

**Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра романської філології**

**Звукова поетика персонажа: алітерація та асонанс як засіб
творення і диференціації характерів у трагедіях Жана Расіна**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки IV курсу
освітньої програми
*«Французька мова та переклад,
англійська мова та друга романська мова»,*
спеціальність – 035.055 Філологія
Катерини Олександрівни ТОВСТОНОГ
Науковий керівник:
к.ф.н., доцент кафедри романської філології
Олена СОБОЛЄВА

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри романської філології
протокол №__ від «__» _____ 2025 року
завідувач кафедри _____ (підпис)
к.філол.н., доц. Ірина СИТДИКОВА

КИЇВ
2026

АНОТАЦІЯ

У бакалаврській роботі досліджено роль алітерації та асонансу у творенні та диференціації образів персонажів у трагедіях Жана Расіна. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю проблеми взаємозв'язку звукопису й побудови персонажа у драматургії та відсутністю перекладу більшої частини творчого доробку автора. Метою роботи є виявлення функцій фонетично-стилістичних фігур у побудові персонажів та аналіз їхнього значення для художнього перекладу. Методологія дослідження поєднує елементи фоностилістичного, контекстуального та порівняльного аналізу. У роботі проаналізовано трагедії «Phèdre», «Andromaque», «Britannicus», «Mithridate» та «Bérénice». Наукова новизна дослідження полягає у спробі теоретичного обґрунтування поняття фонетичної маски персонажа. У результаті дослідження встановлено, що фонетична організація мовлення персонажів у трагедіях Расіна має системний характер і безпосередньо пов'язана з їхньою роллю у драматичному конфлікті. Окрему увагу приділено проблемам перекладу фонетично-стилістичних фігур та запропоновано алгоритм їхнього перекладу з урахуванням функціонального навантаження звукопису у тексті. Результати роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях зі стилістики, фоностилістики, перекладознавства та при роботі над перекладом творчості Жана Расіна.

Ключові слова: алітерація, асонанс, фонетична маска персонажа, звукопис, фонетична інверсія, фонетичне зближення.

ABSTRACT

The bachelor's thesis examines the role of alliteration and assonance in the creation and differentiation of character images in the tragedies of Jean Racine. The relevance of the study is determined by the insufficient development of the problem of the relationship between sound patterning and character construction in drama, as well as by the absence of Ukrainian translations of most of Racine's works. The aim of the thesis is to identify the functions of phonetic-stylistic figures in character construction and to analyze their significance for literary translation. The methodology of the research combines elements of phonostylistic, contextual, and comparative analysis. The study analyzes the tragedies *Phèdre*, *Andromaque*, *Britannicus*, *Mithridate*, and *Bérénice*. The scientific novelty of the research lies in the attempt to theoretically substantiate the concept of the character's phonetic mask. The study demonstrates that the phonetic organization of characters' speech in Racine's tragedies has a systematic character and is directly connected with their role in the dramatic conflict. Particular attention is paid to the problems of translating phonetic-stylistic figures. An algorithm for their translation based on the functional role of sound patterning in the text is proposed. The results of the study may be used in further research on stylistics, phonostylistics, translation studies, and in the translation of Racine's works.

Keywords: alliteration, assonance, phonetic mask of a character, sound patterning, phonetic inversion, phonetic convergence.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ФОНЕТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО МОВЛЕННЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У ТВОРЕННІ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА	
1.1. Алітерація та асонанс як засоби фонетичної організації поетичного тексту.....	8
1.2. Символічний потенціал звуків у поетичному мовленні	9
1.3. Фонетична маска персонажа як категорія літературознавчого аналізу	12
1.4. Проблеми перекладу фоностилестичних фігур.....	14
1.5. Методологія аналізу фонетичної організації мовлення персонажів.....	17
ВИСНОВКИ.....	20
РОЗДІЛ 2. ФОНОСТИЛІСТИЧНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПЕРСОНАЖІВ У ТРАГЕДІЯХ ЖАНА РАСІНА ЗАСОБАМИ АЛІТЕРАЦІЇ ТА АСОНАНСУ	
2.1. Фонетична маска персонажів у трагедії «Федра».....	22
2.2. Фонетична маска персонажів у трагедії «Андромаха».....	28
2.3. Порівняльний аналіз фонетичних масок персонажів у драматичних творах автора.....	33
2.4. Алгоритм перекладу алітерації та асонансу з урахуванням фонетичної маски персонажа.....	36
2.5. Практичні аспекти перекладу (на матеріалі обраних фрагментів).....	37
ВИСНОВКИ.....	42
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	48
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРОВАНОГО МАТЕРІАЛУ.....	50

ВСТУП

Фонетична організація поетичного мовлення є одним із важливих рівнів художньої структури літературного твору. У поезії звук виконує не лише ритмічну чи декоративну функцію, а й бере участь у формуванні емоційного тла, створенні образності та передачі психологічних станів персонажів. Саме тому алітерація та асонанс посідають особливе місце серед фонетично-стилістичних засобів, оскільки здатні впливати на сприйняття тексту реципієнтом та створювати додаткові смислові й символічні ефекти. У сучасному літературознавстві проблема звукопису розглядається у контексті фоностилістики, фонетичного символізму та поетики художнього тексту. Дослідники звертають увагу на здатність окремих фонем викликати стійкі емоційні та асоціативні реакції, а також формувати індивідуальну звукову організацію твору. Водночас у більшості праць фонетичні стилістичні засоби аналізуються переважно як елемент загальної поетичної виразності, тоді як їхня роль у побудові образу персонажа залишається недостатньо дослідженою. У трагедіях Жана Расіна звукова організація тексту має системний характер: повторювані фонеми не лише формують ритм і мелодику вірша, а й корелюють із психологічним станом героїв, їхніми емоціями та розвитком конфлікту. Аналіз алітерації та асонансу у мовленні персонажів дозволяє простежити індивідуальні особливості їхнього дискурсу та розглядати звукопис як один із механізмів творення художнього образу.

Актуальність роботи зумовлена зростанням інтересу сучасного літературознавства до фонетичного рівня художнього тексту, недостатньою розробленістю проблеми взаємозв'язку звукопису й побудови персонажа у французькій класичній драматургії та відсутністю українських перекладів більшої частини творчого доробку Жана Расіна.

Об'єкт дослідження становлять п'ять трагедій Жана Расіна: «Phèdre», «Andromaque», «Britannicus», «Mithridate» та «Bérénice».

Предметом дослідження виступають фонетично-стилістичні фігури у трагедіях Жана Расіна, такі як алітерація та асонанс, та їхній символічний потенціал у творенні персонажів.

Метою роботи є виявлення ролі алітерації та асонансу у творенні й диференціації персонажів у трагедіях Жана Расіна.

Основні завдання дослідження:

- охарактеризувати алітерацію та асонанс як засоби фонетичної організації поетичного тексту;
- дослідити символічний потенціал звуків у поетичному мовленні;
- визначити особливості фонетичної маски персонажа як категорії літературознавчого аналізу;
- проаналізувати функціонування алітерації та асонансу у мовленні персонажів трагедій Жана Расіна;
- з'ясувати зв'язок між звуковою організацією мовлення персонажів та їхніми психологічними характеристиками;
- окреслити проблеми перекладу фонетично-стилістичних фігур;
- запропонувати алгоритм перекладу фонетично-стилістичних фігур з урахуванням фонетичної маски персонажа;
- навести власні приклади перекладу фрагментів з трагедій Жана Расіна.

Методи дослідження:

Теоретичні – опрацювання, аналіз і систематизація наукової та літературознавчої літератури з проблем фоностилістики, фонетичного символізму, поетики та перекладознавства.

Практичні – фоностилістичний аналіз трагедій Жана Расіна для виявлення алітераційних та асонансних структур у мовленні персонажів, контекстуальний аналіз їхньої функції у побудові образів, елементи порівняльного аналізу під час розгляду особливостей перекладу фонетично-стилістичних фігур та розробка алгоритму і пропозицій щодо перекладу конкретних фрагментів з трагедій Расіна.

Наукова новизна роботи полягає у спробі системного розгляду алітерації та асонансу як механізмів творення персонажа у трагедіях Жана Расіна, а також у теоретичному обґрунтуванні поняття фонетичної маски персонажа як системи домінуючих фонем і звукових моделей, що відображають психологічний стан, характер та внутрішні трансформації героя.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у курсах історії французької літератури, стилістики художнього тексту, фоноетилістики та перекладознавства, а також під час подальшої праці над перекладом творчого доробку Жана Расіна.

РОЗДІЛ 1. ФОНЕТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО МОВЛЕННЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У ТВОРЕННІ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА

1.1. Алітерація та асонанс як засоби фонетичної організації поетичного тексту

Фонетична організація поетичного тексту є одним із ключових елементів його художньої структури. Звукова форма поезії не лише забезпечує ритмічність і мелодійність, а й бере участь у створенні емоційного та образного наповнення твору. Саме тому фонетичні стилістичні засоби, зокрема алітерація та асонанс, посідають важливе місце у системі поетичної виразності. У сучасному літературознавстві алітерація визначається як повторення однакових або подібних приголосних звуків у межах синтаксичної конструкції, віршового рядка чи строфи, що створює певний звуковий ефект та підсилює художню виразність тексту [Бубела 2004, с. 9]. Алітерація є одним із найдавніших фонетичних прийомів у поезії та активно використовувалася ще у середньовічній літературній традиції. Дослідники підкреслюють багатофункціональність алітерації у поетичному тексті. Вона здатна виконувати не лише декоративну чи ритмічну функцію, а й підсилювати емоційне та смислове навантаження висловлювання. Повторювані приголосні формують особливий звуковий малюнок, який впливає на сприйняття тексту реципієнтом, створюючи асоціативні образи та емоційні стани. В. Домбровський зазначає, що звукопис є важливою складовою поетичної організації твору, оскільки звукові повтори формують внутрішню ритміку тексту та сприяють посиленню його емоційної виразності [Домбровський 2008, с.400]. Подібної думки дотримується і Л. Бубела, яка підкреслює роль фоностилестичних засобів у створенні образності та психологічного впливу художнього тексту [Бубела 2004, с.32]. Алітерація може виконувати кілька функцій одночасно. По-перше, вона є ритмічним засобом, який допомагає організувати звучання вірша. По-друге, повтори приголосних здатні створювати звукову імітацію певних явищ або станів. По-третє, алітерація виконує символічну функцію: окремі фонемі можуть викликати у реципієнта певні асоціації

чи емоційні реакції. Саме ця функція є особливо важливою у межах нашого дослідження. У поетичному тексті алітерація часто поєднується з асонансом. Асонанс – різновид звукопису, концентроване повторення голосних звуків у суміжних чи близько розташованих словах, переважно у віршовому рядку чи строфі, який витворює ефект милозвуччя [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 101]. Походить від латинського слова «assonare», що означає «співзвучати». Особливого розвитку асонанс набув у французькій поезії. У старофранцузькому вірші він часто виступав попередником рими й будувався на повторенні однакової наголошеної голосної незалежно від подальших приголосних. Французька поетична традиція виробила кілька типів асонансу, а також суворе розмежування окситонних і парокситонних моделей. Алітерація та асонанс рідко функціонують ізольовано. Найчастіше вони утворюють складну систему звукопису, у межах якої приголосні й голосні взаємодіють між собою, створюючи багаторівневу фонетичну організацію тексту. Проведений аналіз теоретичних праць з фоностилістики, поезики та фонетичного символізму дозволяє зробити висновок, що алітерація та асонанс є багатофункціональними засобами поетичної виразності. Вони формують ритм, створюють мелодійність, посилюють емоційне звучання тексту та сприяють виникненню символічних образів. Крім того, різні фонеми можуть викликати у реципієнта специфічні асоціації, впливаючи на підсвідоме сприйняття тексту.

1.2. Символічний потенціал звуків у поетичному мовленні

Однією з ключових особливостей поетичного мовлення є його здатність передавати значення не лише через лексичний зміст, а й через звукову організацію тексту. Фонетичний рівень поезії формує емоційне тло твору, впливає на асоціативне сприйняття та бере участь у створенні художніх образів. Саме тому алітерація та асонанс у сучасному літературознавстві розглядаються не лише як засоби милозвучності чи ритмізації, а і як носії символічного значення. Символічна функція звуків ґрунтується на здатності людини асоціювати окремі фонеми з

певними емоційними станами, образами або фізичними характеристиками явищ. Подібні асоціації можуть мати як культурно сформований, так і психофізіологічний характер. Унаслідок цього звук у поетичному тексті починає функціонувати не лише як формальний елемент мови, а й як окремий засіб художнього впливу. Повторювані звуки здатні формувати емоційний настрій тексту, створювати асоціативні образи та підсилювати символічне навантаження висловлювання. Завдяки цьому звукопис бере участь у творенні складної художньої системи твору. Перші серйозні дослідження фонетичної символіки були проведені Едвардом Сепіром з метою продемонструвати загальновизнану кореляцію між звучністю та семантикою, такою як розмір, яскравість, агресивність, смуток тощо. Він використовував логатоми (короткі, позбавлені сенсу фрагменти слів), щоб запропонувати семантичні асоціації звукам, наприклад розмір або чіткість. Його експерименти демонструють, що певні фонетичні одиниці несуть значення [Sapir 1929, с. 225]. Іван Фонагі пов'язує уявлення про сприйняття звуку через його артикуляцію: «тонкість» звука /i/, адже повітря проходить крізь вузький отвір, що створює враження легкості та ясності; еротизм і ніжність звуку /m/ через артикуляцію пов'язану із рухами губ під час смоктання материнських грудей [Fónagy 1983, с. 560]. Жан-Мішель Петерфалві у ході своїх експериментів приходить до висновку, що ми знаходимо відповідність між фізичним і символічним характером звуків. Наприклад, місце артикуляції та назальність характеризують розмір і чіткість. Ми асоціюємо низькі, внутрішньо артикульовані голосні, такі як /u/, з темрявою, тому що чим глибше ми входимо в тіло, тим темніше воно стає. Він також припускає, що якщо ми асоціюємо /i/ з добротою, а /u/ – з огидністю, це тому, що темрява, пов'язана з /u/, означає небезпеку [Peterfalvi 1965, с. 439]. Максим Частінг пояснює фонетичну символіку у тому числі й на лексичному рівні, зазначаючи, що світлі голосні частіше трапляються у словах із позитивною семантикою (*brillance, ami, triomphe*), тоді як темніші звуки – у словах, пов'язаних із болем чи гнівом (*douleur, souffrance, courroux*) [Chastaing 1958, с. 403].

Це свідчить про те, що сприйняття звуків частково формується через асоціативний зв'язок із лексиконом. Дослідники фонетичного символізму наголошують, що звукові асоціації виникають не випадково. У багатьох випадках люди схильні пов'язувати певні фонemi з конкретними емоційними чи фізичними характеристиками. Так, наприклад, Келер пов'язав фонemi із фігурами, довівши, що самі лише звуки у словах, позбавлених сенсу, можуть натякати на форму предмета. Групі піддослідних було запропоновано поєднати слова /maluma/ та /takete/ із кругом або квадратом. Більшістю було визнано, що /maluma/ асоціюється із округлістю, а /takete/ із кострубатістю [Köhler 1929, с. 360]. Символічний потенціал фонем особливо виразно проявляється у поезії, оскільки саме поетичне мовлення максимально концентрує увагу на звуковій формі слова. Однією з основних функцій звукопису є створення образності. Шляхом гри зі звуками автор може не лише передати певний емоційний стан, а й викликати у реципієнта конкретні асоціації або натякнути на приховані смисли. У такому випадку фонетична організація тексту стає частиною символічної системи твору. У поетичному тексті символічна активність звуків особливо помітна у кульмінаційних моментах. Саме в емоційно напружених сценах концентрація певних фонем посилюється з метою підкреслення внутрішнього стану персонажа або драматизму ситуації. Це дозволяє говорити про безпосередній зв'язок між фонетичною організацією тексту та розвитком сюжету. У трагедіях Жана Расіна, проаналізованих у нашому дослідженні, звукопис використовується не лише для ритмізації тексту, а й для творення образів персонажів. Отже, аналіз символічної активності алітерації та асонансу дозволяє зробити висновок, що фонетичний рівень поетичного тексту є важливим механізмом формування художнього змісту. Звукові повтори здатні створювати емоційні та образні асоціації, підсилювати символічне навантаження твору й безпосередньо впливати на сприйняття персонажів і сюжету реципієнтом. Саме ця здатність фонетичних повторів формувати емоційно-образний простір твору відкриває можливість розглядати

алітерацію та асонанс не лише як декоративний елемент поезії, а й як один із механізмів побудови персонажа. Це дозволяє перейти від загального аналізу фоностилістичних засобів до поняття фонетичної маски персонажа як особливої форми звукової організації його мовлення.

1.3. Фонетична маска персонажа як категорія літературознавчого аналізу

У сучасному дискурс-аналізі одним із ключових понять, що дозволяє описати взаємозв'язок мовлення та образу мовця, є концепція дискурсивного етосу (*ethos discursif*), розроблена Домініком Маньйоно. Як підкреслює дослідник, етос не є чітко визначеним теоретичним поняттям, а радше категорією, що спирається на інтуїтивне уявлення про те, що будь-яке висловлювання неминуче формує у реципієнта певну репрезентацію мовця. Маньйоно наголошує, що етос виникає у процесі мовлення і не може бути зведений лише до змісту висловлювання. У цьому контексті він розрізняє *ethos dit* (заявлений етос) – те, що мовець сам розповідає про себе (тобто експліцитні самохарактеристики мовця), та *ethos montré* (показаний етос) – те, що проявляється через сам спосіб мовлення незалежно від намірів мовця. Саме останній є визначальним, оскільки, за словами дослідника, дискурсивний етос «показується» в акті мовлення, а не «проголошується» в ньому: він сприймається адресатом, але не є прямим об'єктом висловлювання. Це положення суттєво змінює уявлення про роль мовлення у побудові образу: мовлення перестає бути лише засобом передачі інформації і постає як основний механізм формування суб'єкта у тексті. Як зазначає Маньйоно, переконливість дискурсу значною мірою зумовлена тим, що «спосіб мовлення передбачає спосіб буття» [Maingueneau 2014, с. 3-7]. Отже, мовлення не лише відображає внутрішній стан мовця, а й конструює його як певну фігуру в уяві реципієнта. Ця ідея отримує подальший розвиток у концепції інкорпорації, відповідно до якої процес сприйняття мовлення включає три взаємопов'язані рівні: по-перше, висловлювання надає мовцеві умовної «тілесності», формуючи його образ; по-друге, реципієнт засвоює через мовлення

певні схеми сприйняття світу (когнітивні та перцептивні); по-третє, на основі цього формується уявна дискурсивна спільнота. Таким чином, мовлення виступає не лише як засіб комунікації, а як механізм конструювання «тіла» мовця – його характеру, позиції та способу існування у тексті. У літературознавчому контексті це дозволяє розглядати персонажа як дискурсивну конструкцію, що формується передусім через його мовлення. Такий підхід корелює з поняттям ідіолекту, який визначається як індивідуальна мовна система, притаманна окремому мовцеві [Crystal 2008, с. 245]. Водночас він виходить за межі суто лінгвістичного визначення, оскільки враховує не лише мовні особливості, а й спосіб їхнього функціонування у конкретній комунікативній ситуації. У цьому зв'язку доцільним є введення поняття мовної маски персонажа, під якою розуміється сукупність мовних засобів, що формують його індивідуальний голос у тексті та визначають спосіб його представленості в дискурсі. Водночас у більшості досліджень мовна характеристика персонажа аналізується переважно на лексичному та синтаксичному рівнях. Зокрема, у межах стилістики художнього тексту основна увага традиційно приділяється вибору лексики, фігур мовлення та синтаксичним конструкціям як засобам індивідуалізації персонажа [Leech & Short, 2007, с. 389]. Натомість фонетична організація мовлення значно рідше стає об'єктом системного аналізу в літературознавчих дослідженнях. Однак саме фонетична організація мовлення, як показують дослідження у галузі фоностилістики та фонетичного символізму, здатна передавати емоційні та образні значення, які не завжди виражені на інших рівнях мовлення. Так, у працях фоностилістів доводиться, що звукові елементи мови можуть мати стійкі асоціативні значення і впливати на сприйняття висловлювання [Hinton, Nichols, Ohala 1994, с. 490]. Подібні ідеї містяться і в класичних дослідженнях Сапіра, де показано зв'язок між звуковою формою та семантичними характеристиками [Sapir 1929, с. 226]. У французькій традиції значущість звукової організації підкреслює також Мешоннік, який розглядає ритм і звук як носії сенсу, а не лише як формальний елемент тексту [Meschonnic 1982, с.

710]. Це дає підстави розширити поняття мовної маски, включивши до нього фонетичний компонент, і сформулювати поняття фонетичної маски персонажа. Під цим поняттям у межах даного дослідження розуміється **система домінуючих фонем у мовленні персонажа, що відображає його психологічний стан, характер і динаміку розвитку**. Таким чином, фонетична маска є не окремим звуковим ефектом, а цілісною динамічною системою, що функціонує як складова мовної маски персонажа.

1.4. Проблеми перекладу фоностилестичних фігур

Поняття еквівалентності в перекладі є об'єктом постійних дискусій серед перекладознавців. Воно традиційно розглядається на семантичному рівні. Проте особливу складність становлять тексти, у яких визначальну роль відіграє не лише значення слів, а й сама звукова організація мовлення. У таких текстах фонетична структура перестає бути лише формальним елементом і починає створювати додатковий смисловий рівень. Алітерації, асонанси, рими, паронімічні зближення, оноματοпеї та інші звукові повтори формують своєрідну «акустичну образність» тексту, яка безпосередньо впливає на його сприйняття. Сандра Лафі у статті «Phonétique, phonologie et traduction ou : Quand le signifiant devient signifié» наголошує на таких процесах як семантизація означника та десемантизація означуваного [Lhafi 2016, с. 169]. У поетичних текстах означники та їхнє розташування здатні встановлювати додатковий семантичний шар та самостійно створювати значення, що часто надає поетичній функції мови вищого значення ніж референційній [Jakobson 1960, с. 350]. У таких випадках означник набуває самостійної семантичної активності, а фонетична подібність може сприйматися як смислова спорідненість (семантизація означника). Альбрехт називає це поєднанням традиційної знакової функції мови з іконічною функцією, коли сама звукова структура набуває образного та символічного значення [Albrecht 2016, с.235]. У крайніх випадках надмірна концентрація фонетичних засобів може навіть

призвести до того, що означник починає домінувати над означуваним. Це явище Альбрехт визначає як «десемантизацію означуваного» - ситуацію, коли звукова форма настільки посилюється, що зміст частково відходить на другий план [Albrecht 2016, с.237]. Саме тому в поезії звукова організація часто створює додаткове значення, яке не завжди можна пояснити лише лексичним змістом висловлювання. У зв'язку з цим переклад художніх творів, побудованих на складній фонетичній організації, виходить за межі простого відтворення змісту. Перекладачеві необхідно враховувати не лише семантичне значення висловлювання, а й його звукову структуру, оскільки саме вона часто забезпечує естетичний та емоційний ефект тексту. Особливу проблему становить той факт, що звукові асоціації та «акустичний образ» тексту значною мірою залежать від конкретної мовної системи та сприйняття носіїв мови. Крістіана Норд визначає це поняття як «*image acoustique*» - індивідуальну звукову організацію тексту, яка може по різному інтерпретуватися різними реципієнтами [Nord 1991, с. 250]. При перекладі це ускладнює досягнення повної еквівалентності, оскільки перекладач повинен не лише передати зміст оригіналу, а й створити у мові перекладу подібний звуковий та емоційний ефект. Саме тому переклад поетичних текстів часто розглядається не як буквальне відтворення, а як своєрідна трансформація або транспозиція. Особливо це стосується творів, у яких фонетичні засоби виконують не декоративну, а смислотворчу функцію. У таких випадках перекладач має враховувати не лише лексичний зміст, а й частотність, звучання та функціональне навантаження фонем у межах обох мовних систем. Водночас більшість дослідників погоджується, що «ідеального» перекладу фонетично організованого тексту не існує. Як зазначає Коллер, перекладач постійно змушений здійснювати ієрархізацію елементів тексту, визначаючи, які аспекти є пріоритетними для збереження [Koller 201, с. 360]. Збереження рими може призвести до втрати точності змісту, тоді як буквальна передача змісту часто руйнує звукову організацію оригіналу. У контексті трагедій Жана Расіна ця проблема набуває особливої ваги, оскільки алітерація та

асонанс у його творах виконують не лише естетичну, а й характеротворчу функцію. Звукові повтори формують фонетичні маски персонажів, відображають їхній психологічний стан та внутрішні трансформації. Саме тому втрата фонетичної організації у перекладі може призвести до часткового руйнування художнього образу персонажа та зміни загального емоційного ефекту твору. Отже, переклад фонетично-стилістичних фігур не може обмежуватися лише формальним відтворенням алітерації чи асонансу. Залежно від функції звукопису у тексті перекладач може використовувати різні підходи: зберігати конкретні фонетичні повтори, відтворювати загальний акустичний ефект, компенсувати втрату звукопису в іншій частині тексту або ж переносити акцент із формального звучання на емоційний та образний вплив. Вибір перекладацької стратегії залежить від того, наскільки важливим є фонетичний рівень для художньої структури твору. Якщо звукопис виконує лише ритмічну чи декоративну функцію, перекладач може допустити більшу свободу трансформації. Однак у випадках, коли фонетична організація бере участь у творенні смислу, її ігнорування може призвести до втрати важливого рівня художнього значення. Саме тому проблема перекладу фонетично-стилістичних фігур є особливо актуальною у творчості Жана Расіна. Аналіз трагедій Расіна показує, що алітерація та асонанс у його текстах виконують не лише естетичну, а й характеротворчу функцію: повторювані фонеми формують індивідуальні фонетичні маски персонажів, відображають їхній психологічний стан і динаміку внутрішніх трансформацій. У такому контексті звукова організація стає частиною системи побудови персонажа, а не просто елементом поетичної орнаменталізації. Втрата цих звукових закономірностей у перекладі може частково змінити сприйняття героя, послабити емоційний ефект сцени або навіть зруйнувати окремі символічні зв'язки між персонажами та їхнім мовленням. У зв'язку з цим аналіз фонетичної організації мовлення персонажів є необхідним етапом перекладацької роботи. Саме він дозволяє визначити, чи виконує звукопис у конкретному фрагменті структурну та смислотворчу функцію, чи є лише

естетичним елементом тексту. Такий підхід дає змогу не лише точніше інтерпретувати художній твір, а й обґрунтовано обирати перекладацькі стратегії відповідно до функціонального навантаження фонетичних засобів. У випадку трагедій Расіна це особливо важливо, оскільки його поезика значною мірою базується на взаємодії між звуком, емоцією та драматичною структурою твору.

1.5. Методологія аналізу фонетичної організації мовлення персонажів

Аналіз фонетичної організації мовлення персонажів у художньому тексті потребує комплексного підходу, що поєднує елементи лінгвостилістики, поезики та теорії фонетичного символізму. У сучасних дослідженнях звукова структура тексту розглядається як носій смислу, а не лише як формальний елемент. Це дає змогу аналізувати фонетичні засоби як частину механізму творення художнього образу. Методологічну основу цього дослідження становлять положення про індивідуалізацію мовлення персонажа, що реалізується через його ідіолект, а також концепція дискурсивного етосу (*ethos discursif*), яка визначає образ мовця через спосіб його мовлення [Maingueneau 2014, с. 3-7]. У межах цієї роботи ці підходи розширюються за рахунок урахування фонетичного рівня мовлення, що дозволяє сформулювати поняття фонетичної маски персонажа. Метод дослідження є комбінованим, переважно якісно-кількісним, із залученням елементів кількісного аналізу. Дослідження включає кілька послідовних аналітичних процедур: відбір текстового матеріалу, ідентифікацію фонетичних повторів, визначення домінуючих фонем, інтерпретацію символічного значення звуків, аналіз функціонального навантаження фонетичних засобів у побудові персонажів, дослідження динаміки фонетичної маски та порівняльний аналіз персонажів.

- 1) Відбір матеріалу. Здійснюється відбір реплік персонажів із драматичних творів Жана Расіна. Пріоритет надається емоційно насиченим фрагментам, монологам і діалогам, що відображають ключові сюжетні та психологічні моменти, оскільки саме в них найбільш виразно проявляється звукова організація мовлення. Такий

підхід узгоджується з положеннями поетики, відповідно до яких стилістично марковані засоби концентруються у кульмінаційних фрагментах тексту [Jakobson 1960, с. 350].

- 2) Ідентифікація фонетичних повторів. Виявляються алітерація та асонанс як основні засоби фонетичної організації мовлення. Під алітерацією розуміється повтор приголосних звуків, а під асонансом – повтор голосних, що створюють звукову єдність тексту. Критерієм відбору є не поодинокість, а регулярність і щільність появи фонем, що відповідає підходу до аналізу звукових патернів у тексті.
- 3) Визначення домінуючих фонем. Встановлюються фонем, які систематично повторюються у мовленні конкретного персонажа. Такі фонем розглядаються як домінуючі і формують основу його фонетичної маски. При цьому враховується не лише частотність, а й позиція у слові або фразі, щільність появи та функціональне навантаження у контексті.
- 4) Інтерпретація символічного потенціалу. Здійснюється інтерпретація виявлених фонем з урахуванням їхнього можливого символічного значення. Теоретичною базою цього етапу є концепція фонетичного символізму, відповідно до якої звуки можуть викликати стійкі асоціації та емоційні реакції [Sapir, 1929; Köhler, 1929; Hinton et al., 1994]. Важливо підкреслити, що у межах цього дослідження значення звуку не розглядається як фіксоване. Воно є контекстуально зумовленим, що відповідає сучасним підходам до інтерпретації звукових засобів у тексті.
- 5) Функціональний аналіз. Встановлюється зв'язок між домінуючими фонемами та характеристиками персонажа. Зокрема, аналізується: як звуки відображають психологічний стан; як вони диференціюють персонажів; чи відповідають вони ролі персонажа у сюжеті. Такий підхід узгоджується з концепцією індивідуального мовлення персонажа (idiolect) та дискурсивного етосу [Maingueneau 2014, с. 3-7].

- 6) Аналіз динаміки. Досліджується зміна фонетичної організації мовлення у різних частинах твору. Аналізується, чи змінюється набір домінуючих фонем у кульмінаційних або кризових ситуаціях. Цей етап дозволяє виявити динамічний характер фонетичної маски та її кореляцію із розвитком сюжету і внутрішніми трансформаціями персонажа.
- 7) Порівняльний аналіз. Здійснюється зіставлення фонетичних масок різних персонажів з метою виявлення системних закономірностей. Це дозволяє встановити: ступінь індивідуалізації, повторюваності моделей та зв'язку фонетичної організації з функцією персонажа у творі.

Запропонована методологія дозволяє розглядати фонетичну організацію мовлення не як випадковий стилістичний ефект, а як системний елемент творення персонажа. Поєднання аналізу звукових повторів, їх символічної інтерпретації та функціонального навантаження забезпечує комплексне дослідження фонетичної маски як складової художнього образу.

ВИСНОВКИ

Фонетична організація поетичного мовлення є важливим складником художньої структури твору та виконує не лише естетичну, а й смислотворчу функцію. Аналіз теоретичних підходів до алітерації та асонансу показав, що звукопис у поетичному тексті бере участь у формуванні ритму, емоційного тла й образної системи твору. Дослідження у галузі фоностилістики та фонетичного символізму підтверджують, що окремі фонеми здатні викликати стійкі емоційні та асоціативні реакції, а отже можуть функціонувати як носії символічного значення. Це дозволяє розглядати фонетичний рівень тексту не як випадковий декоративний елемент, а як окремий механізм художньої виразності. У межах дослідження було встановлено, що фонетична організація мовлення безпосередньо пов'язана з проблемою побудови персонажа у драматичному творі. Звернення до концепції дискурсивного етосу Домініка Маньйоно, поняття ідіолекту та сучасних підходів до аналізу художнього мовлення дозволило сформулювати поняття фонетичної маски персонажа як системи домінуючих фонем, що відображає психологічний стан героя, особливості його характеру та динаміку розвитку. На відміну від традиційних досліджень мовної характеристики персонажа, які переважно зосереджуються на лексичному та синтаксичному рівнях, запропонований підхід акцентує увагу саме на звуковій організації мовлення як одному з механізмів творення художнього образу. Теоретичний аналіз проблем перекладу фонетично-стилістичних фігур показав, що у поетичних текстах означник часто набуває самостійної семантичної активності, а звукопис формує додатковий рівень значення. Саме тому переклад алітерації та асонансу не може обмежуватися формальним відтворенням звукових повторів, а потребує врахування їхнього функціонального навантаження у структурі твору. У випадку трагедій Жана Расіна це є особливо важливим, оскільки фонетична організація мовлення бере участь у творенні персонажів, їхній диференціації та передачі внутрішніх психологічних

станів. Таким чином, теоретичні положення першого розділу створюють основу для подальшого практичного аналізу фонетичних масок персонажів у творчості Расіна та дозволяють розглядати алітерацію й асонанс як системні елементи побудови й диференціації драматичних образів.

РОЗДІЛ 2. ФОНОСТИЛІСТИЧНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПЕРСОНАЖІВ У ТРАГЕДІЯХ ЖАНА РАСІНА ЗАСОБАМИ АЛІТЕРАЦІЇ ТА АСОНАНСУ

2.1. Фонетична маска персонажів у трагедії «Федра»

У трагедії «Федра» фонетична організація мовлення персонажів відіграє важливу роль у їхній характеристиці. Аналіз алітерації та асонансу дозволяє виявити стійкі закономірності у використанні звуків, що формують індивідуальні фонетичні маски персонажів. На матеріалі твору простежується така закономірність як функціональність фонетичної маски – символічна функція фонем впливає з типу персонажа та його ролі у творі. Таким чином одна й та ж фонема може мати різне значення у мовленні різних персонажів. Крім того, персонажі демонструють різний ступінь стабільності фонетичної маски – від відносно сталої до динамічно трансформованої. Мовлення Іпполіта характеризується домінуванням фонем /r/, яка у його репліках функціонує як маркер внутрішньої напруги, сили та морального обов'язку: «**C**her **T**héramène, **a**rrête ; et **r**especte **T**hésée. De ses jeunes **e**rreurs désormais **r**evenu,» [Racine 2000, с. 30]; «**P**hèdre depuis longtemps ne **c**raint plus de **r**ivale. Enfin, en le cherchant je suivrai mon devoir, / Et je fuirai ces lieux, que je n'ose plus **v**oir.» [Racine 2000, с. 31]. На відміну від інших персонажів, у нього ця фонема не несе агресивного або руйнівного значення, а пов'язується зі стриманістю та дисципліною, умінням берегти таємниці та почуття глибоко всередині, що й виражається у внутрішньо артикульованому звуці, увулярному фрикативі /r/: «**T**héramène, fuyons. Ma **s**urprise est extrême. Je ne puis sans **h**orreur me **r**egarder moi-même. Phèdre... Mais non, **g**randes dieux ! qu'en un **p**rofond oubli Cet horrible secret demeure enseveli !» [Racine 2000, с. 70]. Глибокий звук /y/, який прийнято асоціювати з сумом і темрявою [Sapir 1929, с. 225] також демонструє нашого героя закритим у собі і нещасним у своєму виборі: «Et mes **c**oursiers **o**isifs ont **o**ublié ma **v**oix.» [Racine 2000, с. 60]. Іпполіт – персонаж, який у найкращих традиціях класицистичної трагедії, переживає внутрішнє протистояння між почуттями та

розумом. Це герой, що поклав своє життя на служіння Аполлону, але чиє серце завоювала представниця ворожого клану – Арісія. У частому повторі звуку /r/ ми вбачаємо внутрішню боротьбу героя між коханням та обов'язком, відданістю батьку («Théramène, je pars, et vais chercher mon père» [Racine 2000, с. 36].) та бажанням жінки («Aurai-je pour vainqueur dû choisir Aricie,» [Racine 2000, с. 34].). При цьому використовується тверда фонема, яка асоціюється з рішучістю, і залишається стабільною рисою мовлення Іпполіта протягом усього твору, що показує його стоїцизм та постійність у рішеннях. Фонема /r/ інколи поєднується із сонорними фонемами /l/ і /m/ та створює образ героя, що перебуває у стані внутрішнього конфлікту між почуттями та обов'язком. У репліках, де проявляється його емоційна нестабільність, посилюється присутність /m/, що сигналізує про внутрішній надлом та втрату гармонії («Maintenant je **me** cherche, et ne **me** trouve plus ; **Mon** arc, **mes** javelots, **mon** char, tout **m'**importune ;» [Racine 2000, с. 59]; «Et **moi-même**, à **mon** tour, je **me** verrais lié !» [Racine 2000, с. 34]) Вживання фонemi /l/ відбувається під час емоційних розмов з Арісією, коли герой відкриває свої справжні почуття та виражає більше ніжності і м'якості ніж в інших діалогах («Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte» [Racine 2000, с. 59]; «Je vous laisse aussi libre et plus libre que moi.» [Racine 2000, с. 56]; «Il suffit : je la laisse en ces lieux,» [Racine 2000, с. 37]). Таким чином, фонетична маска Іпполіта є відносно стабільною, проте зазнає часткових змін у моменти емоційного напруження. Мовлення Федри характеризується поєднанням домінуючих фонем /r/ та сонорних /m/ і /l/, але на відміну від мови Іпполіта, вони виконують інші функції у системі мовлення персонажки, що підтверджує контекстуальність фонетичної маски. Одна й та ж фонема може мати різне значення залежно від контексту. Так у системі мовлення Федри фонема /r/ пов'язується з пристрасстю, напругою та руйнівною силою її почуттів («Et moi, triste rebut de la nature entière / Je me cachais au jour, je fuyais la lumière ;» [Racine 2000, с. 100]), тоді як /m/ передає внутрішнє страждання, провину та замкненість («Moi, régner ! Moi, ranger un état sous **ma** loi, Quand **ma** faible raison

ne règne plus sur moi !» [Racine 2000, с. 73]), також /m/ і /l/ передають ніжність і щирість її почуттів у моменти одкровення («Grâces au ciel, **mes mains** ne sont point criminelles. Plût aux dieux que **mon** cœur fût innocent **comme elles** !» [Racine 2000, с. 42]). Фонетична маска Федри є виразно динамічною і змінюється залежно від розвитку сюжету. У початкових етапах переважають приглушені та сонорні звуки, що відображають прихований стан героїні. У сценах, де Федра говорить про свого сина, домінують ніжніші сонорні фонemi, а коли говорить про Іпполіта, ніжність переплітається з пристрасною, тому ми все частіше бачимо комбінацію сонорних звуків з увулярним фрикativом. У кульмінаційних моментах домінує алітерація /r/, яка сигналізує про втрату контролю та емоційний вибух. Побачмо це на прикладах. До кінця другого акту, а отже до моменту зізнання у своїх почуттях перед Іпполітом Федра практично не послуговується алітерацією на /r/, а якщо цей звук і з'являється, то у комбінації з іншими звуками. Так ми бачимо використання вибухового глухого /p/, сонорних та свистячих звуків у розмовах з Еноною, коли героїня ще не в стані зізнатися у своєму гріху: «N'allons **point plus** avant» [Racine 2000, с. 38]; «Ce **prince** si longtemps **par moi-même opprimé** ?» [Racine 2000, с. 45]; «Grâces au ciel, **mes mains** ne sont point criminelles. Plût aux dieux que **mon** cœur fût innocent **comme elles** !» [Racine 2000, с. 42]; «Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ! Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière, Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?» [Racine 2000, с. 65]; «Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,» ([Racine 2000, с. 46]. Далі, коли розповідає Іпполіту про свого сина, героїня також використовує м'які сонорні звуки й спокійну /s/ : «Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes. Mon fils n'a plus de père ; et le jour n'est pas loin Qui de ma mort encor doit le rendre témoin. Déjà mille ennemis attaquent son enfance : Vous seul pouvez contre eux embrasser sa défense,» [Racine 2000, с. 63]. Але, як тільки Федра зізнається у своїх почуттях й отримує взамін відмову, її мовлення змінюється у бік агресивної та руйнівної /r/: «Mais un secret remords agite mes esprits : Je crains d'avoir fermé votre oreille à ses cris. Je tremble que sur lui votre

juste colère Ne poursuive bientôt une odieuse mère» [Racine 2000, c. 63]; «En public, en secret, contre vous déclarée, J'ai voulu par des mers en être séparée ;» [Racine 2000, c. 63]; «Par vous aurait péri le monstre de la Crète, Malgré tous les détours de sa vaste retraite» [Racine 2000, c. 66]; «Et moi, triste rebut de la nature entière Je me cachais au jour, je fuyais la lumière ;» [Racine 2000, c. 100]. У діалозі з Еноною про кохання Іпполіта й Арісії проступає вся лють і образа героїні у цьому горловому звуці: Oenone: «Quel fruit recevront-ils de leurs vaines amours ? Ils ne se verront plus.» Phèdre: «Ils s'aimeront toujours !» [Racine 2000, c. 101]. Алітерації звуку /r/ у репліці Енони підсилюють цей ефект. Таким чином ми спостерігаємо, що фонетична маска Федри є складною і динамічною системою. Це трансформаційна модель, де звукова організація мовлення безпосередньо корелює з розвитком образу героїні: від ніжності і прихованих почуттів до вибуху і неконтрольованих емоцій. Таким чином ми можемо зробити висновок, що персонажі трагедії можуть демонструвати різний ступінь динаміки фонетичної маски: від стабільної (Іпполіт) до різко трансформованої (Федра). На відміну від Іпполіта та Федри, мовлення Енони має інший функціональний характер. У її репліках домінує фонема /v/, яка створює ефект м'якого, але наполегливого впливу. Часте повторення цієї фонемі, особливо у формах звертання, формує відчуття навіювання та психологічного тиску. Фонетичний символізм передбачає наявність зв'язку між звуковою формою та семантичним або емоційним змістом мовлення. Зокрема, фрикативні приголосні, до яких належить фонема /v/, характеризуються безперервністю артикуляції та акустичною плавністю. Це створює ефект тривалого звукового потоку, що може сприйматися як м'який, але наполегливий вплив. У мовленні персонажа така фонетична організація може виконувати сугестивну функцію, сприяючи переконанню або психологічному тиску на співрозмовника. Енона не має «внутрішньої» фонетики, як Федра. Вона має «інструментальну» фонетику – виступає у ролі маніпулятора. До прикладу у своїх звертаннях до Федри: «Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière. Vous la voyez, madame ; et, prête à vous cacher,

Vous haïssez le jour que vous veniez chercher !» [Racine 2000, с. 39]; «J'aime à vous voir frémir à ce funeste nom. Vivez donc : que l'amour, le devoir, vous excite ;» [Racine 2000, с. 41]; «Que faites-vous, madame ! Justes dieux Mais on vient : évitez des témoins odieux.» [Racine 2000, с. 69]. У моменти емоційного загострення може з'являтися фонема /r/, яка виконує функцію драматичного підсилення: «- Quel fruit recevront-ils de leurs vaines amours ? Ils ne se verront plus.» [Racine 2000, с. 101]; «Songez qu'un même jour leur ravira leur mère, Et rendra l'espérance au fils de l'étrangère,» [Racine 2000, с. 41]; «Quoi ! de quelques remords êtes-vous déchirée ? Quel crime a pu produire un trouble si pressant ?» [Racine 2000, с. 42]. А також присутнє поєднання зі свистячими та сонорними звуками, що додає сугестивного ефекту: «Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache. Un désordre éternel règne dans son esprit ;» [Racine 2000, с. 37]; «Rebelle à tous nos soins, sourde à tous nos discours» [Racine 2000, с. 40]. Таким чином, фонетична маска Енони виконує інструментальну функцію: її мовлення спрямоване не на вираження внутрішнього стану, а на вплив на інших персонажів. Це відповідає її ролі як посередника та маніпулятора у розвитку сюжету. Аналіз фонетичної організації мовлення персонажів трагедії «Федра» дозволяє зробити висновок про системний характер функціонування алітерації та асонансу як засобів творення художнього образу. Фонетична маска виступає не випадковим набором звукових повторів, а структурованою системою, що безпосередньо пов'язана з психологічними характеристиками персонажів і їхньою роллю у сюжеті. Перш за все, дослідження підтверджує динамічний характер фонетичної маски, який проявляється у різному ступені її змінюваності залежно від типу персонажа. Так, мовлення Іпполіта демонструє відносну стабільність: домінування фонемою /r/ зберігається протягом усього твору і відображає його внутрішню напругу, моральний обов'язок і здатність до самоконтролю. Навіть у моменти емоційного напруження його фонетична маска не руйнується, а лише частково модифікується за рахунок додавання сонорних звуків, що свідчить про сталість його характеру. Натомість мовлення Федри характеризується високим

ступенем динамічності: її фонетична маска змінюється від переважання м'яких і приглушених фонем у стані прихованого переживання до домінування різкого та напруженого /r/ у кульмінаційних моментах. Така трансформація відображає внутрішню еволюцію персонажа — від стриманості до емоційного вибуху та втрати контролю. Важливим результатом є встановлення контекстуальності фонем, що полягає у відсутності їхнього фіксованого символічного значення. Зокрема, аналіз показує, що одна й та сама фонема /r/ реалізує різні функції у мовленні різних персонажів. У мовленні Іпполіта вона пов'язана зі стриманою силою та обов'язком, у мовній системі Федри — з пристрасстю та руйнівною емоційністю, тоді як у репліках Енони виконує функцію підсилення впливу і з'являється у моменти драматичного нагнітання. Це дозволяє зробити висновок, що значення фонем формується не ізольовано, а в межах загальної системи мовлення персонажа та його функції у тексті. Третім ключовим аспектом є функціональність фонетичної маски, яка безпосередньо пов'язана з типом персонажа. У межах дослідження простежується зв'язок між типом персонажа та характером його фонетичної маски. Іпполіт як герой-воїн демонструє стабільну фонетичну модель, що відображає його моральну цілісність і внутрішню дисципліну. Федра як трагічний герой характеризується трансформаційною фонетичною маскою, що змінюється разом із розвитком її емоційного стану, перебуває у стані постійного напруження та руйнування. Енона, у свою чергу, реалізує інший тип — посередника-маніпулятора, мовлення якого має інструментальний характер: домінування фрикативних звуків, зокрема /v/, створює ефект сугестивного впливу, а поява /r/ підсилює цей ефект у кризових ситуаціях. Таким чином, результати аналізу підтверджують, що фонетична маска є ефективним інструментом диференціації персонажів, а алітерація та асонанс виконують у трагедії Жана Расіна не лише естетичну, а й характеротворчу функцію. Це дозволяє розглядати фонетичну організацію мовлення як один із ключових рівнів побудови художнього образу.

2.2. Фонетична маска персонажів у трагедії «Андромаха»

У трагедії Жана Расіна «Андромаха» звукова організація мовлення виконує не лише ритмічну чи естетичну функцію, а й є важливим інструментом творення персонажів. На прикладах з твору бачимо, як персонажі змінюють свої основні фонемі під час кульмінаційних моментів та вдаються до притаманних одне одному фонем, виконуючи так звану інверсію фонетичних масок. Мовлення Андромахи характеризується домінуванням свистячої фонемі /s/, яка створює ефект спокою та внутрішньої зосередженості. Ця звукова організація відповідає її образу як стриманої, зрілої та морально стійкої героїні. Андромаха – доросла жінка, мати та вірна вдова. Її фонетична маска вдало відображає цю виваженість та впевненість. У ній не горить вогонь помсти, як у репліках протилежній їй героїні Герміоні. Андромаха стійко приймає свою близьку смерть: «*Et pourquoi vos soupirs seraient-ils repoussés ? Aurait-elle oublié vos services passés ?*» [Racine 2017, с. 36]; «*Est-ce là cette ardeur tant promise à sa cendre ?*» [Racine 2017, с. 36]. Вона постає між дилемою порятувати рідного сина від загибелі чи зрадити своєму покійному чоловіку, своїй батьківщині і своїм принципам. Це протистояння безпосередньо передано у звукописі. Коли Андромаха згадує свого сина, вона автоматично переходить до ніжних фонем (здебільшого /s/), що фонетично нагадує мамину колиску: «*Que ses ressentiments doivent être effacés, qu'en lui laissant mon fils, c'est l'estimer assez*» [Racine 2017, с. 40]; «*Sur les soins de sa mère on peut s'en assurer*» [Racine 2017, с. 40]; «*Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste : il est du sang d'Hector, mais il en est le reste*» [Racine 2017, с. 41]. З іншого боку, коли героїня згадує про свого покійного чоловіка та свій замордований народ, у ній запалюється пристрасть і відчуття несправедливості, тоді вона вдається до більш різючих алітерацій, таких як «г» (що є більш притаманно Герміоні). Наприклад, у розмові із Пірром, коли Андромаха розуміє всю безвихідь положення її єдиного сина: «*Ah ! Seigneur, arrêtez ! Que prétendez-vous faire ? Si vous livrez le fils, livrez-leur donc la mère !*» [Racine 2017, с. 50]; Також у гніві на Піппа: «*Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?*» [Racine

2017, с. 56]; «Et quel époux encore ! Ah ! souvenir cruel ! Sa mort seule a rendu votre père immortel» [Racine 2017, с. 56]; (про Гектора). Її туга за близькими та коханим виявляється у повторі трагічної /m/: «Ma flamme par Hector fut jadis allumée ; Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée» [Racine 2017, с. 56]; «J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés ; J'ai vu trancher les jours de ma famille entière» [Racine 2017, с. 55]. В останньому рядку поєднання алітерації тужливого і смертоносного /m/ та агресивного /r/ дозволяє передати повний спектр емоцій Андрوماхи, чий гнів є породженням великого горя. Таким чином, фонетична маска Андрوماхи характеризується стабільністю протягом всього твору та різким зламом у момент кульмінації, переходом до фонем притаманних Герміоні. На відміну від Андрوماхи, мовлення Герміони характеризується домінуванням фонем /r/, що створює ефект різкості, агресії та емоційної нестабільності. У ній бушує не праведна лють Андрوماхи за смерть її чоловіка, а егоїстична жага помсти за особисту образу. В образі на Піппа: «Il me trahit, vous trompe, et nous meprise tous» [Racine 2017, с. 27]; та у гніві на Ореста за вбивство Піппа: «Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur, va, je la désavoue, et tu me fais horreur. Barbare, qu'as-tu fait ? Avec quelle furie as-tu tranché le cours d'une si belle vie ?» [Racine 2017, с. 150]. Водночас Герміона здатна додавати зміни до своєї фонетичної маски залежно від комунікативної мети. У діалогах з Орестом вона переходить до м'яких сонорних і свистячих фонем (/m/, /l/, /s/) з метою маніпуляції. На відміну від Андрوماхи, Герміона використовує ці фонем у корисливих цілях, щоб закохати у себе Ореста та переманити його на свій бік: «Le croirai-je, Seigneur, qu'un reste de tendresse/ Vous fasse ici chercher une triste princesse ?» [Racine 2017, с. 30]; ; «Oui, c'est vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes, leur apprend le premier le pouvoir de leurs armes ; Vous que mille vertus me forçaient d'estimer ; Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.»; «Je veux savoir, Seigneur, si vous m'aimez.» [Racine 2017, с. 31]; «Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné ? Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée demande une victime à moi seule adressée ; Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé» [Racine 2017, с. 36]. У

кульмінаційній частині внутрішнього одкровення Герміона вдається до сонорних звуків без маніпуляції, героїня знаходиться на одинці і може дати волю емоціям: «**Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes, semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ?**»; «**Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?**» [Racine 2017, с. 140]. А також повтор слів протягом монологу: **me plaindre, un moment, gémissement, tremble, menace**. Помітна відчутна різниця між її щирими почуттями та маскою, яку вона носила перед Орестом, хоча вона й використовує ту саму алітерацію сонорних звуків. Повтор фонemi /i/, яка зазвичай символізує щось світле і добре, натякає на те, що гнів Герміони стає праведним, наодинці з собою їй вже немає перед ким грати, і її емоції є найбільш справжніми – чистими: «Non, ne **révoquons point l'arrêt de mon courroux** : qu'il **périsse** ! Aussi bien **il ne vit plus pour nous**. Le **perfide triomphe** et se **rit** de ma **rage** : **il** pense voir en pleurs **dissiper** cet orage» [Racine 2017, с. 154]. Найцікавішими як з боку фонетичних особливостей, так із боку психоемоційного опису персонажа є останні репліки Герміони. Героїня весь час перебувала у роздвоєнні: з одного боку вона кохала свого зрадника Пірра, а з іншого – ненавиділа і бажала йому смерті. Коли ж її план втілено, й Орест нарешті вбиває свого володаря, Герміона раптом усвідомлює всю тяжкість свого злочину. Вона знову відкриває свої справжні почуття. Смертельний розпач проявляється у повторі /m/: «Et ne voyais-tu pas, dans **mes emportements**, que **mon** cœur **démentait** **ma bouche** à **tous moments** ?» [Racine 2017, с. 154]. Крім того, Герміона не бачить майбутнього без коханого, непроглядна темрява, яка заповонила її душу, виявляється у частому використанні внутрішньо артикульованих голосних заднього ряду: /u/, /o/, /ɔ̃ /. Останні слова Герміони у трагедії несуть багато сенсів та символів: «Je **renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire, à toute ma famille** ; et c'est assez pour moi, traître, qu'elle ait produit **un monstre comme toi**» [Racine 2017, с. 154]. По-перше, алітерація звуку /s/ вперше приймає не підступний характер, а стає символом суму, смиренності і спокою (яку ми спостерігали раніше в Андромахи), адже Герміона вже вирішила залишитися тут і прийняти смерть разом з Пірром. По-друге, /m/ символізує муку

через смерть коханого і розлуку з близькими. По-третє, асонанс відкритих голосних /a/, /ɑ/, /ã / передає вершину її відкритості у своїх висловлюваннях, щирість, якої вона не мала у спілкуванні з Орестом раніше, а сам звук /a/, як вже зазначалося раніше, натякає на величність її передсмертних слів. І по-четверте, «р» і «т» як вибухові глухі приголосні передають її остаточний гнів, що вибухає на Ореста. Отже, робимо висновок про складність системи фонетичної маски і широкі можливості її інтерпретації. Фонетична маска Герміони є яскраво вираженою динамічною моделлю, що змінюється залежно від її психологічного стану. Мовлення Ореста характеризується переважанням сонорних фонем (/m/, /l/, /n/), які створюють м'яке і плавне звучання, що відповідає його образу як персонажа, керованого почуттями: «*Tel est de mon amour l'aveuglement funeste*» [Racine 2017, с. 27]; «*L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme*» [Racine 2017, с. 28]; «*Souhaité de me voir ! Ah ! divine princesse... Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse ?*» [Racine 2017, с. 30]. Фонема /m/ передає у словах героя не лише любов, а й смуток: «*Je me trompais moi-même ! Ami, n'accable point un malheureux qui t'aime*» [Racine 2017, с. 143]. Туга за нерозділеним коханням передається і в асонансі напівголосної фонемі /w/ - закритого звуку схожого на /u/: «*J'y cours. Je pensai que la guerre et la gloire de soins plus importants rempliraient ma mémoire*» [Racine 2017, с. 23]. У звукописі реплік Ореста ми вперше вбачаємо еротичні мотиви. Герой вдається до звабливого /r/ (як бачимо, /r/ здатне передавати не лише гнів, а й загравання) та еротичного /m/: «*Si je vous aime ? ô dieux ! Mes serments, mes parjures, ma fuite, mon retour, / mes respects, mes injures, mon désespoir, mes yeux/ de pleurs toujours noyés, quels témoins croirez- vous, / si vous ne les croyez ?*» [Racine 2017, с. 43]. Водночас у мовленні Ореста простежується зміна фонетичної організації залежно від об'єкта мовлення. У зверненнях до Герміони переважають м'які звуки, тоді як у репліках, пов'язаних із Пірром, з'являються тверді приголосні (/k/), цей глухий та чіткий звук передає повагу до свого володаря: «*Toi qui connais Pyrrhus, que penses-tu qu'il fasse ? Dans sa cour, dans son cœur, dis-moi ce qui se passe*»

[Racine 2017, с. 23]; «Quoi ? Pyrrhus, je te rencontre encore» [Racine 2017, с. 24]. Як справжній класицистичний герой Орест знаходиться у протистоянні між обов'язком та почуттями, що і виявляється у виборі фонем. Таким чином на прикладі фонетичної маски Ореста ми спостерігаємо, як мовлення героя може змінюватися залежно від реципієнта. Аналіз фонетичної організації мовлення персонажів трагедії «Андромаха» дозволяє встановити не лише індивідуальність їхніх фонетичних масок, а й складну систему їхньої взаємодії. Кожен персонаж характеризується домінуванням певних фонем, що відповідають його психологічному типу та функції у сюжеті, однак ці звукові моделі не є статичними, а демонструють здатність до трансформації у межах драматичної дії. Ключовою особливістю є явище динамічного обміну фонемами (інверсії фонетичних масок), яке найбільш виразно проявляється у кульмінаційних моментах. Андромаха, чия фонетична маска базується на м'якій і заспокійливій /s/, у стані крайнього емоційного напруження переходить до агресивної /r/, що сигналізує про внутрішній злам, протест і вихід за межі її звичної стриманості. Водночас Герміона, навпаки, у фіналі трагедії відмовляється від домінуючої для неї різкої /r/ і звертається до /s/, яка набуває значення смирення, прийняття і внутрішнього заспокоєння. Такий взаємний перехід свідчить про те, що фонетична маска є не лише засобом індивідуалізації персонажа, а й індикатором граничних психологічних станів, у яких герой тимчасово виходить за межі власної ролі і «запозичує» звукову модель іншого персонажа. Не менш важливою є й інша форма динамічності – залежність фонетичної маски від адресата мовлення, що особливо виразно проявляється у мовленні Ореста. Його фонетична організація змінюється не лише відповідно до внутрішнього стану, а й залежно від співрозмовника: у зверненнях до Герміони переважають м'які сонорні фонemi, що передають любов і підпорядкованість почуттям, тоді як у репліках, адресованих Пірру, з'являються тверді приголосні, які відображають повагу, ієрархічність і усвідомлення обов'язку. Таким чином, мовлення Ореста демонструє комунікативно зумовлену варіативність, що доповнює

загальну модель функціонування фонетичної маски. Отже, результати аналізу дозволяють розглядати фонетичну організацію мовлення як багаторівневу динамічну систему, у якій звуки виконують не лише характеротворчу, а й трансформаційну функцію. У трагедії «Андромаха» алітерація та асонанс стають засобом не лише побудови образу, а й фіксації моментів його внутрішнього зламу, взаємодії та переходу між різними психологічними станами. Це суттєво розширює розуміння фонетичної маски персонажа, демонструючи її здатність не лише стабілізувати образ, а й відображати його зміну в межах драматичного розвитку.

2.3. Порівняльний аналіз фонетичних масок персонажів у драматичних творах автора

Глибокий фоностилістичний аналіз п'яти трагедій Жана Расіна: «Phèdre», «Andromaque», «Britannicus», «Mithridate» та «Bérénice», дозволяє встановити системний характер функціонування фонетичних масок у творі. Водночас звукові моделі не є універсальними або механічно закріпленими за конкретними значеннями – їхня символічна функція змінюється залежно від контексту та взаємодії персонажів, а відтак відкриває широке поле для дослідження у межах різних текстів. У трагедії «Британік» особливо виразним є протиставлення фонетичних масок Бурра та Нарциса. Обидва персонажі служать при дворі Нерона, але мають різні мотиви. Нарцис – довірений Британіка, заради досягнення власних цілей йде на хитрощі та спокушає Нерона вбити брата. Будучи головним антагоністом твору, він використовує своє мовлення для маніпуляції та інтриги. Найбільш характерними звуками його фонетичної маски виступають зміїна /s/ та сугестивна /v/, які створюють ефект впливу на адресата: «Les dieux de ce dessein puissent-ils le distraire !» [Racine 1990, с. 105]; «Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit : Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.» [Racine 1990, с. 107]; «Elle s'en est vantée assez publiquement. Qu'elle n'avait qu'à vous voir un moment.» [Racine 1990, с. 105]. На рівні асонансів спостерігається повтор закритих голосних, що

традиційно асоціюються із темрявою та злом: «Seigneur, j'ai *tout prévu pour une mort si juste*. Le *poison* est *tout* prêt. La fameuse Locuste / A redoublé *pour moi* ses *soins officieux*» [Racine 1990, с. 104]. На противагу Нарцису, Бурр – вчитель та наставник Нерона, виступає моральним компасом усієї п'єси. Він прагне виховати достойного правителя, відзначається стоїцизмом, мудрістю та вірою у краще. У його мовленні повтори /s/ набувають значення спокою і виваженості, а в поєднанні з /l/ та відкритим голосним /a/ формують образ щирого і глибоко морального персонажа: «Ce dessein s'est conduit avec plus de mystère.» [Racine 1990, с. 116]; «Il se lève, il l'embrasse, on se tait, et soudain...» [Racine 1990, с. 116]; «Et j'*allais, accablé de cet assassinat*, / Pleurer Britannicus, César et tout l'État.» [Racine 1990, с. 117]; «Hélas ! loin de vouloir éviter sa colère, / La plus soudaine mort me sera la plus chère.» [Racine 1990, с. 122]. Героїня трагедії «Мітрідат» Монім істотно відрізняється від інших жіночих персонажів у творчості Расіна. У ній немає ні вибуховості характеру Федри, ні агресивності Герміони, ні наївності Береніки. Її фонетична маска переважно складається із назальних та закритих голосних та сонорних звуків, які натякають на її внутрішню стійкість. Монім не боїться сказати ні своєму володарю Мітрідату і стояти на своєму до кінця через незламну вірність коханому Ксіфару. Її сила проявляється не у відкритій агресії, а у самоконтролі і моральній твердості, що проявляється у внутрішніх, закритих звуках: «Du jour que sur *mon front on* mit ce diadème, / Je *renonçai*, Seigneur, à ce *prince*, à moi-même.» [Racine 1965, с. 104]; «*Loin de moi*, par mon *ordre*, il *courait* m'*oublier*.» [Racine 1965, с. 104]; «Non, *seigneur*, vainement vous croyez m'*étonner*.» [Racine 1965, с. 106]; «Il *en mourra*, Seigneur. Ma *foi ni mon amour* / Ne seront *point* le prix d'*un* si cruel *détour*» [Racine 1965, с. 106]. Трагедія «Береніка» суттєво відрізняється від інших п'єс автора, адже у ній відсутній традиційний антагоніст, а головним джерелом конфлікту стає суспільство та державний обов'язок. Це єдина трагедія автора «без крові». Саме тому фонетична організація мовлення Тіта і Береніки не будується на різкому протиставленні звукових систем. Навпаки, у їхньому мовленні постійно взаємодіють світлі й темні

голосні, відкриті та закриті звуки, що створює складне емоційне тло. У діалогах Тіта і Береніки поступово формується ефект «злиття» фонетичних масок: їхні звукові системи починають взаємодіяти та наближатися одна до одної. На відміну від трагедій, де персонажі протиставляються через різкі фонетичні контрасти, у «Береніці» звукопис підкреслює не боротьбу, а спільність внутрішнього переживання. Саме тому персонажі сприймаються не як умовні носії добра чи зла, а як психологічно живі та людяні постаті. Ось світла і чиста /i/ у словах Тіта: «*Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.*» – [Racine 2001, с. 86]; «темні» закриті голосні у мовленні Береніки: «*Eh bien ! régnez, cruel, contentez votre gloire : / Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire, / Que cette même bouche, après mille serments / D'un amour qui devait unir tous nos moments.*» [Racine 2001, с. 87]; та їх синтез у наступній репліці героїні: «*Eh bien, Seigneur, eh bien ! qu'en peut-il arriver ? / Voyez-vous les Romains prêts à se soulever ?*» [Racine 2001, с. 89]. Порівняння персонажів різних трагедій дозволяє простежити кілька спільних закономірностей у функціонуванні фонетичних масок. По-перше, фонетична організація мовлення корелює з психологічним типом персонажа: агресивні й пристрасні герої тяжіють до різких або напружених фонем (/r/), стримані й морально стійкі – до свистячих і сонорних (/s/, /l/, /m/, /n/), тоді як маніпулятивні персонажі активно використовують сугестивні комбінації свистячих і фрикативних звуків (/s/, /v/). По-друге, значення фонем не є фіксованим: одна й та сама фонема може реалізувати різні функції залежно від контексту та персонажа. Найбільш показовим у цьому плані є звук /s/, який у мовленні Андромахи чи Бурра асоціюється зі спокоєм і внутрішньою рівновагою, тоді як у Нарциса набуває відтінку прихованої загрози. Крім того, аналіз підтверджує динамічний характер фонетичних масок. У кульмінаційних моментах персонажі можуть частково змінювати власну звукову модель або переходити до фонем, характерних для інших героїв. Особливо виразно це проявляється в «Андромасі», де Андромаха й Герміона тимчасово «обмінюються» домінуючими фонемами у моменти психологічного зламу. Подібна динаміка

свідчить про те, що фонетична маска функціонує не як статична характеристика персонажа, а як система, здатна відображати його внутрішню трансформацію. Ці висновки доводять важливість урахування фонетично-стилістичних фігур при перекладі поетичного тексту та необхідність вироблення алгоритму ефективного перекладу цих фігур з урахуванням фонетичної маски персонажа.

2.4. Алгоритм перекладу алітерації та асонансу з урахуванням фонетичної маски персонажа

Переклад фонетично-стилістичних фігур потребує не лише відтворення змісту, а й аналізу функції звукопису у структурі твору. На основі проведеного аналізу трагедій Жана Расіна можемо запропонувати такий алгоритм роботи з алітерацією та асонансом у перекладі. Першим етапом є виявлення алітерацій та асонансів у тексті й визначення їхньої частотності та позиції у репліках персонажа. Після цього необхідно встановити їхню функцію: чи виконують вони лише декоративно-ритмічну роль, чи беруть участь у формуванні фонетичної маски героя. Якщо звуковий повтор корелює з психологічним станом персонажа, його емоціями або внутрішньою трансформацією, перекладачеві необхідно прагнути до його відтворення. Другим етапом є визначення домінуючої фонемі та її символічного значення у конкретному контексті. Одна й та сама фонема може мати різне функціональне навантаження залежно від персонажа, тому переклад має орієнтуватися не на механічне копіювання звука, а на передачу його художньої функції. Так, при перекладі реплік Іпполіта важливим є збереження твердої й напруженої фонетики, тоді як у мовленні Герміони важливо передати відмінність між її станом на початку твору (агресія з алітерацією на /r/) та під час кульмінації (відкритість та щирість). Третім етапом є вибір способу перекладу. Аналіз практичного матеріалу показує, що для відтворення фонетичних фігур можуть використовуватися:

- збереження аналогічної алітерації або асонансу;

- часткова компенсація звукопису в іншій частині рядка;
- синонімічна заміна слів для збереження домінуючої фонемі;
- зміна порядку слів;
- перенесення акценту із точної фонетичної відповідності на загальний акустичний ефект.

Якщо ж фонетичний повтор не є частиною фонетичної маски персонажа і не має смислотворчого навантаження, перекладач може допустити його трансформацію або часткове опущення, замінивши звукопис іншими стилістичними засобами. Таким чином, переклад фонетично-стилістичних фігур має ґрунтуватися на попередньому аналізі функції звукопису у тексті. У трагедіях Расіна алітерація та асонанс часто є складовою побудови персонажа, тому їхнє збереження стає важливим елементом адекватного художнього перекладу.

2.5. Практичні аспекти перекладу (на матеріалі обраних фрагментів)

Переклад трагедій Жана Расіна становить особливу складність через тісний зв'язок між звуковою організацією тексту та побудовою образів персонажів. У зв'язку з цим перекладачеві необхідно зберігати не лише семантичний зміст реплік, а й їхню звукову структуру, оскільки саме вона часто забезпечує емоційний ефект тексту. Однак повне відтворення фонетичної організації оригіналу ускладнюється відмінностями між фонетичними системами французької та української мов, необхідністю дотримання ритміки Олександрійського вірша, а також обмеженнями рими та синтаксису. Тому переклад фонетично-стилістичних фігур потребує постійного пошуку компромісу між змістом, ритмом і звукописом. У цьому підрозділі розглянуто окремі приклади перекладу реплік персонажів із трагедій Расіна з метою простежити, яким чином збереження або трансформація алітерацій та асонансів впливає на відтворення фонетичних масок персонажів у перекладі. У момент найбільшого одкровення Герміона виражає свій смуток за нерозділеним

коханням, використовуючи повтор ніжних та тужливих фонем /m/ і /l/ [Racine 2017, с. 140]:

Muet à **mes** soupirs, / tranquille à **mes** alarmes,
Semblait-il seulement / qu'il eût part à **mes** larmes ?

При перекладі важливо зберегти цю ніжність та відкритість серця героїні, тому ми підбираємо слова в українській мові, які міститимуть згадані вище фонemi:

Німий до мого плачу, / мовчущий до печалі.
Він поділяв мій смуток / лише в моїй уяві?

Складність такого перекладу полягає також у необхідності зберегти ритміку поетичного рядка. Расін пише свою трагедію з використанням класичного Олександрійського вірша. Це римований 12-складник з цезурою посередині, обов'язковим наголосом на 6-му і 12-му складах та чергуванням парних окситонних і парокситонних рим. Цезура – це ритмічно-інтонаційна пауза всередині віршованого рядка, що розділяє його на дві частини (ми позначили цезуру в тексті скісною рисою «/»). Рима у цьому двовірші жіноча (наголос на передостанній склад). Відповідно перед перекладачем постає задача зберегти всі тонкощі римування і структури вірша, не нехтуючи фонетичною організацією тексту. В оригіналі фонема /m/ була повторена 6 разів, як і в перекладі. Тоді, як звук /l/ наявний в тексті оригіналу 6 разів, а в перекладі збереглося лише 4. Таку неточність можна допустити саме за рахунок сполучення алітерацій двох фонем. Оскільки /m/ і /l/ виконують в цьому двовірші однакову символічну функцію, достатньо аби вони назагал зустрічалися досить часто. Від алітерацій залежить і вибір лексики: «tranquille» зі «спокійного» стає «мовчущим» (втрачає фонему /l/, але натомість набуває /m/), «larmes» зі «сліз» стають «смутком», аби зберегти ритміку вірша; «soupirs» із зітхань перетворюється на «плач» - це ілюстрація того, як слово, що не мало алітерації в оригіналі набуває її в перекладі, аби зберегти загальну тенденцію.

Слова Ореста, що пронизані пристрастю до Герміони, представлені частим чергуванням звабливого /r/ й еротичного /m/ [Racine 2017, с. 43]:

Si je vous aime ? ô dieux !/ **Mes serments, mes parjures,**
Ma fuite, mon retour, / mes respects, mes injures,
Mon désespoir, mes yeux/ de pleurs toujours noyés,
Quels témoins croirez-vous, / si vous ne les croyez ?

Запропонований переклад:

Чи люблю вас? О боги! / **Мої брехні й присяги,**
Моя втеча, вертання, / перемоги, звитяги,
Мій розпач і очі, / що тонуть в журбі.
Як цьому не повіриш, / вже не вір, далєбі!

У цьому перекладі гірше вдалося зберегти вагому кількість алітерацій оригіналу. /R/ зустрічається 8 разів, а /m/ лише 4, на відміну від 11 повторів кожного звуку в оригіналі. Відчутним видається лише повтор /r/. Для збереження фонетичних фігур доводиться жертвувати порядком слів: «**mes serments, mes parjures**» - «**мої брехні й присяги**»; видом речення (з питального стало спонукальним): «**Quels témoins croirez-vous, / si vous ne les croyez ?**» – «**Як цьому не повіриш, / вже не вір, далєбі!**»; а в деяких випадках і змістом, якщо це не впливає критичним чином на сюжет: «**mes respects, mes injures**» – «**перемоги, звитяги**». Пірр у діалозі з Герміоною виражає одночасно свою зневагу до неї та пристрасть до Андромахи, послуговуючись повторами фонем /r/ [Racine 2017, с. 167]:

Mais cet amour l’emporte,/ et par un coup funeste,
Andromaque m’arrache / un cœur qu’elle déteste.
L’un par l’autre entraînés,/ nous courons à l’autel
Nous jurer malgré nous/ un amour immortel.

При перекладі ми намагалися максимально зберегти зазначену алітерацію:

Любов перемагає, / й один удар смертельний
Все серце вириває / з грудей моїх пекельних –

Це Андромахи лють, / і разом під вінець
Ми рвемося, щоб ствердити / кохання накінець.

Спостерігаємо неточність у порядку рядків: в оригіналі Андромаха є агентом дії і зустрічається ще в другому рядку, заради збереження ритміки в українському перекладі довелося змістити це в третій рядок, а також абсолютно усунути слова «l'un par l'autre entraînés». Заради збереження алітерації перекладач звертається до синонімічної заміни: «*courons*» (біжимо) замінюється на «**р**вемося»; «*jurer*» (покаятися) на «**с**твердити». Андромаха у пориві злості за смерть чоловіка обвинувачує Піппа з використанням тієї ж таки фонemi /r/ [Racine 2017, с. 56]:

Et quel époux encore ! / Ah ! souvenir cruel !
Sa mort seule a rendu / votre père immortel
О пам'яті моєї / жорстока **к**руговерть!

Ваш батько став безсмертним / **ч**ерез його лиш **с**мерть.

При перекладі не вдалося повністю зберегти зміст першого рядка, при цьому зберігається алітерація потрібного звуку. Для цієї проблеми пропонуємо перенести згадку про Гектора у попередній рядок. Синтаксис мов відрізняється, що породжує нові виклики при перекладі, адже завжди необхідно зберігати ритміку оригінального вірша. У монолозі Іпполіта до Арісії ми прагнемо передати стриманість та внутрішній конфлікт героя між почуттями і обов'язком не лише на семантичному рівні, а й за допомогою потвору закритих лабіалізованих голосних: «Et mes **c**oursiers **o**isifs ont **o**ublié ma **vo**ix.» [Racine 2000, с. 60] – «**У** стайнях **п**оснули **м**ої **в**ороні.» При перекладі реплік Бурра звертаємо увагу на сонорні та свистячі приголосні, а також на повтор відкритої фонemi /a/:

Hélas ! loin de vouloir / éviter sa colère,
La plus soudaine mort / me sera la plus chère.
[Racine 1990, с. 122]

Я не втечу від **л**юті, / **я**ка його **с**повила.
І **н**айлютіша **с**мерть / **б**ула би мені мила.

Et j'*allais*, *accablé* / de cet *assassinat*,
Pleurer *Britannicus*, / *César* et tout l'*État*.

[Racine 1990, с. 117]

І я пішов з лицем / від *жалості* блідим
Оплакати Британіка, / правителя і Рим.

Заради дотримання схеми римування та фонетичних масок персонажів здійснюються певні зміни на лексичному рівні: гіперонім «*État*» (держава) замінюється на його гіпонім «Рим»; а конкретний титул «Цезар» навпаки замінюється на загальний термін – «правитель». Відбуваються синонімічні підміни: «лють» замість «гнів»; та деякі семантичні зміни, які тим не менше відображають події у п'єсі: «*accablé*» (приголомшений) – «від жалості блідий». Практичний аналіз перекладів показав, що для збереження фонетичних масок перекладачеві часто доводиться вдаватися до різних трансформацій: зміни порядку слів, синонімічних заміन, часткової компенсації втрачених алітерацій, а іноді й до певних семантичних відхилень. При цьому ключовим стає не буквальне відтворення звуків, а збереження їхнього символічного та психологічного навантаження. Якщо фонетична організація персонажа є важливою для його художнього образу, її втрата може суттєво змінити сприйняття героя у перекладі. Таким чином, аналіз перекладів підтверджує доцільність розгляду фонетичної маски як окремої категорії літературознавчого та перекладознавчого аналізу. Вивчення фонетичної організації мовлення персонажів дозволяє точніше визначати функцію алітерації та асонансу у тексті й, відповідно, обирати адекватні перекладацькі стратегії. Це особливо важливо у творчості Жана Расіна, де звукопис є невід'ємною складовою драматичної поезики та одним із механізмів побудови персонажа.

ВИСНОВКИ

Практичний аналіз трагедій Жана Расіна підтвердив, що алітерація та асонанс у його творчості виконують не лише ритмічно-естетичну, а й характеротворчу функцію. Фонетична організація мовлення персонажів у трагедіях Расіна має системний характер і безпосередньо пов'язана з їхнім психологічним станом, типом персонажа та розвитком драматичного конфлікту. Повторення окремих фонем формує індивідуальні фонетичні маски героїв, які дозволяють простежити особливості їхнього внутрішнього світу та емоційної динаміки. Аналіз трагедій «Федра» та «Андромаха» показав, що фонетичні маски персонажів не є статичними. У кульмінаційних моментах вони можуть змінюватися або частково наближатися до фонетичних моделей інших героїв. Особливо виразним є явище динамічного обміну фонемами між Андромахою та Герміоною, а також перехід Федри від м'яких сонорних і приглушених звуків до домінування агресивної /r/ у моменти внутрішнього зламу. Це дозволяє розглядати фонетичну маску не як набір окремих звукових повторів, а як динамічну систему, здатну відображати психологічні трансформації персонажа. Порівняльний аналіз інших трагедій автора підтвердив сталість цієї закономірності у творчості Расіна. Приклади з трагедії «Британік» продемонстрували, як фонетичний аспект стилістики здатен відігравати роль у диференціації персонажів на добрих і злих та підкреслювати моральний конфлікт у п'єсі. Натомість у «Береніці» на прикладі фонетичних масок Тіта і Береніки можна простежити таке явище як фонетичне зближення. Одна й та сама фонема може реалізовувати різні функції залежно від контексту та ролі персонажа у творі. Проведений аналіз дозволив встановити безпосередній зв'язок між фонетичною організацією мовлення персонажів та проблемою художнього перекладу. Якщо алітерація та асонанс є складовою фонетичної маски героя, їхня втрата у перекладі може змінити психологічне сприйняття персонажа та послабити емоційний ефект тексту. Саме тому переклад фонетично-стилістичних фігур повинен ґрунтуватися

не лише на формальному відтворенні звуків, а насамперед на аналізі їхнього функціонального навантаження у структурі твору. Отже, результати практичного аналізу підтверджують доцільність використання поняття фонетичної маски персонажа для дослідження поетики Жана Расіна. Фонетична організація мовлення виступає одним із механізмів побудови драматичного образу, його психологічної диференціації та внутрішньої динаміки, що дозволяє розглядати звукопис як важливий рівень аналізу художнього тексту.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було встановлено, що алітерація та асонанс у трагедіях Жана Расіна виконують не лише ритміко-естетичну, а й характеротворчу функцію. Аналіз праць із фоностилістики, фонетичного символізму, поетики та перекладознавства засвідчив, що фонетична організація художнього тексту здатна формувати додатковий смисловий рівень, впливати на емоційне сприйняття твору та брати участь у конструюванні художнього образу. У межах дослідження було розглянуто алітерацію та асонанс як основні засоби фонетичної організації поетичного мовлення, проаналізовано символічний потенціал окремих фонем і визначено їхню роль у створенні емоційно-експресивного ефекту. Теоретичні положення фонетичного символізму дали підстави стверджувати, що звукова форма мовлення може брати участь у творенні значення поряд із лексичними та синтаксичними засобами. Проведений аналіз показав, що концентрація певних голосних і приголосних звуків у мовленні персонажів здатна викликати стійкі асоціативні та психологічні реакції у реципієнта. Завдяки цьому алітерація та асонанс виконують не лише декоративну функцію, а й сприяють моделюванню індивідуальних рис персонажів, підкреслюють їхній емоційний стан, внутрішні переживання та особливості характеру. Особливу увагу було приділено проблемам перекладу фоностилістичних фігур, оскільки відтворення звукової організації тексту становить одну з найскладніших перекладацьких задач. Збереження алітерації та асонансу нерідко вимагає пошуку компромісу між передачею змісту та відтворенням фонетичного ефекту оригіналу. Отримані результати дозволяють розглядати алітерацію та асонанс у трагедіях Жана Расіна не лише як орнаментальні елементи поетичного мовлення, а й як важливі фоностилістичні засоби характеротворення та індивідуалізації персонажів. Спираючись на концепції дискурсивного етосу, ідіолекту та мовної характеристики персонажа було обґрунтовано поняття

фонетичної маски персонажа як фоностилістичної системи домінантних звуків, що слугує засобом репрезентації його характерологічних рис, психологічного стану та трансформації художнього образу. На відміну від традиційних підходів, які зосереджуються переважно на лексичному та синтаксичному аспектах мовлення, запропонована концепція враховує також фонетичний рівень як окремий компонент художнього образу. Таким чином, у роботі здійснено спробу розширити інструментарій літературознавчого аналізу шляхом включення до нього системного дослідження звукопису. Практичний фоностилістичний аналіз трагедій Жана Расіна «Phèdre», «Andromaque», «Britannicus», «Mithridate» та «Bérénice» підтвердив наявність системної кореляції між фонетичною організацією мовлення персонажів та їхньою роллю у творі. Було встановлено, що персонажі тяжіють до повторення певних фонем, які формують індивідуальні фонетичні моделі та сприяють їхній диференціації. Так, у мовленні окремих персонажів переважають тверді сонорні або вібранти, що підкреслюють рішучість, силу чи внутрішню напругу, тоді як інші персонажі тяжіють до м'яких свистячих або назальних звуків, які асоціюються зі стриманістю, стражданням або внутрішньою гармонією. Дослідження також підтвердило динамічний характер фонетичної маски. Було встановлено, що у кульмінаційних моментах персонажі можуть відходити від своїх звичних фонетичних моделей і звертатися до інших звукових патернів. Такі зміни супроводжують внутрішні психологічні злами, конфлікти або моменти найвищого емоційного напруження. Особливо показовими виявилися приклади з трагедій «Phèdre» та «Andromaque», де зміна домінуючих фонем відображає трансформацію персонажів та розвиток драматичного конфлікту. Важливим результатом дослідження стало встановлення контекстуального характеру фонетичної маски. Було доведено, що значення окремої фонемі не є сталим чи універсальним. Одна й та сама фонема може виконувати різні функції залежно від образу персонажа, його місця у сюжеті та конкретної мовленнєвої ситуації. Це дозволяє говорити не лише про символічне значення окремих звуків, а про функціонування цілих фонетичних

систем у межах художнього тексту. Окремо були виявлені такі явища, як фонетична інверсія та фонетичне зближення. Під фонетичною інверсією розуміється тимчасове звернення персонажа до фонем, характерних його опоненту, тоді як фонетичне зближення полягає у поступовому наближенні звукових моделей різних персонажів. Ці явища дозволяють простежити приховані взаємозв'язки між героями, підкреслити їхню схожість або контраст та продемонструвати зміни у розвитку міжособистісних відносин. Окремим результатом роботи стало окреслення алгоритму перекладу фоностилестичних фігур. Було встановлено, що переклад алітерації та асонансу повинен ґрунтуватися не лише на формальному відтворенні звукових повторів, а насамперед на аналізі їхнього функціонального навантаження у тексті. Перед вибором перекладацької стратегії необхідно визначити, чи бере конкретна фонетична фігура участь у формуванні фонетичної маски персонажа. Якщо звукопис виконує характеротворчу функцію, перекладачеві доцільно прагнути до збереження відповідного акустичного ефекту за допомогою компенсації, синонімічних заміन, перебудови синтаксичної структури або інших перекладацьких трансформацій. Якщо ж фонетичні повтори мають переважно декоративний характер, допускається більша свобода перекладу. Проведений аналіз дозволяє розглядати алітерацію та асонанс у творчості Жана Расіна як системні механізми побудови персонажа. Вони не лише посилюють емоційне звучання тексту, а й беруть участь у створенні індивідуального голосу героя, його психологічної характеристики та внутрішньої динаміки. Запропоноване поняття фонетичної маски персонажа відкриває можливість подальшого дослідження фонетичного рівня художнього тексту в межах літературознавства, стилістики та перекладознавства. Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів під час аналізу драматичних творів, у курсах з літературознавства, фоностилестики, поезики та перекладознавства, а також у подальшій роботі над перекладом творчого доробку Жана Расіна. Запропонований підхід може бути також застосований до аналізу інших поетичних та драматичних

текстів, у яких фонетична організація мовлення відіграє важливу роль у формуванні художнього змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бубела Л. *Фоностилістичні засоби у системі художнього тексту* // *Іноземна філологія*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. Вип. 114. С. 45–52.
2. Домбровський В. *Українська стилістика і ритміка. Українська поетика*. Дрогобич : Відродження, 2008. 488 с.
3. Качуровський І. В. *Фоніка* / Ігор Васильович Качуровський. - Мюнхен: Український вільний університет, 1984. – 132-178с.
4. Ковалевська Т. І. *Алітерація та асонанс в сучасному художньому англомовному тексті* / Т. І. Ковалевська // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна. – Вінниця, 2012. – Вип. 30. – 128-130 с.
5. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
6. Мохровський О. М. *Теоретична фонетика іноземних мов: Посіб.* / Олександр Миколайович Мохровський. - К., 1969 – 50-52 с.
7. Albrecht J., Métrich R. (dir.). *Manuel de traductologie*. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2016. 789 p.
8. Barthes R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953. 187 p.
9. Barthes R. *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1963. 181 p.
10. Benichou P. *Morales du grand siècle*. Paris : Gallimard, 1948. 365 p.
11. Chastaing Maxime, *La brillance des voyelles* (1962, in *Archivum Linguisticum* n°14, p.1-13). 400 p.
12. Chastaing Maxime, 1958, *Le symbolisme des voyelles, signification des i*, *Journal de Psychologie* n°55 : 403-423 p.
13. Pillot-Loiseau C., Schweitzer C. *Allitérations, assonances et figuralismes : de leur histoire à leur utilisation en phonétique du FLE* // *Corela*. 2020. HS-30. URL: OpenEdition Journals (дата звернення: 19.04.2024).

14. Crystal D. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6th ed. Oxford : Blackwell Publishing, 2008. 529 p.
15. Fónagy Ivan, *La vive Voix* (1983, Ed. Payot, Paris) 560 p.
16. Forestier G. *Jean Racine*. Paris : Gallimard, 2006. 942 p.
17. Genette G. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972. 285 p.
18. Hinton L., Nichols J., Ohala J. *Sound Symbolism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 490 p.
19. Jakobson R. Linguistics and Poetics // *Style in Language*. Cambridge : MIT Press, 1960. P. 350–377.
20. Köhler W. *Gestalt Psychology*. New York : Liveright Publishing Corporation, 1929. 369 p.
21. Koller W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8. Auflage. Tübingen ; Basel : A. Francke Verlag, 2011. 349 S.
22. Leech G., Short M. *Style in Fiction : A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2nd ed. Harlow : Pearson Education, 2007. 404 p.
23. Lefevere A. *Translating Literature : Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York : Modern Language Association of America, 1992. 177 p.
24. Léon P. *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, 1993. 176 p.
25. Lhafi S. Phonétique, phonologie et traduction ou : Quand le signifiant devient signifié // *Manuel de traductologie* / dir. J. Albrecht, R. Métrich. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2016. P. 169–184.
26. Maingueneau D. Ethos, scénographie, incorporation // *Itinéraires*. 2014. URL: [OpenEdition Journals](#) (дата звернення: 19.03.2026).
27. Meschonnic H. *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982. 714 p.

28. Newmark P. *A Textbook of Translation*. New York : Prentice Hall, 1988. 292 p.
29. Nord C. *Text Analysis in Translation : Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 1991. 250 p.
30. Ohala J. J. The Frequency Code underlies the Sound-Symbolic Use of Voice Pitch // *Sound Symbolism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. P. 325–347.
31. Peterfalvi J.-M. Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique // *L'Année psychologique*. 1965. Vol. 65. No. 2. P. 439–474.
32. Sapir E. A Study in Phonetic Symbolism // *Journal of Experimental Psychology*. 1929. Vol. 12. No. 3. P. 225–239.
33. Saussure Ferdinand, (1916) 1971, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot. 335 p.
34. Toolan M. *Language in Literature : An Introduction to Stylistics*. London : Arnold, 1998. 296 p.
35. Viprey J.-M. *Pour un traitement textuel de l'allitération* / Jean-Marie Viprey.- Paris, 1997. – 3-4 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРОВАНОГО МАТЕРІАЛУ

36. Racine J. *Andromaque*. Paris : Belin Gallimard, 2017. 192 p.
37. Racine J. *Bérénice*. Paris : Gallimard, 2001. 160 p.
38. Racine J. *Britannicus*. Paris : Nouveaux Classiques Larousse, 1990. 160 p.
39. Racine J. *Mithridate*. Paris : Bordas, 1965. 176 p.
40. Racine J. *Phèdre*. Paris : Folio Classique, 2000. 192 p.