ефект ошуканого очікування та стилістична конвергенція. Конвергенція функціонує в сильній позиції – на початку твору. Лексико-синтаксична конвергенція включає лексичні та синтаксичні повтори, паралельні конструкції: “*When I go into a bank I get rattled. The clerks rattle me; the wickets rattle me; the sight of the money rattles me; everything rattles me. The moment I cross the threshold of a bank and attempt to transact business there, I become an irresponsible idiot*” (Leacock 2008, 21). У цьому фрагменті п’ятиразовий повтор слова *rattle*, що має негативні конотації (“лякати”, “бентежити”), закінчується градацією – негативним

словосполученням *irresponsible idiot*. Кількісний аспект представлено в тексті когезією висунення, зокрема повтором фраз із подібною негативною семантикою і прагматикою, які відображають пригнічений емоційний стан клієнта банку, його страх: “*My voice was sepulchral. – The accountant was a tall, cool devil. – My face was ghastly pale. – The bank swam before my eyes*” (Leacock 2008, 22–24).

Водночас, незважаючи на підкреслено гіперболізоване, навіть гротескне зображення емоцій чоловіка, С. Лікок відображає страх пересічної людини перед фінансовими аферами різноманітних банків і компаній. Такі афери відбувалися в США, у Європі на початку ХХ століття. Вони відомі українських клієнтам банків, які в 1990-х роках втратили свої заощадження. Тому це своєрідний “сміх крізь сльози”, читач може співчувати головному персонажу оповідання.

Кількісний аспект висунення в оповідання “*The Lost Dollar*” із більш пізньої збірки “*Over the Footlights*” (1943) актуалізовано за допомогою надмірності повтору заголовного слова *dollar* (21 раз) та семантично зв’язаного з ним дієслова *owe* (7 разів). Чоловік весь час, цілий рік згадує, як товариш на прізвище Тодд позичив у нього один долар. Саме такі багаторазові повтори цієї лексичної одиниці створюють враження, що головний персонаж більше ні про що не думає: “*On the other hand I know that I shall remember all my life that Todd owes me a dollar <...>. – In all this I bear Todd no grudge. I have simply added him to the list of men who owe me a dollar and who have forgotten it*” (Leacock 1963, 217–218). Письменник глузує із жадібності та скупості таких людей, певною мірою типізує їх.

В оповіданні “*How to Avoid Getting Married*” С. Лікок також глузує з примітивності мислення і приземленості, тривіальності у ставленні до високих почуттів. Молодий чоловік надсилає листа оповідачу з проханням порадити, як позбутися нареченої, і вкладає один долар в якості винагороди за відповідь. Автор 7 разів повторює слово *dollar* і з іронією зазначає, якою

“важливою” для нього стає ця винагорода: *“I took the dollar from your letter and kissed and fondled it”* (Leacock 2008, 11–12). Крім кількісного аспекту висунення, в оповіданні актуалізовано також якісний аспект. Зокрема, присутня своєрідна гіпербола як елемент ошуканого очікування. У своєму листі оповідач пропонує молодому чоловіку перевірити невинність майбутньої нареченої і з’ясувати, чи не була вона колись у ... в’язниці: *“Ask her quietly and frankly – remember, dear, that the days of false modesty are passing away – whether she has ever been in jail”* (Leacock 2008, 13). А для перевірки розумових здібностей рекомендує уточнити, чи здатна майбутня дружина розв’язати квадратне рівняння. Для виявлення чеснот у побутовій сфері необхідно дізнатися, чи зможе дівчина, яка залицяється до молодого чоловіка, прасувати його костюм: *“If a girl desires to woo you, before allowing to press her suit, ask her if she knows how to press yours”* (Leacock 2008, 13). Тут реалізована письменницька креативна здібність С. Лікока – використання гри слів, що базується на омонімії: *suit* – згода на брак; *suit* – костюм. Гра слів як елемент ефекту ошуканого очікування нерідко використана в інших творах письменника.

Одне з найбільш відомих оповідань С. Лікока *“How We Kept Mother’s Birthday”* не втрачає сьогодні своєї актуальності. Егоїзм рідних до матері викликає не усмішку, а сум. Надмірність лексичних повторів (синонімічна когезія) як прояв кількісного аспекту висунення не є настільки експліцитною, як в оповіданнях *“How to Live to Be 200”* або *“My Financial Career”*. Проте весь текст побудований на 14-ти разовому використанні дієслів із семантичного поля “Хатня робота”. Діти і чоловік нібито хочуть зробити для матері свято, організувати їй відпочинок, натомість постійно навантажують її роботою: *“We got Mother to make mottoes and arrange the decorations, because she always does it at Xmas. – We got Mother to cut up some sandwiches and make a sort of lunch in case we got hungry. – So in the end it was decided that Mother would stay home <...> and get the dinner. – Mother had to get up and*

down a good bit during the meal fetching things back and forward” (Leacock 2008, 241–246). Гірка іронія тексту полягає в тому, що, плануючи поїздку на автомобілі на природу, батько і діти кожного разу знаходять привід не брати з собою матір. Так, батько “турбується” про здоров’я дружини, а також вважає, що риболовля її не зацікавить: “<...> *Father was rather afraid that Mother might take cold if she came; <...> Father caught such big specimens that he felt sure that Mother couldn’t have landed them anyway, if she had been fishing for them*” (Leacock 2008, 242). Кінцівка оповідання залишається відкритою: “<...> *When we all kissed Mother before going to bed, she said it had been the most wonderful day in her life and I think there were tears in her eyes*” (Leacock 2008, 246). Читач може інтерпретувати цю фразу подвійно: або мати була рада хоч на день відпочити від своєї великої, галасливої та егоїстичної сім’ї, або вона була щаслива (як і всі матері), що її рідні так гарно провели вихідний день.

Кількісний аспект висунення взаємодіє з якісним аспектом в одному з перших оповідань канадського письменника “*The Awful Day of Melpomenus Jones*”. Гіперболізована надмірна скромність молодого людини: “*He simply couldn’t get away from people. He was too modest to tell a lie, too religious to wish to appear rude*” (Leacock 2008, 3–4). Але ця скромність, невміння сказати “ні” стає набридливою для людей, до яких він прийшов у гості. Причому нерішучість Джонса виражена через незакінчені речення: “*Well, I think, I...*” – “*Well, now, I think, I really...*”. Такий прийом у стилістиці називають замовчуванням (апозіопезисом). Незавершені речення супроводжено повтором фрази “*I can stay*” (Leacock 2008, 3–4). В інших оповідання С. Лікока численні лексичні та синтаксичні повтори завершені градацією в кінці твору: “*At length the crash came. They carried him upstairs in a raging delirium of fever*” (Leacock 2008, 6). Джонс втрачає розум і помирає. Але ефект ошуканого очікування реалізований не лише в несподіваному завершенні життя головного персонажа, але й у його словах, із якими він нарешті залишає гостинний будинок:

“Well, the angels are calling me; I’m afraid I really must go now” (Leacock 2008, 6). Іронія виражена і в імені Джонса – Мельпомен, тобто алюзії до музи театру. У цьому випадку, як у театральній виставі, комедія перетворюється на трагедію.

Ефект градації присутній також в оповіданні “*How I Succeeded in My Business*”. Градація взаємодіє з антитезою. На початку оповідання головний персонаж не має особливих успіхів у роботі, тому перший абзац містить 7-разовий повтор фрази оповідача “*I hadn’t made good*” (Leacock 2008, 178). Такий повтор підсилює негативний, дещо депресивний настрій чоловіка. Поступово головний герой набуває досвіду і стає керівником компанії. Антитеза реалізована в кінці твору, у висловленні дружини: “*Oh, Jim, you’ve made good*” (Leacock 2008, 184). Оповідання можна вважати цілком достовірним та серйозним, а гумористичний аспект проявляється у словах Джима про те, що він не розуміє, чим займається його компанія.

Основні типи висунення, що відображають якісний аспект прийому в оповіданнях С. Лікока, – інтертекстуальні та історичні алюзії, ефект ошуканого очікування, лексичні девіації, зокрема гра слів.

Алюзії присутні лише у шести оповіданнях двох збірників, проте в них яскраво виявлений мовний талант автора, його ерудиція, його інтелектуальний гумор. Особливої майстерності досягає С. Лікок у короткому творі “*A Manual of Education*”, зокрема у другій частині “*Remains of History*”. Як завжди, автор глузує над людьми, які отримали освіту, але плутають історичні події.

Одним із прийомів, використаних письменником, стає об’єднання двох різних за часом чи за місцем походження літературних та/або історичних алюзій. Також застосовано осучаснення алюзій. Ось як описаний Юлій Цезар: “*A famous Roman general, the last who landed in Britain without being stopped at the custom house*” (Leacock 2008, 20). Правителя показано як римського генерала, який останнім висадився у Британії без

проходження митниці. Парадоксальність висловлювання полягає у твердженні про наявність митниці 2000 років тому. Також, як відомо, римляни були у Британії ще майже 400 років після Юлія Цезаря, тож він ніяк не був останнім римським генералом. Проте особливого прагматичного ефекту С. Лікок досягає, поєднуючи дві аллюзивні фрази з різних історичних джерел: “*He was stabbed by Brutus, and died with the words «Veni, vidi, tekel, upharsim» in his throat*” (Leacock 2008, 20). Ефект ошуканого очікування полягає в тому, що перша частина фрази є фрагментом легендарного висловлювання Юлія Цезаря “*Veni, vidi, vici (Прийшов, побачив, переміг)*” після перемоги над військом царя Фарнака. Фраза має позитивні конотації, тому в контексті загибелі Юлія Цезаря виглядає парадоксальною, своєрідним “чорним гумором”. Друга частина фрази у творі С. Лікока являє собою аллюзію до легендарних слів *tene, mene, tekel, upharsim (обчислено, обчислено, зважено, розділено)*, що з’явилися на стіні під час бенкету вавилонського царя Валтасара і вщували загибель держави. Тому таке зіткнення слів з позитивними і негативними конотаціями створює оксиморон як прояв парадоксу. Фразу, яку С. Лікок штучно приписує Юлію Цезарю, можна інтерпретувати не лише як глузування над неосвіченістю сучасників, але й як застереження керівникам держав, що ведуть загарбницькі війни.

Другий приклад використання історичних аллюзій як імен в якості ефекту ошуканого очікування реалізовано в переліку імператорів: *Peter the Great, Alfred the Great, Frederick the Great, John the Great, Tom the Great, Jim the Great, Jo the Great, etc., etc.* (Leacock 2008, 20) Список починається чотирма реальними історичними особами, а потім несподівано переривається іменами звичайних людей (*Tim, Jim, Jo*), які не мали ніякого відношення до королівських (царських) сімей. Така поява непередбачуваних мовних елементів створює стилістичний контекст, як його характеризував М. Ріффатер (Riffaterre 1967, 160). Функція аналізованого прийому в оповіданні С. Лікока полягає, на нашу думку, в іронічному представленні знань історії

пересічною людиною, що є результатом низького рівня освіти. Ефект ошуканого очікування у взаємодії з інтертекстуальними та історичними алюзіями реалізований в оповіданнях двох збірок “*Frenzied Fiction*” (1918), зокрема у творах під рубрикою “*Ideal Interviews*” та “*Model Memories*” (1939). Гумористичні інтерв’ю С. Лікока – одні з найбільш відомих оповідань канадського письменника. Причому його інтерв’ю “*With Our Greatest Actor*” не втрачає актуальності і сьогодні. Багато театральних режисерів-постановників, кінорежисерів та акторів хибно або претенціозно інтерпретують класичні літературні твори, спотворюють авторську ідею заради оригінальності, ствердження власного “я”. Дуже часто такі інтерпретації художніх творів мають характер сенсаційності, швидко забуваються.

Саме таке ставлення до світової класики висміює С. Лікок у своєму інтерв’ю з “Великим Актором”. Іронічним є початок оповідання, де Актор лицемірно стверджує, що він байдужий до слави, до похвали: “*I am indifferent to praise, careless of fame. Posterity will judge me*” (Leacock 2008, 104). Проте інтер’єр кімнати, поведінка і висловлення героя підкреслюють його самозакоханість: “*He was sitting in a deep armchair so buried in his own thought that he was oblivious of our approach. On his knee before him lay a cabinet photograph of himself. His eyes seemed to be peering into it, as if seeking to fathom its unfathomable mystery. – My genius demands both tragedy and comedy at the same time*” (Leacock 2008, 103–104). Більше того, Актор має гіпертрофовану самооцінку: “*«I would rather put it», he said, «that Shakespeare is about to appear in me»*”. Найбільший ефект ошуканого очікування досягнуто в момент, коли Актор висловлює свою концепцію “Гамлета”. І тут С. Лікок використовує свій улюблений прийом градації, причому емоційної. Трактовка образу Гамлета Актором включає три аспекти. По-перше, особливості одягу. Попередні актори завжди виконували роль Гамлета в одязі з чорного оксамиту. “Новаторство” Актора полягає в тому, що він грає Гамлета в костюмі коричневого оксамиту. Це вже є революцією, як

відзначили інтерв'юери. По-друге, Актор виконує роль без слів: *“It is something that Hamlet says to himself. Not a word of it, in my interpretation, is actually spoken. All is done in absolute, unbroken silence. – «How on earth», we began, «Can you do that?» – «Entirely and solely with my face»”* (Leacock 2008, 107). І головне, Актор вважає себе більш великим за Шекспіра, тому виражає в ролі самого себе: *“The meaning of it is, we went on that you practically don't need Shakespeare at all. – Exactly, I don't. I could do better without him. Shakespeare cramps me. What I really mean to convey is not Shakespeare, but something greater, larger – how shall I express it – bigger (<...> In fact – ME”* (Leacock 2008, 108–109).

Це оповідання-інтерв'ю становить інтерес із погляду розвитку сюжету. Кінцівка твору стає його кульмінацією. Саме останній абзац, сильна позиція тексту, містить основну думку Актора – найбільше “досягнення” його інтелекту, його самовпевненості.

Взаємодію двох близьких за прагматикою типів висунення спостережено в пізній творчості С. Лікока, зокрема в оповіданнях *“Mrs. Newrich Buys Antiques”* та *“My Victorian Girlhood”* (1939). У творі *“Mrs. Newrich Buys Antiques”* письменник майстерно зображає низький культурний рівень та духовний розвиток нуворишів, глузує із снобізму багатіїв. Головна діюча особа твору бездумно скуповує всілякий хлам, сприймаючи його за антикваріат: годинник, який ніколи не працював, непотрібні ложки. С. Лікок широко використовує антономазію, надаючи своїм персонажам промовисті кумедні прізвища. Так, нібито відомий італійський виробник ложок має прізвище *Spoonuchi* (від слова spoon – ложка), прізвище самої жінки *Newrich* є досить промовистим і має негативні конотації. Також інші власні назви являють собою зразки лексичної девіації: *Salvotile* (марка годинників), *Oberhellendam* (місто у Голландії), *Gloops* (містечко), *Lord Tweedlepip* (персонаж оповідання *“My Victorian Girlhood”*). Ці власні назви мають гумористичну етимологію.

В оповіданні *“Maddened by Mystery, or The Detective Detective”* ефект ошуканого очікування також у кінцівці твору, у сильній

позиції. Принц Вюртемберзький, якого всі шукають, виявляється собакою. А детектив, який його шукав, вирішив сам втілити образ пса і був навіть показаний на міжнародній виставці. У такий спосіб письменник сміється над абсурдними сюжетами детективних творів.

Взаємозв'язок двох аспектів висунення яскраво виявлені в тих оповіданнях С. Лікока, які являються собою пародії на лекції. Білоруська дослідниця О. Сальникова проаналізувала пародійність чотирьох оповідань і виділила такі характерні засоби, як каламбур, порівняння, гіпербола, а також сюжетні особливості (Сальникова 2011, 8). Цей перелік доповнимо деякими іншими рисами пародійних лекцій. В оповіданні *“First Lecture, Murder at \$2.50 a Crime”* перша сильна позиція, а саме перші два абзаци, містять дуже оригінальний стилістичний засіб – антиклімакс (спадну градацію). На початку лекції про детективну літературу оповідач говорить про традиційний початок таких книг. Там обов'язково повинно бути одне вбивство, і все в порядку, якщо це вбивство старого джентльмена: *“And I know that everything is all right when it says, The body was that of an elderly gentleman, well dressed but upside down”* (Leacock 2008, 247). Прикметно, що далі автор глузує над стереотипами детективних творів, де вбивство старої людини є звичайним сюжетним ходом: *“But you see, if it is said that the body was that of a woman – that’s a tragedy. The body was that of a child! – That’s a horror. But the body was that of an elderly gentleman – oh, pshaw! That’s alright”* (Leacock 2008, 247).

Майстерність канадського письменника репрезентована через використання гри слів. Зокрема, С. Лікок використовує омоніми для створення каламбура: *“The building, save for the janitor, who lived in the basement, was empty. Notice that, save for the janitor. Be sure to save him”* (Leacock 2008, 248). Гра слів побудована на омонімії сполучника *save* (крім) та дієслова *save* (рятувати). Воно продовжена в наступному фрагменті: *“Save for the maids, who*

slept in a distant wing, and save for the butler” (Leacock 2008, 249). Слово *save* як дієслово дуже важливе для пошуку злочинця.

Як зазначалося, письменник створює цікаві промовисті імена та прізвища. В оповіданні “*New Pathology*” гра слів як прояв лексичної девіації використана для пародіювання статей із медичної тематики, де багато складних термінів. Причому гумористичний ефект полягає ще у тому, що мова йде про хвороби одягу, які впливають на тілесне і душевне здоров’я людини. С. Лікок майстерно використовує англійські слова разом з латинськими, додаючи латинські суфікси: “*Contractio Pantalunae, or Shortening of the Legs of Trousers* (хвороба штанив), *Porrigia* (хвороба спричинена проливанням вівсяної каші на одяг), *Odditus Socorum* (дивний вигляд шкарпеток)” (Leacock 1963, 50–52). На нашу думку, письменник глузує над псевдонауковим характером медичних статей та абсурдністю сучасної термінології.

Вплив творчості С. Лікока на сучасну канадську й американську літературу є темою окремого дослідження. Проте не можна не помітити запозичення елементів градації та паралелізму з таких оповідань канадського письменника, як “*How to Be a Doctor*”, “*How to Avoid Getting Married*”, “*How to Live to Be 200*”, у творі сучасного американського письменника Е. Монсона “*How to Reduce Your Likelihood of Murder*”. Ми аналізували прийом висунення у цьому оповіданні (Yemets 2019), проте не вказували на очевидну алюзію у першій сильній позиції – заголовку. Сама побудова заголовку, наявність інфінітива в оповіданні Е. Монсона підказує читачу, що текст являє собою інструкцію з виживання. Як і в оповіданнях С. Лікока, у тексті Монсона функціонує лексико-синтаксична конвергенція, що включає лексичні та синтаксичні повтори (анафору, перелік), паралельні конструкції та градацію. Більшість речень у творі Е. Монсона являють собою наказові речення: “*Do not go outside. Do not go outside on dates, or to the store. Do not go on dates with men*”. Градацію у другій сильній позиції – кінці тексту –

досягнуто за допомогою рекомендацією озброїтись і не спати. Останнє речення поєднує в собі градацію та ефект ошуканого очікування: *“Still you will be killed. You are born for it”* (Yemets 2019). Такий “чорний” гумор відображає сучасні реалії, які не виявлені так очевидно в Канаді першої половини ХХ століття.

Основними темами оповідань, де найбільшою мірою проявився гумористичний талант С. Лікока, є медицина, література, їжа, історія. Стилістичний прийом висунення включає два аспекти. Кількісний аспект у творах канадського письменника актуалізований за допомогою лексичних повторів і градацій (*“How to Live to Be 200”*, *“My Financial Career”*), стилістичної конвергенції (*“How to Be a Doctor”*). У творах автора переважає лексико-синтаксична конвергенція з використанням синтаксичних повторів та паралельних структур. Якісний аспект висунення зреалізовано за допомогою більш різноманітних стилістичних засобів, зокрема ефекту ошуканого очікування (*“Maddened by Mystery”*, *“My Financial Career”*, *“Ideal Interviews With Our Greatest Actor”*, *“How We Kept Mother’s Birthday”*), гіперболи (*“How to Live to Be 200”*, *“My Financial Career”*), алюзій та лексичної девіації (*“A Manual of Education”*, *“Mrs. Newrich Buys Antiques”*). Протягом 30 років письменницької творчості С. Лікок виробив свій неповторний іронічний стиль, де важливу роль виконують градація і гіпербола, де багато творів мають парадоксальну кінцівку. Гумор автора не старіє, його твори і сьогодні примушують людей сміятися і сумувати з приводу проблем здоров’я і медицини, освіти і культури.

Арнольд, Ирина. 2004. *Стилистика. Современный английский язык*. Москва: Флинта : Наука.

Баловнева, Елена. 2003. “Іронія та засоби її реалізації у творчості С. Лікока”. *Вісник Житомирського державного університету* 11: 154–156.

- Ємець, Олександр. 2012. “Лексичні аспекти функціонування парадоксу у гумористичних творах канадських та британських письменників”. *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”* 26: 106–107.
- Морозова, Ганна, Чеснокова, Ганна. 2017. “Паралелізм як компонент створення ефекту висунення у поезіях Е. Е. Камінгса”. *Вісник Національного технічного університету України “Київський політехнічний інститут”* 10: 63–68
- Сальникова, Елена. 2011. “Прием количественного несоответствия и его реализация в литературных пародиях С. Ликока”. *Вісник Брєсцкага універсітэта*. Серія 3. Філологія. Педагогіка. Психологія 1: 5–10.
- Селіванова, Олена. 2011. *Лінгвістична енциклопедія*. Полтава: Довкілля К.
- Douthwaite, John. 2000. *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Garvin, Paul. 1964. *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown University Press.
- Jakobson, Roman. 1964. “Linguistics and Poetics in Style”. *Language* (ed. by T. Sebeok). Cambridge: The M.I.T. Press. 350–378.
- Leacock, Stephen. 2008. *Humour as I See It. Stories*. СПб : КАРО.
- Leacock, Stephen. 1963. *Perfect Lover's Guide and Other Stories*. Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Leech, Geoffrey. 2008. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. London: Pearson Education.
- Leech, Geoffrey & Short, Mick. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Pearson Education.
- McCall, Bruce. 2012. “Of Moose and Men”. *Vanity Fair*. 7 December.
- Riffaterre, Michael. 1959. “Criteria for Stylistic Analysis”. *Essays on the Language of Literature*. Boston–New York. 154–174.
- Short, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Stories*. London: Routledge.
- Yemets, Alexander. 2012. *Investigating Poeticalness of Prose*. Saarbrücken: LAP Lambert Publishing Group.
- Yemets, Alexander. 2019. “Types and Functions of Foregrounding in the Contemporary Flash Fiction Stories”. *Journal of Theoretical Linguistics* 4: 93–103.

You've got to know your language to understand your culture.

Beatrice Taylor

Морфологічні способи творення українських прізвищ у Канаді

ГАЛИНА БАЧИНСЬКА, ОКСАНА ВЕРБОВЕЦЬКА

Питання про виникнення, розвиток і будову родових прізвищ набуває особливого інтересу й поширення не тільки серед мовознавців, але й серед широкого загалу трудового люду, який хоче знати походження своєї прізвищевої назви для відтворення родинного дерева. Цей клас онімів завжди притягує дослідників таємничістю своєї семантики, оригінальністю утворення й словотворчої будови, географією поширення, а подеколи й первісною міфічністю. Український антропонімкон, як і інші слов'янські антропоніми різних регіонів, вирізняється передусім тим, що його незліченний склад упродовж багатьох століть сформувала велика кількість тематичних груп і підгруп. Підхід до

вивчення мовних явищ, що є сьогодні одним із пріоритетних і перспективних у мовознавстві, послуговується матеріалом національного ономастикону, однією з підсистем якого є антропонімна система. Саме у ній збережено сліди давньої духовної культури і відображаються зміни зовнішнього укладу життя певного соціального середовища (Семашко 2019, 26). Антропоніми несуть інформацію про історію народу, їх культуру і реалії життя. Із них ми дізнаємося про зв'язки з іншими країнами. Вони є важливим свідченням приналежності людей до певного краю і народу (Бачинська 2015, 21).

Вивчення антропонімної спадщини України сьогодні має значні здобутки: проведено антропонімічні дослідження в окремих областях і етнологічних зонах, зокрема у південно-східній Україні (В. Познанська, Ю. Новикова), Дніпровського Припоріжжя (В. Горпинич, І. Корнієнко), Закарпаття (П. Чучка), Бойківщини (Г. Бучко), Гуцульщини (Б. Близнюк), Опілля (Г. Панчук), Буковинського Подністров'я (Л. Тарновецька), Рівненщини (Я. Пура), прізвища переселенців з Польщі на Тернопільщину (Г. Бачинська). Значно менше діаспорних досліджень.

Необхідно дослідити способи творення українських прізвищ Канади, зібраних у словнику Ф. Богдана. Морфологічний спосіб творення прізвищ полягає в одночасній зміні форми (структури) і функції лексичної бази. Суть морфологічного способу творення полягає в тому, що прізвища творяться додаванням до твірної основи відповідних афіксів. Стосовно прізвищ термін “морфологічний” означає ускладнення базових назв, тобто християнських і давньослов'янських імен, індивідуальних прізвищ і деяких апелятивів, спеціальними словотворчими формантами з одночасною зміною функції цих назв – переходом їх у спадкові родові назви. Прізвища, утворені морфологічним способом, забезпечують коефіцієнт етимологічної надійності (Панцьо 1998, 120). Саме прізвищетворчі суфікси ідентифікують національну чи регіональну належність. Словотворчий формант,

як стверджує П. Чучка, є візитною карткою прізвища (Чучка 1993, 568).

Прізвища українців Канади, утворені морфологічним способом, становлять 45 %. У цілому по Україні, за даними Ю. Редька, вторинних прізвищ є більше, ніж первинних: “Понад 60 % усіх українських прізвищ утворено за допомогою суфіксів, кількість яких становить майже півтори сотні” (Редько 1966, 101). Лексичною базою вторинних прізвищ виступають лексеми усіх тих груп, звідки черпали свої основи первинні прізвища, а також жіночі імена і андроніми.

Прізвищетворчими формантами прізвищ українців у Канаді стали патронімні суфікси **-ич**, **-ович (-евич)**; посесивні **-ів**, **-ов**, **-ев**, **-єв**, **-ин**, **-ін**, які з давніх часів вживалися слов'янами для іменування дітей за батьками, а також ряд багатозначних суфіксів переважно з первісним значенням суб'єктивної оцінки, які певною мірою в різний час набули патронімічного значення. Серед останніх виділяються **-ук (-юк)**, **-чук**, **-ськ-ий**, **-цьк-ий**, **-ик (-ік, -ек)**, **-ок**, **-ець**, **-к-о** та деякі інші. Отже, досліджувана антропонімія, як і українська антропонімія в цілому, не має спеціальних прізвищетворчих формантів. Вона використала у своїх цілях системні можливості української мови і пристосувала їх до ономастичної системи, врахувавши при цьому її можливості та потреби.

Найпродуктивніші моделі вторинних українських прізвищ у Канаді – утворення з патронімічними, посесивними та поліфункціональними формантами.

Моделі із суфіксом -ич. Патронімний суфікс **-ич** займає помітне місце в утворенні прізвищ переселенців. Деривати із суфіксом **-ич** належать до найдавнішого синтетичного засобу вираження спорідненості у слов'ян (Słownik prasłowiański 1974, Т. II, 58).

Формант **-ич** спочатку виражав патронімічність. Р. Керста зауважує, що простий патронімічний суфікс **-ич**, порівнюючи з утвореним на його базі складним суфіксом **-ович (-евич)**, у XVI ст. був менш продуктивним і утворював патроніми переважно від

апелятивів на **-а** і значно рідше від християнських імен (Керста 1984, 19). Із приводу виникнення утворень на **-ич** А. Коваль припускає, що первісно у давньоруській мові цей суфікс творив назву молодого тварини – *Соколич, Левич, Голубич* (Коваль 1986, 42). Прізвища із суфіксом **-ич** вживані у всіх слов'ян і побутують по всій території України (Редько 1958, 120). Б. Унбегаун вважає, що цей тип прізвищ швидше відноситься до білоруського, а не до українського ареалу (Унбегаун 1989, 204).

За допомогою суфікса **-ич** утворювалися прізвища від усіх базових назв:

а) **християнських чоловічих імен** різної структури: *Костич, Максимич, Микулич, Якимич*;

б) **християнських жіночих імен**: *Алінич, Ксеніч, Марусич, Маринич*;

в) **давньослов'янських відкомполітичних** (та, можливо, **відапеліативних**) **імен**: *Галич* (пор. Галимир (Ил., 124)), *Духнич* (пор. Духослав (Sv., 75), *Судич* (Сулимир (Ил., 458));

г) **давньослов'янських відапеліативних імен та пізніших прізвицьк**: *Бичкович, Гулкевич, Вусалич*.

Досліджуючи українську актову мову XIV–XV ст., Л. Гумецька відзначає, що для утворення назв із значенням особи в актовій мові найпродуктивнішим був суфікс **-ич** і утворені на його основі суфікси **-ин-ич**, **-ов-ич**, **-ев-ич**. Патронімічні за формою особові назви можуть виконувати функцію факультативного прізвицька, закріпленого за особою прізвища, у функції імені по батькові в сучасному розумінні. “Те, що наведені патронімічні особові назви виступають у ролі прикладки до другої особової назви для більш точного означення даної особи, свідчить саме про те, що вони вживаються вже у функції прізвища в сучасному розумінні” (Гумецька 1958, 11–12).

Моделі із суфіксами -ович, -евич.

Двоморфемний суфікс **-ов-ич**, **-ев-ич**, що походить із праслов'янського ***ov-itjo**, з часу свого виникнення служить активним засобом вираження родинної належності сина до

батька (Słownik prasłowiański 1974. Т. II, 58). Суфікси **-ович, -евич** виникли в результаті поєднання суфіксів присвійних прикметників **-ов, -ев** із патронімічним афіксом **-ич**. Утворення з цими формантами набирають широкого вжитку лише з XIV ст. (Сенів 1980, 116). На думку Ю. Редька, прізвища з суфіксами **-ович(-евич)** відомі з найдавніших часів, головним чином у східних і південних слов'ян, які служили засобом вираження патронімічності (Редько 1958; Сенів 1980).

Як відзначає Л. Гумецька, патронімічні утворення на **-ович, -евич** в українській актовій мові XIV–XV ст. належали до найпродуктивніших (Гумецька 1958, 9). Суфікс **-ович** вживався в тодішніх антропонімічних утвореннях після основ з твердим кінцевим приголосним, а суфікс **-евич** - відповідно після м'яких приголосних та основ на **-к** (Гумецька 1958, 9). Із часом такий розподіл вживання суфіксів **-ович** і **-евич** був порушений. Прізвища із суфіксами **-ович, -евич** належать до найстаріших прізвищевих моделей в Україні (Редько 1966, 206). У білоруській антропонімії прізвища на **-ович, -евич** є переважно українського походження (Бірьла 1963, 57). Форманти **-ович, -евич** ніколи не були популярні в польській антропонімії. Це підтверджують дослідження В. Ташицького і С. Роспонда (Taszycki 1925, 225). Перші фіксації прізвищ із названими формантами на території Польщі з'явилися серед мешканців міст, на що вказував Й. Бистронь (Bystron 1933, 33), а з сучасних дослідників М. Борек (Borek 1976, 53–82), С. Вархол (Warchoł 1982, 606). На думку С. Вархола, поява прізвищ з формантом **-ович, -евич** відбувалася під впливом контактів з українською людністю з однієї сторони, з другої – під впливом литовсько-білоруських контактів (Warchoł 1982, 608).

За походженням досліджувані прізвища на **-ович, -евич** поділяємо на кілька груп:

а) **прізвища, утворені від християнських чоловічих імен** різної структури: *Артемович, Дем'янович, Лазарович,*

Максимович, Михайлович; Васевич, Левкович, Яремкович; Костевич, Тимович; Гриневич, Процович;

б) прізвища, утворені від давньослов'янських композитних та відкомпозитних суфіксальних імен: *Будкевич* (пор. *Budivoj* (Mal., 61)), *Душкевич* (пор. *Духослав* (Дем., 58));

в) прізвища, утворені від давньослов'янських відапелятивних імен та прізвицьк: *Волович, Голкевич, Грабович, Дудкевич, Дроздович, Лебедович, Турович, Хом'якевич, Шостакович.*

г) прізвища, утворені від апелятивних характеристик особи: *Ковалевич, Мельникович, Різникович.*

Аналіз досліджуваних прізвищ на *-ович, -евич* показав, що найбільшу кількість утворено від християнських імен, значно менше – від давньослов'янських автохтонних імен. Найпродуктивнішими твірними основами останніх виявилися відапелятивні імена та імена-прізвицька.

Прізвища із суфіксами -овець і -инець

Двоморфемні суфікси *-овець, -инець* з давніх часів спеціалізуються на вираженні патронімічності (Чучка 1984, 56). Досліджуючи історію становлення словотвірних типів прізвищ у говірках Закарпаття, П. Чучка зауважує, що у західних слов'ян суфікс *-oves* ще в XV ст. перейняв на себе функцію давнього патронімічного суфікса *-ovic* (сх.-сл. *-ович*) (Чучка 1970, 85).

Двоморфемний за походженням формант *-инець* склався із присвійного суфікса *-ин* і демінутивного суфікса *-ець*. Названий суфіксальний комплекс з'явився ще в праслов'янську добу. На думку П. Чучки, матронімічні утворення з двоморфемним суфіксом *-инець* найчастіше охоплювали західно- та південнослов'янські мовні масиви, а на Закарпатті значаться з середини XVI ст. (Чучка 1970, 85).

Перівісно утворення із формантом *-инець*, на думку І. Франка, були найменуваннями внуків (Франко 1982, 425).

У досліджуваному матеріалі представлено такі антропоніми: *Данилишинець, Лучинець, Юринець*. Мало вживаними є вони і на

території Лемківщини та Гуцульщини (Панцьо 1995, 69; Близнюк 1997, 120). Але на Бойківщині суфікс **-инець** активно використовувався для творення патронімів і матронімів (Бучко 1986, 82).

Суфікси **-инець** і **-овець**, як уже відзначалося, утворилися із присвійного й субстантивного формантів. Різниця між цими двома суфіксами полягає в їх приєднувальних можливостях: **-овець** приєднувався до іменників II відміни, а **-инець** – до іменників I відміни.

Прізвища з посесивними формантами

Моделі із суфіксами -ів, -ов. На українському мовному ґрунті антропоніми з суфіксом **-ів** (< **-ов**) відомі з найдавніших часів (Гумецька 1958, 23). За допомогою форманта **-ів** (< **-ов**) утворювалися прізвища прикметникового типу від антропонімів на твердий і м'який приголосний (Редько 1966, 90). На рубежі XVIII – XIX ст. патронімна модель на **-ів** займала перше місце серед усіх прізвищ, утворених морфологічним способом. Прізвища на **-ов** властиві багатьом слов'янським мовам, але найпродуктивніші вони в російській та болгарській мовах (Жовтобрюх 1969, 90). У російській ономастиці аналізовані прізвища становлять переважну більшість утворень (Унбегаун 1989, 18). Стосовно суфікса **-ов** О. Толкачов зауважив: “Появу подібних прізвищ потрібно датувати дуже рано, набагато раніше, ніж це робив Б. Унбегаун, котрий вважав їх прізвищами православних слов'ян, болгар, часто – сербів. Але він недооцінював, що прізвища з таким формантом є у слов'янокатоликів і вони належать до числа архаїзмів, а не новотворів” (Толкачев 1977, 72).

Досліджуючи польську історичну антропонімію, М. Карась і І. Бубак суфікс **-ів** (< **-ов**) називають діалектним, який служить для утворення назв сина від імені, прізвища або прізвиська батька (Караś 1968, 143; Vubak 1971, 11).

Основою для творення прізвищ з цим суфіксом у переважній більшості випадків послужили чоловічі християнські імена

православного календаря в їх різноманітних структурних варіантах:

а) **прізвища, утворені від християнських чоловічих імен різної структури:** *Василів, Герасимів, Гнатів, Іванов, Карпів, Михайлів, Петрів, Романів, Стефанів, Якимів; Костів, Луців; Грицьків, Демків, Міських, Семків; Васильків, Захарків, Сидорків;*

б) **прізвища, утворені від давньослов'янських відкомполитних імен:** *Бучков* (пор. Будислав (Мор., 28)), *Войтків* (пор. Войтихъ (Мор., 46));

в) **прізвища, утворені від давньослов'янських відапелятивних імен та прізвицьк:** *Биков, Волков, Козлов, Морозов;*

г) **прізвища, утворені від апелятивних характеристик особи:** *Гребеніков, Дяків, Ковалів, Шинкарів;*

Усі наші прізвища із суфіксом **-ів** утворені від іменників другої відміни на приголосний або **-о:** *Гнатів, Якимів*. Лише прізвище *Олексів* утворене від іменника чоловічого роду на **-а**.

Подані вище прізвища на **-ов** та ще ряд прізвищ на **-ев, -єв** (*Дзюрев, Зайцев, Мойсєєв, Матієв*) належать українським носіям, і таке оформлення цих антропонімів є, очевидно, результатом радянської (часто російськомовної) канцелярії.

Прізвища із суфіксом -ин

Посесивно-ад'єктивний за походженням суфікс **-ин**, як і суфікс **-ів**, належить до давніх засобів вираження патронімічності. Однак такі іменування, як зауважує М. Худаш, не завжди відбивають патронімічність, тому що можуть указувати на посесивність не тільки по відношенню до батька, а й до інших осіб (Худаш 1977, 123). Польська дослідниця Є. Вольнич-Павловська зауважує, що на рубежі XVIII – поч. XIX ст., у час становлення прізвищевої системи у Західній Україні, модель на **-ин (-ишин)** особливо була поширена на пограниччі з Волиню, уздовж Збруча, на Львівщині, і біля 60 % таких дериватів було на Тернопільщині (Wolnicz-Pawłowska 1978, 57). Серед структурно-вторинних утворень ця модель займає третє

місце в антропонімії Бойківщини (Бучко 1998, 42). Посесивно-ад'єктивний суфікс **-ин** посідає п'яте місце і в утворенні прізвищ сусідньої етнографічної групи українського народу – лемків (Панцьо 1998, 121).

За допомогою суфікса **-ин** могли утворюватися прізвища від різних за походженням і структурою базових назв:

а) **чоловічих християнських імен у повній, усіченій і усічено-суфіксальній формі**: *Микитин, Хомин, Антошкин, Грицин, Петрин, Ромин, Костин, Федин,*

б) **жіночих християнських імен у різних структурних варіантах**: *Варварин, Леськин, Тачин;*

в) **давньослов'янських відкомполитних імен**: *Гурин, Судин;*

г) **давньослов'янських відапелятивних імен і прізвиस्क**: *Макушкин, Руднянин, Совин, Шурин;*

г) **апелятивних означень особи**: *Ковальчин, Кушнерин, Царин.*

Структурні можливості суфікса **-ин** обмежені (він приєднувався тільки до основ іменників на **-а**), тому більшість прізвищ на **-ин** походить від іменувань жінок за іменем чи прізвищем їх чоловіків, тобто андронімів. Оскільки андроніми в переважній більшості утворювалися за допомогою суфікса **-их-а**, то відповідно серед прізвищ на **-ин** переважає модель на **-ишин**: *Василишин, Данилишин, Дячишин, Луцишин, Максимишин, Микитишин, Михайлишин, Петришин, Савчишин.* Прізвища на **-ишин** Б. Унбегаун називає українським типом (Унбегаун 1989, 91).

Прізвища з суфіксами **-ськ-ий, -цьк-ий**

Структурні моделі прізвищ на **-ськ-ий, -цьк-ий** належать до продуктивних серед досліджуваного матеріалу. Більшість таких прізвищ є відойконімними утвореннями і кваліфікуються як семантичні деривати від відповідних прикметників.

Однак суфікси **-ськ-ий, -цьк-ий** з найдавніших часів спеціалізуючись на вираженні релятивності, з часом почали виражати патронімічність (Чучка 1984, 52).

Про патронімічну функцію суфікса *-sk-i* у прізвищах польської мови переконливо висловився П. Смочинський: "... суфікс *-sk-i* в польських прізвищах, поряд зі своєю первинною "відтопонімною" функцією, з часом набув патронімічної функції.. Патронімічна функція суфікса *-ski* виникла із первинного значення приналежності до місця походження або до власника. Крім цього, суфікс *-ski* взяв на себе структурну функцію" (Smoczyński 1968, 442).

Здавна серед більшості українців панує думка, що прізвища на *-ськ-ий* – польського походження. Проте, як зауважує А. Коваль, "суфікс *-ськ-ий* уже в давньоруській мові служив для утворення відносних прикметників від назв місцевостей, племен, народностей, країн, а також для вираження приналежності. Пізніше за допомогою цього суфікса у слов'янських мовах стали утворюватися прикметники від загальних назв осіб і тварин, від назв різних конкретних і абстрактних понять. Утворені таким чином відносні прикметники дуже часто ставали родовими прізвищами. Отже, цей суфікс спільнослов'янський, і відносити його до якоїсь однієї мови просто неможливо" (Коваль 1988, 194). Разом з тим, як стверджує ця ж дослідниця, одним із найдавніших типів польських прізвищ були саме прізвища на *-ськ-ий*. Такими прізвищами в основному називалася польська шляхта (Коваль 1988, 177). Дослідниця польської антропонімії С. Калета пише: "... прізвища на *-ski* в XVI ст. стали символом шляхетного походження, багатства, високої політичної свідомості, а також символом шляхетної культури" (Kaleta 1998, 18). Але у "XVII-XVIII ст. прізвища на *-ськ-ий* починають привласнювати собі й ті ж люди, які не мали на це спадкового права. Аристократична верхівка навіть вимагала заборонити законом привласнення нешляхтичними прізвищ" (Коваль 1988, 177).

Аналізуючи прізвищеві назви на *-ськ-ий*, які є в "Реєстрах...", Н. Манакіна поділяє їх за характером твірної основи на кілька груп: а) назви на *-ськ-ий*, утворені від ойконімів; б) назви на *-ськ-ий*, утворені від гідронімів; в) назви на *-ськ-ий*, утворені від

особових власних імен і їх гіпокористичних форм через ойконімне посередництво або без нього; г) назви на **-ськ-ий**, утворені від прізвиस्क (Манакіна 1994, 226). Патронімами вважаємо прізвища на **-ськ-ий**, утворені безпосередньо від календарних християнських імен: *Іванський, Романський*. Хоча не виключено, що ці прізвища можуть мати подвійну словотвірну мотивацію: як відойконімні утворення (пор. с. Івани, с. Роман), або ж як патронімічні деривати від відповідних імен.

Признаючи переважаючу “відтопонімну” функцію суфікса **-ськ-ий**, дослідники відзначають, що формант цей міг вживатися і для творення посесивно-патронімічних дериватів (Чучка 1976, 87). У цій останній функції частіше використовувалися двоморфемні суфікси **-івськ-ий** і його морфологічні відповідники та **-инськ-ий**.

Патронімічну функцію названих суфіксів вбачаємо в ряді прізвищ, утворених переважно від імен, рідше – від прізвиस्क: *Василевський, Войцеховський, Гричковський, Федоровський, Ясинський*. Частина з наведених прикладів може мати неоднозначне мотиваційне і відповідне словотвірне пояснення.

Найменування на **-ськ-ий**, закріпившись у час стабілізації офіційної антропонімічної системи як прізвища, зазнали лише функціональної зміни, граматичні характеристики збереглися: такі прізвища мають кореляцію роду і відмінюються як прикметники.

Такими ж патронімічними утвореннями є, очевидно, й прізвища з жіночими іменами в основі: *Катеринський, Маріїнський*. Їх небагато, адже ім'я матері служило засобом іменування для членів сім'ї лише у виняткових випадках, зокрема, коли батько був невідомий або давно помер чи виїхав, а весь тягар утримання сім'ї і виховання дітей несла мати, тому діти одержували прізвище саме від неї.

Прізвища із суфіксами **-ук(-'ук)**, **-чук**

Суфікси **-ук(-'ук)**, **-чук** відомі в українській мові як в апелятивній, так і у власнеіменній лексиці (Синявський 1941,

128). Вони використовувалися “на означення підлітків і взагалі несамотійних істот чоловічої статі: ковальчук, крамарчук, кухарчук, писарук..., на означення живих істот і речей: селюк, багнюк, маслюк...” (Синявський 1941, 128).

Первісна функція утворень типу *Васюк*, пише П.Чучка, була демінутивною, а пізніше – патронімічною, проте демінутивні форми імен з цим формантом непродуктивні і відомі тільки зрідка у східних районах Закарпаття, пор. *Митрук*, *Митрюк* (Чучка 1970, 64).

Формант *-ук (-'ук), -чук* як ономастичний суфікс відомий багатьом слов'янським мовам, але найбільш типовим він є для українських прізвищ (Редько 1966, 115–116). Утворення на *-ук (-'ук), -чук* в ролі найменувань за батьками зафіксовані на території західного регіону у джерелах XVI ст. (Керста 1984, 21). На інших територіях такі антропоніми поширилися в XVII–XVIII ст., представлені вони і в козацьких реєстрах (Худащ 1977, 123).

У наш час утворення з формантами *-ук (-'ук), -чук* належать до найпоширеніших українських антропонімів. Прізвища з цими формантами Л. Масенко називає “західноукраїнським типом” (Масенко 1990, 26). За даними Ю. Редька, прізвища на *-ук (-'ук), -чук* посідають перше місце в семи областях України, а саме у Волинській, Рівненській, Житомирській, Вінницькій, Хмельницькій, Івано-Франківській, Чернівецькій (Редько 1966, 196). На території Гуцульщини названий антропонімний тип виявився найпродуктивнішим і відповідно займає перше місце, на Опіллі утворення на *-ук (-'ук), -чук* займають третє місце (Близнюк 1997, 15; Панчук 1999, 13).

Поширені прізвища на *-ук (-'ук), -чук* і на території Білорусії (Унбегаун 1989, 234). Найчастотнішими вони виявилися на півдні Брестської області, тобто на давній етнічній українській території. Не відзначені такі прізвища або зустрічаються спорадично у східній частині Вітебської, Могилівської й Гомельської областей. Характерно, що і в білорусів прізвища з суфіксами *-ук(-'ук), -чук* відомі на захід від

Дніпра, а найбільше їх на території, що межує з територією України, де такі прізвища є дуже частотними (Німчук 1964, 195). Невелика кількість утворень на **-ук (-'ук)**, **-чук** є в польському та російському антропоніміконах (Німчук 1964, 210).

З приводу походження форманта **-ук, -чук** в українській мовознавчій науці 60-х років існувала дискусія. П. Чучка вважав, що ця словотвірна модель могла з'явитися під впливом тюркських демінутивних утворень (Чучка 1963, 8). Однак В. Німчук рішуче виступив проти цієї гіпотези, відстоюючи слов'янське походження суфікса **-ук (-'ук)**, **-чук** (Німчук 1964, 208). Думку В. Німчука підтримали й інші українські ономасти (Редько 1966, 151).

Суфікси **-ук(-'ук)** та **-чук** творять майже однакову кількість прізвищ. Утворюючи патронімні назви від основ на **-к** або імен та прізвиस्क із суфіксами **-к-о, -к-а**, суфікс **-ук** створив свій різновид – формант **-чук**. Такої ж думки про названий суфікс дотримуються Л. Булаховський, В. Німчук (Булаховський 1958, 145; Німчук 1964, 207–209). П. Чучка вважає, що первинним із трьох суфіксальних варіантів є формант **-чук**, а суфікс **-ук (-'ук)** з'явився пізніше в результаті перерозкладу **-чук** на **ч + к** (Чучка 1963, 15–16).

Твірними основами досліджуваних прізвищ із формантами **-ук (-'ук)**, **-чук** виступали:

а) **чоловічі християнські імена різної словотвірної структури**: *Андрійчук, Дмитрюк, Іванчук, Матвійчук, Михальчук, Назарук, Остапчук, Петрук, Романчук, Савчук, Якимчук, Янчук, Яремчук; Гринюк, Гриценюк, Демчук, Івандюк, Самійчук, Семчук, Стасюк, Панчук, Феденюк;*

б) **жіночі імена різної словотвірної структури**: *Маринчук, Оленчук, Паращук;*

в) **давньослов'янські відкомполітні імена**: *Борисюк* (пор. Борислав), *Борейчук* (пор. Борислав), *Войцюк* (пор. Войтимирь (Мор., 46));

г) давньослов'янські імена відапелятивного походження та прізвиська: *Бородюк, Лопатюк, Соколюк, Слинчук, Цебрук;*

д) апелятивні означення особи: *Боднарчук, Гончарук, Ковальчук, Ковалюк, Литвинчук, Мельничук, Паламарчук, Писарчук, Теслюк, Ткачук, Шевчук.*

Необхідно зауважити, що прізвища *Боднарчук, Ковальчук, Писарчук, Мельничук, Шевчук* і подібні можуть кваліфікуватися і як антропоніми семантичного способу творення, оскільки відповідні лексеми з апелятивним значенням фіксовані словниками українськими мови: *Боднарчук* < *боднарчук* “підмайстер у бондаря” (Гр. I, 86), *Ковальчук* < *ковальчук* “учень коваля” (Гр. I, 261), *Писарчук* < *писарчук* “молодий писар” (Гр. III, 153), *Мельничук* < *мельничук* “мірошників син, помічник мірошника” (Гр. II, 417), *Циганчук* < *циганчук* “син цигана, молодий циган” (Гр. IV, 429), *Шевчук* < *Шевчук* “підмайстер у шевця, учень шевця” (Гр. IV, 490).

Серед прізвищ з суфіксами *-ук (-'ук), -чук* існують паралельні утворення: *Гаврилюк / Гаврильчук, Іванюк / Іванчук, Назарук / Назарчук*. Епіцентром іррадіації антропонічних словотвірних моделей із формантом *-ук* на Україні була, очевидно, територія Волині, оскільки численні деривати з цим суфіксом на Гуцульщині своєю появою, як вважає Б. Близнюк, завдячують саме переселенням із Волині.

Прізвища з суфіксом -ик

Суфікс *-ик* за своїм походженням теж спільнослов'янський (Бачинська 2015, 110). Первісна його функція була демінутивною. З цією функцією названий формант відзначається великою продуктивністю і в апелятивній, і у власнеіменній лексиці (Синявський 1941, 120). Найчастіше суфікс *-ик* використовувався для “означення осіб і конкретних предметів за певною ознакою при дієслівних та прикметникових коренях”, “на означення здрібнілості іменників чоловічого роду” (Синявський 1941, 120). Але досить швидко в антропоніміці формант *-ик* набув патронімічної функції. Перші антропоніми з цим суфіксом

фіксовані в пам'ятках XIII–XIV ст., однак утворення, у яких можна вбачати патроніми, з'являються лише з XV ст. (Чучка 1970, 85).

В антропонімах цей формант міг виконувати як демінутивну, так і патронімічну функції, розмежувати які сьогодні дуже важко або й неможливо. Залежно від того, яку функцію виконує суфікс **-ук**, деривати з ним належать до утворень різних способів словотворення – морфологічного чи семантичного. На особливу патронімічну функцію форманта **-ук** у свій час вказували А. Залеський, П. Чучка. Аналізуючи первинні прізвища Білорусії, М. Бірило виділяв велику групу відіменних утворень на **-ук**, які тотожні з суфіксальними зменшувально-пестливими формами власних імен (Бірыла 1963, 16). Суфікс **-ук**, як вважає білоруський дослідник, має патронімічне значення лише у тих випадках, коли за його допомогою утворені прізвища від іменників жіночого роду на **-а** (Жабчык), від іменників середнього роду (Пузік), від прикметників (Голік, Серык) (Бірыла 1963, 41). Досліджуючи прізвища Бойківщини, зокрема прізвища неоднозначної словотвірної мотивації, Г. Бучко теж зазначає, що до власне вторинних належать прізвища з суфіксом **-ук**, базою яких є іменування жінок – імена та андроніми, а також прізвиська і апелятивні означення особи, що за морфологічними показниками є іменниками жіночого та середнього роду, тобто ті назви, які на допрізвищевому рівні не утворюють демінутивів на **-ук**: *Марусик, Василаник; Дудик, Козик, Сорочик, Стеблик, Футрик* (Бучко 1998, 63).

На демінутивну і патронімічну функції назв з аналізованим формантом вказують також І. Бубак і Е. Вольнич-Павловська (Bubak 1971. II, 164; Wolnicz-Pawłowska 1993, 190).

Досліджувані прізвища із суфіксом **-ук** найчастіше можна трактувати як первинні, і як вторинні. Лише в окремих випадках маємо абсолютну певність, що конкретне прізвище на **-ук** є утворенням семантичного або морфологічного способу. До первинних відносимо прізвища, співзвучні з непохідними або

утвореними на апелятивному рівні лексемами на **-ик**: *Крик, Смик, Шарик*.

Деривати з суфіксом **-ик**, мотивовані прикметниками, мають словотвірне значення “носій ознаки” і називають особу, тварину або річ за певною характерною ознакою (Бачинська 2015, 85). На цій підставі прізвища *Білик, Масник, Мудрик, Новик* і подібні також відносимо до первинних.

Прізвища, співзвучні з чоловічими іменами на **-ик** (*Гнатик, Михайлик, Максимик, Іваник, Павелик, Панасик, Прокопик*) вважаємо дериватами подвійної словотвірної мотивації, оскільки розмежувати патронімічне і демінутивне значення суфікса **-ик** у таких утвореннях неможливо. Кожне з таких прізвищ під час виникнення могло виражати як значення “маленький Василь”, “маленький Гнат”, такі значення типу “син Василя”, “син Гната”.

До власне вторинних належать прізвища з суфіксом **-ик**, в основі яких засвідчені іменники жіночого та середнього роду, оскільки такі іменники не творили і не творять демінутивів на **-ик**. Тому в таких прізвищах, як *Дудик, Козик*, суфікс **-ик**, очевидно, виконував патронімічну функцію. Про патронімічність суфіксів **-ик, -чик** і одночасно демінутивність твірних їх основ свідчать прізвища, що виникли від прізвиць, які вказували на рід занять: *Кухарик* (<кухарик), *Кушнірик* (<кушнірик), *Чабаник* (<чабаник) і етноніми *Мазурик* (<мазурик). Майже кожне з подвійних прізвищ має відповідник серед прізвищ без суфіксів: *Гончар, Мазур*, тому такі прізвища зараховуємо до вторинних.

Розглянуті вище прізвища не підтверджують висловленої колись Ю.Редьком думки, що в українській мові суфікс **-ик** позбавлений патронімічного значення (Редько 1958, 124).

Аналіз антропонімічного матеріалу, зібраного у словнику Ф. Богдана, показав, що досліджувані прізвища морфологічного способу творення неоднорідні і за своєю структурою, і за семантикою лексичної бази. Переважна більшість їх утворена за допомогою патронімічних, поліфункціональних та посесивних формантів від імен, прізвиць,

апелятивних означень особи. У цілому морфологічні деривати становлять майже половину від семантичних утворень.

- Бачинська, Галина. 2015. *Антропонімікон переселенців з Польщі на Тернопільщині*. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка.
- Бевзенко, Степан. 1960. *Історична морфологія української мови*. Ужгород: Закарпатське обласне видавництво.
- Бірыла, Николай. 1963. *Беларускія антрапанімічныя назвы у іх адносінах да антрапанімічных назваў іных славянскіх моў (рускай, украінскай, польскай)*. Мінск: АН БССР.
- Близнюк, Богдана. 1997. “Сучасні гуцульські прізвища в історичному розвитку”. Дисертація кандидата філологічних наук. Львів.
- Близнюк, Богдана. 1997. “Сучасні гуцульські прізвища в історичному розвитку”. Автореферат дисертації. Львів.
- Булаховський, Леонід. 1958. *Питання походження української мови*. Київ: Вид-во АН УРСР.
- Бучко, Ганна. 1986. “Фаміліи Бойковщини в період их становлення и в наши дни”. Рукопись диссертации... кандидата филологических наук, Ужгородский государственный университет.
- Бучко, Ганна. 1998. “Семантична та слотвірна структура сучасних прізвищ Бойківщини”. *Слов'янська ономастика*. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації. 36–45.
- Гумецька, Лукія. 1958. *Нарис словотворчої системи української актової мови XIV–XV ст.* Київ: Вид-во АН УРСР.
- Жовтобрюх, Марія. 1969. “Про термін прізвище”. *Мовознавство* 4: 82–86.
- Керста, Розалія. 1984. *Українська антропонімія XVI ст. Чоловічі іменування*. Київ: Наукова думка.
- Коваль, Алла. 1988. *Життя і пригоди імен*. Київ: Вища школа.
- Коваль, Алла. 1986. *Слово про слово*. Київ: Вища школа.
- Манакіна, Наталія. 1994. “Словотвірна будова антропонімів на -ськ-ий в українській мові”. *Питання історичної ономастики України*. Київ: Наукова думка. 225–232.
- Масенко, Лариса. 1990. *Українські імена і прізвища*. Київ: Знання.
- Німчук, Василь. 1964. “Українські прізвища з суфіксами -'ук, -чук та етимологічно споріднені утворення”. *Українська діалектологія і ономастика*. Київ: Наукова думка. 194–210.
- Панцьо, Стефанія. 1995. *Антропонімія Лемківщини*. Тернопіль: Книжково-журнальне видавництво “Тернопіль”.

- Панцьо, Стефанія. 1998. "Прізвища на -ин в антропонімії Лемківщини". *Українська ономастика*. Київ: НАН України.
- Панчук, Галина. 1999. Антропонімія Опілля. Автореф. дисертації канд. філол. наук. Тернопіль.
- Редько, Юліан. 1958. "Основні словотвірні типи сучасних українських прізвищ у порівнянні з іншими слов'янськими". *Філологічний збірник*. Київ: Вид-во АН УРСР. 112–129.
- Редько, Юліан. 1966. *Сучасні українські прізвища*. Київ: Наукова думка.
- Семашко, Тетяна. 2019. "Українські прізвища з колоративною основою як матеріал для реалізації етнолінгвістичного підходу до вивчення мовних явищ". *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна 71: 475.
- Сенів, Марія. 1980. "Основні способи і засоби ідентифікації жінки в писемних пам'ятках української мови XIV–XVII ст.". *З історії української лексикології*. Київ: Наукова думка. 160–199.
- Синявський, Олекса. 1941. *Норми української літературної мови*. Львів: Українське видавництво.
- Толкачев, Александрю. 1977. "К истории словообразовательных форм со значением субъективной оценки (квалитативов) личных собственных имен греческого происхождения в древнерусском языке XI–XV вв." *Историческая ономастика*. Москва: Наука. 72–130.
- Унбегаун, Борис. 1989. *Русские фамилии*. Москва: Прогресс.
- Франко, Іван. 1982. "Причинки до української ономастики". Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Київ: Наукова думка. Т 36: 391–426.
- Худаш, Михайло. 1977. *З історії української антропонімії*. Київ: Наукова думка.
- Чучка, Павло. 1970. *Антропонімія Закарпаття. Вступ та імена*: Конспект лекцій. Ужгород: Вид-во Ужгород. ун-ту.
- Чучка, Павло. 1963. "До походження і значення українських іменникових утворень із суфіксом -ук, -чук". *Тези доповідей та повідомлень XIII наукової конференції*. Ужгород. 15–16.
- Чучка, Павло. 1970. "Історія становлення словотвірних типів прізвищ у говірках Закарпаття". *Праці XIII республіканської діалектологічної наради*. Київ: Наукова думка. 80–89.
- Чучка, Павло. 1984. "Патроніми та їх місце в лексичній системі мови". *Мовознавство* 6: 49–56.
- Чучка, Павло. 1993. "Прізвища закарпатців і національна приналежність їх носіїв". *Українські Карпати*. Ужгород. 568.
- Чучка, Павло. 1976. "Сучасні вмотивовані прізвиська і словотворча структура прізвищ". *Zbornik Pedagogickej fakulty v Prešove univerzity P.J. Safarika v Košiciach*, т. XIX, зв. 3. Slavistika. Bratislava: Slovenske pedagogicke nakladatelstvo. 83–88.
- Borek, Henryk. Szumska, Urszula. 1976. *Nazwiska mieszkańców Bytomia od końca XVI wieku do roku 1740*. Warszawa.

- Bubak, Jan. 1971. "Nazwiska ludności dawnego starostwa Nowotarskiego". In cz. I-II. *Prace onomastyczne* 14-15. Wrocław.
- Bystroń, Jan. 1933. *Nazwiska polskie*. Warszawa.
- Kaleta, Zofia. 1998. *Nazwisko w kulturze polskiej*. Warszawa.
- Karaś, Mieczysław. "O gwarowych formantach onomastycznych". *Symbolae philologicae in honorem Witoldi Taszycki*. Warszawa: PAN.
- Słownik prasłowiański*. 1974. T. 1-2. Wrocław.
- Smoczyński, Poman. 1968. "Słowiańskie nazwiska patronimiczne". *Z polskich studiów slawistycznych. Językoznawstwo* 3: 245-256.
- Taszycki, Witold. 1925. *Najdawniejsze polskie imiona osobowe*. Kraków; przedruk: Wrocław.
- Warchoń, Stefan. 1982. "Les formations onomastiques de Lublin avec -icz, -owicz, -ewicz en comparaison avec les formations appellatives". In *Proceedings of the 13 th International Congress of Onomastic Sciences*, t.II, Warszawa-Kraków. 605-612.
- Wolnicz-Pawłowska, Eva. 1978. Osiemnastowieczne imiennictwo ukraińskie w dawnym województwie Ruskim. *Prace slawistyczne* 7. Wrocław etc.: Zakład narodowy im. Ossolińskich etc. 139.
- Wolnicz-Pawłowska, Eva. 1993. *Antroponimia lemowska na tle polskim i słowackim XVI-XIX wiek*. Warszawa.

Список основних друкваних і рукописних джерел та їх скорочення

- Гр. – *Словарь української мови*. За редакцією Б. Грінченка. 1907-1999. Т. 1-4. Київ.
- Дем. – Демчук, Марія. 1988. *Слов'янські автохтонні особові власні імена в побуті українців XIV-XVII ст.* Київ: Наукова думка.
- Ил. – Илчев, Стефан. 1969. *Речник на личните и фамил имена у българите*. София: БАН.
- Mal. – Malec, Mariusz. 1982. "Staropolskie skrocone nazwy osobowe od imion swuczłonowych". *Prace Instytutu języka polskiego*. Wrocław etc.
- Мор. – Морошкин, Михаил. 1867. *Славянский именовослов или собрание славянских личных имен в алфавитном порядке*. Санкт-Петербург: Отд-ния Собственной е. и. в. канцелярии.

ПІСЛЯСЛОВО

Авторський колектив прагнув висвітлити сучасні філологічні виміри канадознавчих студій. Однак окреслена проблематика далеко не вичерпана, і ми сподіваємося її продовжити в наступних книгах рівночасно з історичними, суспільно-політичними та соціально-економічними вимірами канадознавства, які не представлені в цьому виданні.

Українсько-канадські філологічні студії охоплюють лінгвістичний аналіз гендерної політики Канади, осмислення концептосфери та формування національної, громадянської позиції канадських письменників, мовознавчі обрії канадознавства. Канадознавчі філологічні дослідження не лише дають змогу здійснити системний аналіз мовної ситуації та комунікації в Канаді, особливостей канадського варіанту сучасної англійської мови в порівняльному аспекті, але й сприяють визначенню основних досягнень

українсько-канадської лексикографії, фольклористики, літературознавства.

Питання самовизначення канадців, моральні, етичні цінності через призму мультикультурності та білінгвізму потребують подальшого вивчення. Недослідженою залишається проблема впливу мови на національну ідентифікацію українців в Канаді. Франкомовна та англomовна література Канади, праці канадців українського походження не є детально проаналізованими і відомими широкій аудиторії українців, що відкриває перспективи для подальших наукових звершень.

Отже, *To be continued...* , або *Далі буде...*



Перелік видань, зініційованих Центром канадознавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки:

1. Україна – Канада: сучасні наукові студії [Текст]: колективна монографія в 3-х кн.



Кн. 1 = Ukraine – Canada: Modern Scientific Studies: Collective Monograph [Text]: in three books. Book 1. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 132 с.



Кн. 2 = Ukraine – Canada: Modern Scientific Studies: Collective Monograph [Text]: in three books. Book 2. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 132 с.



Book 3 = Ukraine – Canada: Modern Scientific Studies: Collective Monograph: in three books. Lutsk: Vezha-Druk, 2018. 108 p.

2. Україна – Канада: матеріали I Міжнародного науково-практичного конгресу з канадознавства (21–21 червня 2018 року, м. Луцьк, Україна)



Україна – Канада: матеріали I Міжнародного науково-практичного конгресу з канадознавства (21–21 червня 2018 року, м. Луцьк, Україна) = Ukraine – Canada: the Materials of the First International Scholarly and Practical Congress on Canadian Studies (June 21–24, 2018, Lutsk, Ukraine). Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 1 електрон. опт. диск (CD-ROM). Об'єм даних 6,24 Мб.

3. Канадознавство: суспільство, культура, мова: колективна монографія



Канадознавство: суспільство, культура, мова: колективна монографія = Canadian Studies: Society, Culture, Language [Text]: Collective Monograph. Луцьк: Вежа-Друк, 2019. 152 с.

Наукове видання

Авторський колектив:

Бачинська Галина	Дмитрошкін Денис	Накашидзе Ірина
Бойчук Валентина	Ємець Олександр	Полковський Валерій
Вербовецька Оксана	Єфремова Наталія	Сірук Юлія
Гончарук Світлана	Малімон Леся	

**КАНАДОЗНАВСТВО:
філологічні візії**

Колективна монографія

Вступне слово та післяслово
Ірина Калиновська

Літературний редактор
Наталія Шулська

Художній редактор
Анна Косенко

Керівник авторського колективу
Ірина Калиновська
(*Центр канадознавства Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки*)



Формат 60x84 ¹/₁₆. Обсяг 9,30 ум. друк. арк., 8,37 обл.-вид. арк.
Наклад 300 пр. Зам. 38. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.