

УДК 784.71:81'22'25

DOI <https://doi.org/10.17721/foia.philologica/2026/11/9>**Анатолій ПРИХОДЬКО**

доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземної філології та перекладу, Національний університет «Запорізька політехніка», вул. Університетська, 64, м. Запоріжжя, Україна, 69011

ORCID: 0000-0001-5051-8711aprykhod777@gmail.com**Катерина ЛУТ**

кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри іноземної філології та перекладу, Національний університет «Запорізька політехніка», вул. Університетська, 64, м. Запоріжжя, Україна, 69011

ORCID: 0000-0002-9842-3540katerinalut@gmail.com

Бібліографічний опис статті: Приходько, А., Лут, К. (2026). Прагмасемантична організація пісні “Where have all the flowers gone?” та її паратекстів. *Folia Philologica*, 11, 80–88, doi: <https://doi.org/10.17721/foia.philologica/2026/11/9>

ПРАГМАСЕМАНТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПІСНІ “WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE?” ТА ЇЇ ПАРАТЕКСТІВ

Об'єктом цієї розвідки є текст пісні “Where have all the flowers gone?” (далі – ПІСНЯ) та її паратекстові (перекладацькі) інтерпретації різними мовами, предметом – лінгвопрагматичний аспект їх аналізу, а метою – з'ясування комунікативно-прагматичного алгоритму ПІСНІ та можливостей її вербального впливу на клієнтів антивоєнного дискурсу. Робота базується на методологічних засадах когнітивно-дискурсивної парадигми лінгвістики, що уможливорює використання таких методів аналізу, як описовий, актомовленнєвий, герменевтичний. Як англійський оригінал, так і численні перекладацькі версії ПІСНІ будуються на основі суворої алгоритмізації її форми та змісту. Доведено, що прагмасемантична організація ПІСНІ ґрунтується на принципах циклічності та паралелізму. Вона характеризується варіаційними повторами, властивим фольклору, що передбачає однакову синтаксичну модель у кожній строфі: три питання, на яке дається одна відповідь, і одне двічі повторене питання в кінці куплету, яке у більшості паратекстів повторюється без змін. Встановлено, що ґрунтуючись переважно на питальних інтенціях, прагмасемантичний візерунок ПІСНІ спирається на два іллокутивні кластери: предметно-питальний і риторично-питальний, за моделлю яких компонується кожен із п'яти її октетів. Перший будується за моделлю взаємодії квеситива з асертивом, що сприяє обміну мовцями інформацією щодо ключового концепту. Другий кластер має вигляд подвійного повтору і виступає у функції приспіву. Він являє собою монологічне апелювання до розуму людини з метою мотивування її замислитися над тим, що трапилося, та оцінити свою роль у цьому процесі. Цей кластер є особливо смисловантаженим, бо в ньому перетинаються дидактичні, логічні, емотивні, апелятивні та ін. інтенції. Їх вплив на агентів дискурсу посилюється, з одного боку, системним використанням ментальних дієслів, а з іншого, – грою персональних рефлексій. Останні відбивають точку зору агентів дискурсу на проблему суб'єкта вини за те, що сталося.

Ключові слова: паратекст, прагматика, мовленнєвий акт, агент / клієнт дискурсу, концепт, квеситив, асертив.

Anatoliy PRYKHODKO

Doctor of Science (Philology), Professor, Professor at the Department of Foreign Philology and Translation, Zaporizhzhia Polytechnic National University, Universytetska str., 24, Zaporizhzhia, Ukraine, 69011

ORCID: 0000-0001-5051-8711aprykhod777@gmail.com

Kateryna LUT*PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Philology and Translation, Zaporizhzhia Polytechnic National University, Universytetska str., 24, Zaporizhzhia, Ukraine, 69011***ORCID:** 0000-0002-9842-3540

To cite this article: Prykhodko, A., Lut, K. (2026). Prahmasemantychna orhanizatsiia pisni “Where have all the flowers gone?” ta yii paratekstiv. [Pragmasemantic Organization of the Song “Where Have All the Flowers Gone?” and Its Paratexts]. *Folia Philologica*, 11, 80–88, doi: <https://doi.org/10.17721/folia.philologica/2026/11/9>

PRAGMASEMANTIC ORGANIZATION OF THE SONG “WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE?” AND ITS PARATEXTS

The object of the study is the song “Where Have All the Flowers Gone?” (hereinafter referred to as the SONG) and its paratextual (translated) interpretations in different languages. The subject of the research is the linguistic-pragmatic dimension of their analysis, and the aim is to identify the communicative-pragmatic algorithm of the SONG and to examine the mechanisms of its verbal influence on the clients of the anti-war discourse. The research is based on the methodological principles of cognitive-discursive paradigm of linguistics, which allows for the application of such methods of analysis as descriptive, speech-act, and hermeneutic. Both the English original and its numerous translations are built on the basis of a strict algorithmization of its form and content. It is demonstrated that the pragmatic-semantic structure of the SONG relies on the principles of cyclicity and parallelism. The text is marked by variations and repetitions (a characteristic feature of folklore), which presupposes a stable syntactic pattern in each stanza: three interrogative sentences followed by a single answer, and one question repeated twice at the end of the stanza. In most paratextual versions, this repeated question remains unchanged. The analysis shows that, due to the predominance of interrogative intentions, the pragmatic-semantic pattern of the SONG is organized around two illocutionary clusters: information-seeking and rhetorical-interrogative. Each of the five octets is structured according to this opposition. The first cluster is based on the interaction between interrogative and assertive speech acts, facilitating the transmission and interpretation of information related to the key conceptual content of the SONG. The second cluster, realized through double repetition, functions as a refrain. It constitutes a monological appeal to human reason, aimed at encouraging reflection on past events and an assessment of individual responsibility within this process. This cluster is particularly significant because it integrates didactic, logical, emotive, and appellative intentions. Its pragmatic impact on the agents of discourse is intensified, on the one hand, by the systematic use of mental verbs and, on the other hand, by the interplay of personal reflections. The latter reflects the perspective of the discourse agents on the issue of the subject's guilt and responsibility for what has happened.

Key words: paratext, pragmatics, speech act, discourse agent / client, concept, interrogative, assertive.

Вступ. Об'єктом цієї розвідки є текст пісні американських бардів Піта Сігера / Pete Seeger і Джо Хікersonа / Joe Hickerson «Where have all the flowers gone?» (далі – ПІСНЯ). Перший творчо переробив козацьку версію «Колода Дуда», другий, додавши власні рядки, перетворив її у ланцюговий п'ятистрофник (McKee, 2014). У результаті ПІСНЯ набула популярності не тільки в англomовному ареалі, а й у всьому світі – насамперед, через її численні перекладацькі версії (паратексти).

Цілком закономірно, що традиційне вивчення текстів антивоєнних пісень нерідко відбувається у межах міждисциплінарного підходу (Denisoff, 1973), сама сутність якого уможливорює закономірне охоплення цілої низки проблем, спрямованих на панорамне осягнення такого об'єкта як цілісного лірико-поетичного твору. Певною мірою для реалізації такого

замислу послужили праці з фокусом на риторичні пісенної нарації (Кнурр, 1981; Quirk-Cort, 2013), на семіотичному впливі пісні на клієнтів дискурсу (Kizer, 1983; Mondak, 1988), на її лінгвокультурних і концептуальних особливостях (Ажогіна, 2022), а також на її лінгвопоетичній своєрідності (Лут & Приходько 2025; Pennarola, 2004; Wilkovsky, 2015) тощо. Прагматична ж основа пісні, яка є не менш важливою передумовою і її творення, і її виконання, все ще залишається осторонь магістральних досліджень не тільки протестно-антивоєнної, але й всієї художньо-пісенної дискурсії в цілому. Актуальність роботи визначається загальною тенденцією гуманітарного знання на вивчення когнітивних і комунікативних аспектів мовленевої діяльності, у т. ч. й пісенно-карнавальної комунікації в цілому та в дискурсі війни зокрема, коли мирне існування людини вияв-

ляється зіпсованим повномасштабним воєнним конфліктом. Антивоєнна тематика, втілена в пісенно-текстовій творчості, зовсім під іншим кутом зору відбиває процеси мовного картування світу і спричиняє кардинальний перегляд ціннісних орієнтирів етносу.

Предметом роботи є лінгвопрагматичний аспект аналізу текстів ПІСНІ та її паратекстів, а метою – з'ясування їх комунікативно-прагматичного алгоритму та можливостей їх семіотичного впливу на клієнтів антивоєнного дискурсу. Матеріал роботи складається з 20 текстових версій ПІСНІ: англійського оригіналу (1) та німецьких (4), французьких (3), нідерландських (3), шведських (1), українських (8) паратекстів (див. (Lyrics translate, 2025)), які є по суті авторськими інтерпретаціями англійського оригіналу, а отже, його інтерпретаційними перекладами (Lefevere, 2017: 17).

Методологія дослідження ґрунтується на засадах і постулатах когнітивно-комунікативної парадигми мовознавства та передбачає використання таких конкретних методів, як описовий (для добору, систематизації та узагальнення матеріалу), актомовленнєвий (для з'ясування інтенційного субстрату та іллокутивного візерунка ПІСНІ), герменевтичний (для тексто-дискурсивної інтерпретації мовних фактів).

Дискусія і результати. Як відомо, американський бард Піт Сігер перетворив козацьку колискову в ланцюгово-кругову пісню у стилі *folk*. Риторичні питання і короткі відповіді на них уналежують її до традиції *ubi sun*, витоки якої сягають студентського гімну *Gaudeamus igitur*. Традиція *ubi sunt* асоціюється з ліричним мотивом, що виражає скорботу за минулим, яке вже пройшло, і сприймається як ностальгія, сумування, досада. Загалом ПІСНЯ безхитрісна, невигадлива і конструктивно дуже проста.

Ідейно-художній зміст ПІСНІ фокусується на тлінності життя і неминучості смерті. Вона налаштована на песимістичне завершення художньої оповіді без натяку на будь-який позитив. Своїй популярності вона завдячує тому, що її текст торкається загальнолюдських цінностей, а саме: проблем життя і смерті, миру і війни, творення і руйнації (Lynskey, 2014).

Уся концептивна споруда ПІСНІ тримається на п'яти ключових текстоспецифічних концеп-

тах, які можна представити у вигляді лінійного смислового ланцюжка зчеплених між собою ментефактів: flowers / квіти – girls / дівчата – man / хлопці – soldiers / солдати – graves / могили. У кожному із п'яти октетів увага переходить естафетою від одного ключового концепту до іншого. Центральну ж ланку системи утворює концепт war / війна, бо він маркує причину і наслідок того, що трапилося, і є першоджерелом всієї художньої нарації.

Прагмасемантичне аранжування ПІСНІ полягає в тому, що воно презентує її інтенційну картину як питальну. Кожна її строфа / октет / куплет складається з двох уявних шарів: предметно- і риторично-питального. Предметне питання – це квеситивний (КВЕС) мовленнєвий акт /рядки (1), (3), (5)/ кожного октету; мовець А), відповідь на нього – асертивний АСЕР мовленнєвий акт /рядок – (6)/; мовець В), а риторичне питання – це знову квеситивна / інтеррогативна іллокуція (рядки (7) і (8); мовець Х) – див. рис. 1.

Всі три мовці діють як виконавці однієї комунікативно значущої ролі – **агента дискурсу**, тобто суб'єкта мовлення, адресанта, продуцента (автора, перекладача, виконавця). Їм протистоїть **агент дискурсу** – неназваний, але домислюваний об'єкт мовлення, адресат, реципієнт, споживач художньої нарації (Приходько, 2025: 31).

Питально-предметний шар будується за моделлю комунікативної взаємодії КВЕС – АСЕР, де перше сигналізує «запит інформації», а друге – «повідомлення інформації» (Анохіна, 2017: 8), де перше є власне питальним мовленнєвим кроком, а друге – респонсивним. При цьому обидва мовленнєвих кроки – запит і повідомлення інформації – пов'язані з від-

Рядки	Мовець А		Мовець В
(1), (2)	КВЕС ¹	КВІТИ	АСЕР
(3), (4)	КВЕС ²		
(5), (6)	КВЕС ³		
	Мовець Х		
(7), (8)	КВЕС ^{рит}		

Рис. 1. Двошарова прагмасемантична структура ПІСНІ

повідним ключовим концептом (наприклад, квіти, як на (рис. 1 і 2). Характерно, що респонсивна репліка (АСЕР) містить негативне повідомлення: предмет розмови зникає разом зі своєю основною функцією – призначенням у життєвому світі (квіти знищено, дівчата перейшли в інший статус, хлопці теж, потім полягли в могили: ніде нічого не росте, ніде нікого немає, ніде нічого не відбувається).

A:	- <i>Where are the flowers?</i> квес {3 рази}	- <i>Де квіти?</i> квес {3}
B:	- <i>The girls picked them.</i> асер {1}	- <i>Їх порвали дівчата</i> асер {1}
X:	- <i>When will they ever learn?</i> квес {2}	- <i>Коли це збагнуть усі?</i> квес {2}

Алгоритм мовленнєвої реалізації моделі КВЕС – АСЕР у текстах ПІСНІ асиметричний: у кожній строфі КВЕС методично повторюється тричі, тоді як АСЕР – лише один раз (рис. 2). І кожного разу це відбувається за участю одного із п'яти ключових концептів – предмету запиту інформації. Пор.: квес *Where have all the flowers (girls, men, soldiers, graveyards) gone?* {тричі} – АСЕР *Taken husbands every one.* Або в нідерландській версії: квес *Waar zijn alle bloemen van toen gebleven?* {3} чи у шведській: квес *Var är alla blommor nu?* {3}. Як бачимо, мовець А веде свою партію активно і наполегливо, добиваючись відповіді, а мовець В – підхоплює її якось вимушено, індиферентно, малослівно.

При цьому питальність може підсилюватися директивом / дир, що йому передуює (дир *Tell me* квес *where the flowers are!* /М. Сьґґус/; дир *Sag mir*, квес *wo die Blumen sind* /М. Колпет/; квес *Де, скажи* дир, *наша земля кров'ю полимая* /С. Кладбище/) або слідує за нею (квес *Де ті квіти – відгукніться!* дир /N/; *Де всі квіти* квес, *розкажи* дир, | *Де вони ростуть* квес? /там само/). Директивні вкраплення сприяють комунікативному переформатуванню простих квеситивів у комплексні мовленнєві акти,

Така композиція рядків відтворюється у кожному з п'яти октетів, де єдиним перемінним компонентом стає лише предмет розмови – відповідний концепт.

Зводячи обидва типи мовленнєвих актів до єдиного знаменника, можна констатувати, що **іллокутивна формула** ПІСНІ може бути представленою таким доволі простим зразком (на прикладі першого октету):

підсилюють їх інтенції, а мовця роблять наполегливим і цілеспрямованим в отриманні нової інформації. Разом із цим, такі комплексні мовленнєві акти перестають діяти як засоби персуазії. Вони стають інструментом сугестії, що, як відомо, має знижену аргументацію, коли переконування, умовляння, примус не діють, а у гру вступає емоційно-оцінне ставлення мовця до предмета повідомлення. І особливо коли додаються підсилювальні модальні слова типу укр. *же, ж, ой*, нім. *endlich, je, Oh!*.

Паратексти ПІСНІ знають і випадки, коли ціла строфа-октет залишається взагалі без КВЕС, а базується на суцільному АСЕР, що є помітним відхиленням від канону, а тому й певною мірою порушенням іллокутивного алгоритму ПІСНІ, що вважається прийнятим серед перекладацького загалу. Пор.: АСЕР *Квіти в полі розцвіли.* | АСЕР *День за днем минає.* | АСЕР *Квіти в полі розцвіли.* | АСЕР *Ген роки пливуть...* | АСЕР *Квіти в полі розцвіли,* | АСЕР *Діви з них вінки сплели* /О. Здрок/. Це є доволі незвичним способом інтерпретації тексту оригіналу, тим паче, що наступні строфи автор перекладу (О. Здрок) оформляє у повній відповідності з її прагматичним канonom: (2) *Де ж ті діви молоді?*; (3) *А де їхні суджені?*; (5) *Де солдати кров лили?*; (6) *Де ж ті квіти, що цвіли?*.

Важливою у ПІСНІ є й прагматична роль «проміжних» фраз між повторюваними питаннями типу *Long time passing* і *Long time ago* /Р. Сегер/ або *В чистім полі* і *Пройшли часи* /П. Гранек/. Зазвичай йдеться про рядки (2) і (4). Вони також необхідні для розуміння авторської інтенції. З одного боку, їх можна уналежнити до попередніх питальних рядків (1) і (3), як у дру-

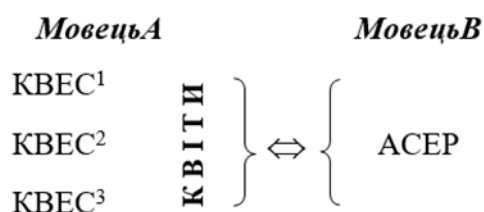


Рис. 2. Питально-предметний шар октетів ПІСНІ

гій німецькій версії (*Wohin sind all' die jungen Mädchen verschwunden | vor lang vergangener Zeit?* /D. Ephraim/, а з іншого, – сприймати як окремі мовленнєві акти на зразок респонсивного асертиву. Так виглядають і французькі фрази *Du temps qui passe* і *Le temps passé* /F. Lemarque & R. Rouzaud/ та *Depuis tout ce temps* і *Depuis longtemps* /Chr. de Burgh/, і українські *Немає їх вже давно* і *Давним давно* /П. Карен/, *Час невпинний* і *Знов і знов* /М. Чернявський/, *День за днем минає* і *Ген роки пливуть* /О. Здрок/. І в тому, і в іншому випадку «проміжні» фрази відіграють певну прагматичну роль у складі октету: вони виступають у ролі своєрідної «прокладки» між двома квеситивами, усуваючи їх небажане нон-стоп-контактування один з одним і тим самим пом'якшуючи їх сугестивний тиск на клієнтів дискурсу.

Трапляються й власне квеситивні версії міжрядкового заповнення питальних інтеракцій: *Wo sind sie geblieben?* квес і *Was ist geschehen?* квес /M. Colpet/, *Де нам їх шукати?* квес і *Що з ними є?* квес /Ю. Лазірко/, де асиметричне аранжування октету щодо квес і асер піднімається до співвідношення 7 : 1, що переводить увесь мовленнєвий вплив з раціонального (персуазія) в емоційне (сугестія). У будь-якому випадку, рядки (2) і (4) посилюють риторичний ефект головного питання, імплікативно пов'язуючи концепт поточної строфи (тут – flowers / квіти) з концептом time / час.

Накопичення питальних іллокуцій, їх перемишування з асертивними і системне підсилення за допомогою директивних – все це пов'язано з необхідністю мовленнєвого впливу на емоційно-сферу клієнтів дискурсу. З іншого боку, квеситивна інтенція ще більш посилюється за рахунок «покірного» риторичного питання, що двічі вінчає кінець (приспів) кожної строфи: квес *When will they ever learn?* Аналогічно і в перекладі: квес *Коли це зрозуміють всі?* | квес *Коли збагнуть усі?* Риторичним це питання слід вважати тому, що його предмет невизначено. Однозначно це не концептуальні експлікатури, а щось концептуально імпліцитне, підтекстове, амбівалентне: чи то вина за допущену війну, чи то бездіяльність людини в умовах біди, що насувається, чи то прихований заклик рішуче діяти. Іншими словами, це перехід в риторику.

Питально-риторичний шар іллокутивної картини ПІСНІ композиційно пов'язаний

з останніми рядками (7) і (8) кожного октету, які у вигляді подвійного повтору одночасно виступають у функції приспіву. Він являє собою монологічне апелювання до розуму за допомогою риторичного питання, наділеного експресією, метою чого є примус замислитися над тим, що трапилося, оцінити свою роль у цьому та стати на шлях істини. Цей кластер передбачає лише одну комунікативну особу X – агента дискурсу, який звертається до свого колективного візаві – анонімного клієнта дискурсу. У такий спосіб риторичне питання є мінімонологом, що його продукують агенти дискурсу та адресують своїм клієнтам. І агенти, і клієнти дискурсу не називаються, а є незримо присутніми в текстовому повідомленні.

Приспівні рядки можна і слід вважати особливо смислонавантаженими хоча б тому, що їх риторичні питання мають всеохоплюючий дидактичний характер. Авторам ПІСНІ вдалося створити, а перекладачам відтворити дивну атмосферу надривної риторичної питальності, підсиленої використанням низки **ментальних дієслів** типа *думати, розуміти, (на)вчитися, збагнути, дізнатися*.

Використання риторичних запитань з дієловами розумової діяльності є фактично примусом до інтелектуальної активності. Разом вони спрямовані на пробудження людини від летаргії, на збагнення причин того, що трапилося, на скинення кайданів покірності, на супротив. Наше першоджерело – текст Сігера – Хікersona – прямо про це свідчить, адже він багає зробити висновок і навчитися жити і діяти відповідно: квес *When will they ever learn?* {2}. Другий англійський варіант пропонує для початку *зрозуміти*, що коїться: квес *When will they ever understand?* {2}. Зрозуміти те, що трапилося, закликала й Марлен Дітріх, коли співала на попелищі Берліну: квес *Wann wird man je verstehen?* {2}, тоді як інша німецька версія знову повертається до самонавчання: квес *Wann werden sie endlich lernen?* {2}. З навчанням пов'язаний і французький приспів

Рядок	Мовець X	Мовець Y
(7)	квес ^{рит{1}}	немає
(8)	квес ^{рит{2}}	немає

Рис. 3. Питально-риторичний шар октетів ПІСНІ

Quand apprendront-elles enfin? квес {2} /Chr. de Burgh/.

Феномен «розуміння» рясніє у більшості приспівів українських (квес *Коли ж вони збагнуть?* | квес *До чого все – збагнуть?* /А. Чернявський/, квес *Коли це зрозуміють всі?* | квес *Коли збагнуть усі?* /П. Гранек/). Навчання як продовження ментального процесу «розуміння» теж фігурує в цих паратекстах: квес *Чи то навчило їх* {2} /Ю. Лазірко/. Іноді у кожному із двох рядків приспіву використовується прийом ментального урізноманітнення, який містить одночасне апелювання і до розуму, і до навчання. Зокрема, у третій німецькій версії повторювані рядки наділяються кожен своїм ментальним дієсловом: квес *Oh, wann werden sie endlich lernen*, 'навчитися' | квес *oh, wann werden sie endlich verstehen?* 'зрозуміти' /D. Ephraim/. Таке ж спостерігається і в одній українській версії: квес *Ой, коли ж зрозуміють вони?* | квес *Ще й коли ж і ми навчимося?* /П. Карен/.

З ментальною лексикою тісно пов'язана й предикативна категорія **персональності**. Вона значною мірою спряжена з такою технікою впливу, як металне озадачування, що, у свою чергу, пов'язано з одвічним людським питанням: *Що трапилось і хто винен?* Оскільки риторичні питання насамперед «... експлікують ствердження з емоційною реакцією на повідомлюване» (Гурко, 2014: 36), то є всі підстави стверджувати, що в ПІСНІ воно концентрується на пошуках винного в тому, що трапилось. Її паратексти пропонують навіть декілька моделей з'ясування істини.

Модель 1 «Вони винні /хтось винен» (формальний маркер: особ. займенник 3-ї ос. мн. *вони*) відбиває факт дистанціювання агента дискурсу від того, що трапилось: винні всі, крім нього. Тож агент дискурсу й адресує свої риторичні питання до його клієнтів, вважаючи саме тих винними у всьому, що сталося. Пор.: англ. *When will they ever understand?* {2} /N/; нім. *Wann werden sie endlich verstehen?* {2} /D. Ephraim/; нім. *Oh, wann werden sie es je lernen?* {2} /N/; нідерл. *Oh, wanneer zullen ze het eindelijk leren?* {2} /N/; нідерл. *Dringt 't wel ooit tot ze door?* {2} /N/; швед. *Åh, säg lär de sig nån gång* {2} /N/; фр. *Quand apprendront-elles enfin?* {2} /Chr. de Burgh/; укр. *Чи то навчило їх?* {2} /Ю. Лазірко/; *Тож коли вони помудрішають?* {2} /Вікторія N./; *Коли ж вони збаг-*

нуть? /М. Чернявський/. Текстів ПІСНІ з такою моделлю вини – переважна більшість.

Модель 2 «Ми винні» (маркер – особ. займенник 1-ї ос. мн. *ми*) є прямо протилежною тактикою питально-риторичного впливу на клієнтів антивоєнного дискурсу. Її сутність полягає в апроксимації агентів дискурсу до скоєного війною. Такі автори вважають себе причетним до того, що сталося. Так, О. Здрок задається логічним питанням *Як же нам збагнути це?* | *Як же нам збагнути все?*, а анонімний нідерландський автор запитує себе *Wanneer zullen we leren?* {2}. Паратексти, побудовані за цією когнітивною моделлю, трапляються дуже рідко.

Модель 3 «І вони винні, і ми винні» (маркер – неознач. займенник *всі*) трапляється частіше за попередню. Вони відрізняються динамікою осмислення процесу переходу їх-вини до *наша*-вини, а саме: налаштованість у перших строфах на чийсь вину і поступовий перехід до розуміння своєї до неї причетності. Так відбувається в оригіналі ПІСНІ ((1-4) *When will they ever learn?* {2} – (5). *When will we ever learn?* {2}), у окремих анонімних авторів (1-4) *Коли вони колись навчаться?* {2} – (5) *Тож коли ми всі помудрішаєм?*). П. Карен саме так ставить питання з самого початку: *Ой, коли ж зрозуміють вони?* (рядок 7) і тут же поруч включає й себе самого до кола тих, кому не завадить критично думати: *Ще й коли ж і ми навчимося?* (ряд. 8). Приблизно так міркує й О. Здрок: *Як же нам збагнути це?* (ряд. 7); *Як же нам збагнути все?* (ряд. 8). Повністю у вині агентів і клієнтів дискурсу розчиняє себе й нідерландський анонім *Wanneer zullen we leren?* {2}. Попри, здавалося б, справедливу розстановку акцентів, ні автори оригіналу, ні автори паратекстів не змогли позбутися сумніву і відчаю від неможливості розірвати порочне коло безнадії.

Доволі виразно це підкреслюють і перекладачі французьких версій. Так, на питання *Qu'en saurons-nous un jour? Un jour...* 'Що ми узнаємо?' Ф. Лемарк і Р. Рузо дають відповідь «колись» (строфи (1-4) та «ніколи» (строфа 5). Пор.: *Quand saurons-nous? Jamais* 'Коли ми узнаємо? Ніколи'. У процесі просування художньої думки настрій пісні переключається на негатив. Утім, є й вельми оптимістичні інофонні переклади: *А в світі так яскраво, а в небі так яскраво* {2} /N/. І це абсолютно вірно, бо як наголошував А. Ейнштейн, життя священне,

і це верховна цінність, котрій підпорядковано всі інші цінності.

Модель 4 «Усі винні – ніхто не винен»: автор позиціонує себе як один із тих, хто знає істину, яку він і бажає донести до інших учасників антивоєнного дискурсу. При цьому він, як правило дивується, що інші цього не знають. Так, анонімний клієнт дискурсу благає *Коли усі збагнуть* {2} (строфи 1-4), а в кінці ПІСНІ вже виражає сподівання, що *Колись усі збагнуть* (стр. 5). На руїнах Берліну Марлен Дітріх зверталася до німецького народу зі словами *Wann wird man je verstehen?*, які містять невизначено-особовий займенник *man*, що не маркує ані *він/вони*, ані *я/ми*, а маркує і те, і друге, тобто всіх разом і нікого конкретно. Щоправда, засуджуючи покірність і бездіяльність свого народу і закликаючи його до активної громадської позиції, М. Дітріх і М. Копельт, автор німецького перекладу, одночасно винуватили й себе самих.

Цікавою є постановка питання про винність у шведській версії ПІСНІ. Так, у перших трьох октетах воно ставиться як директивно-квеситивна іллокуція з вимогою сказати, чи навчатися вони колись (*Åh, säg lär de sig nån gång* {2}, а у трьох останніх – це вже не питання, а асертивна цитація: *Åh, säg lär de sig nån gång* {2} 'О, кажуть, що колись навчатися'. Цікаво, що повтори проблемного питання відбуваються у межах дії домену *життя* (BLOMMOR / КВІТИ – FLICKOR / ДІВЧАТА – MÄNNEN / ЧОЛОВІКИ), а обіцянка навчитися – у домені *смерті* (SOLDATER / СОЛДАТИ – Kyrkogården / КЛАДОВИЩЕ – і знову BLOMMOR). Тож незрозуміло, хто і чому має навчитися: клієнти дискурсу навчитися чомусь, коли мають гарне життя (сектор *життя*), а обіцяють навчитися вони (не ми усі) тоді, коли вже і вчитися нікому (сектор *смерть*).

Отже, формальне аранжування строф ПІСНІ – предметно- і риторично-питальне – здійснюється у більшості випадків за участі локально-темпоральних «запитів» на отримання інформації. Так, у наведених вище англійському і українському текстах *where?* і *de?* трапляються по три рази в кожній строфі (разом – 12), а *when?* / *коли?* – по два (разом – 8). Більш-менш подібні цифри характеризують і використання *de-* і *коли-*питань в інших паратекстових версіях, що можна вважати їх усе-

редненими для всіх перекладів ПІСНІ. Завдяки кількості накопичуваних *de?*- і *коли?*-питань, створюється ефект надриву, що, на думку агентів дискурсу, мабуть, має принести свої плоди: кількість заданих питань має відбитися на якості міркувань, роздумів, дій.

Висновки та перспективи. Прагмасемантична організація тексту аналізованої ПІСНІ та її численних паратекстів спрямована на виконання основної телеологічної настанови авторів і перекладачів: викрити зло – війну з всіма її наслідками – та закликати людину замислитися над цим, щоб не допустити її знову. Для цього автори вдаються до прийому мінімалізації мовних засобів, їх кількарізних повторів в одному куплеті та повторів у всій ПІСНІ, надривних питальних апелювань до розуму людини, яка має схаменутися і активно діяти під лозунгом «Ніколи більш війни!».

Прагматичний візерунок ПІСНІ спирається переважно на питальні інтенції: кожен із п'яти її октетів складається з двох шарів – предметно- і риторично-питального з можливими вкрапленнями асертивності або директивності.

Предметно-питальний шар (рядки 1–6 кожного октету) будується за моделлю взаємодії квеситива з асертивом, де перший сигналізує запит інформації щодо певного ключового концепту, а другий – повідомлення про нього. Риторично-питальний шар має вигляд подвійного повтору і виступає у функції приспіву. Він являє собою монологічне апелювання до розуму людини з метою замислитися над тим, що трапилося та оцінити свою роль у цьому процесі чи його результаті. Будучи за своїм обсягом утричі менше від першого, цей шар є особливо смисловантаженими, бо в ньому перетинаються дидактичні, логічні та емотивні інтенції. Їх вплив на агентів дискурсу підсилюється, з одного боку, системним використанням ментальних дієслів, а з іншого, – грою особових рефлексій. Останні відбивають точку зору агентів дискурсу на проблему суб'єкта вини за те, що сталося: хтось винен, ви винні, я винен, ніхто не винен.

Перспектива подальших наукових розвідок може бути екстрапольована, з одного боку, на сам розглянутий об'єкт завдяки розширенню його предметної області: ПІСНЯ у міждисциплінарних (музикознавчий, літературознавчий, культурологічний), жанрово-типологічних, концепто-

логічних та ін. вимірах. З іншого боку, можливим і бажаним може бути використання запропонова-

ної методики для аналізу близьких і/або споріднених пісенних текстів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ажогіна Н.В. Антивоєнні / провоєнні сюжети і мотиви в англійській рок-музиці: культурно-лінгвістичний аспект (1960–2000 рр.). *International Scientific Journal "Grail of Science"*. 2022. №18/19. С. 240–255. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.42>
2. Анохіна Т.О. Лакуни питальних речень мовленнєвих актів. *Філологічні трактати*. 2017. № 9(2). С. 7–12.
3. Гурко О.В. Риторичне питання як непрямий засіб вираження ствердження в українській мові. *Український сенс*. 2014. №1. С. 28–37.
4. Лут К.А., Приходько А.М. Конвергенція стилістичних засобів у короткоформатних віршованих текстах (на матеріалі англійської та німецької мов). *Актуальні питання іноземної філології*. Луцьк : ВолНУ : ВД Гельветика. 2024. № 21. С. 91–100. <https://doi.org/10.32782/2410-0927-2024-21-14>
5. Приходько А.М. Лінгвосеміотика текстів дискурсивного жанру «національний гімн»: англійсько-німецькі паралелі. Запоріжжя : ТанDEM, 2025. 260 с.
6. Denisoff R.S. *Songs of Protest, War & Peace: A Bibliography & Discography*. Santa Barbara : ABC-Clio Press, 1973. 70 p.
7. Kizer E.J. Protest Song Lyrics as Rhetoric. *Popular Music and Society*. 1983. No 9(1). P. 3–11. <https://doi.org/10.1080/03007768308591202> (дата звернення: 12.01.2026).
8. Knupp R.E. A Time for Every Purpose under Heaven: Rhetorical Dimensions of Protest Music. *Southern Speech Communication Journal*. 1981. Vol. 46(4). P. 377–389. <https://doi.org/10.1080/10417948109372503> (дата звернення: 10.01.2026).
9. Lefevere A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York : Routledge. 2017. 176 p.
10. Lynskey D. Peter Seeger: the man who brought politics to music. *The Guardian*. 28.01.2014. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/jan/28/pete-seeger-man-brought-politics-to-music> (дата звернення: 30.10.2025).
11. Lyrics translate. URL: <https://lyricstranslate.com/en/where-have-all-flowers-gone-fang-hua-he-suo-qu.html> (дата звернення: 16.12.2025).
12. McKee P. The Seeger Long Neck: America's Third Banjo. URL: https://banjonews.com/2014-03/the_seeger_long_neck_americas_third_banjo.html (дата звернення: 07.01.2026).
13. Mondak J. J. Protest music as political persuasion. *Popular Music and Society*. 1988. № 12(3). P. 25–38. DOI: <https://doi.org/10.1080/03007768808591322> (дата звернення: 10.01.2026).
14. Pennarola C. "It's a battle of words": A Stylistic Analysis of Antiwar Lyrics. *BELL The Belgian Journal of English Language and Literature*. Ghent, Academia. 2004. №2. P. 113-132 URL: https://www.researchgate.net/publication/338123804_It's_a_battle_of_words_A_Stylistic_Analysis_of_Antiwar_Lyrics (дата звернення: 07.01.2026).
15. Quirk-Cort M.E. The Power of Lyrical Protest: Examining the Rhetorical Function of Protest Songs in the 2000s. *Protest Songs in the 2000s*. Thesis. Rochester Institute of Technology. 2013. URL: <https://repository.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8770&context=theses> (дата звернення: 07.01.2026).
16. Seeger P. & Hickerson J. The Basic Song "Where have all the flowers gone?". URL: <https://lyricstranslate.com/en/pete-seeger-where-have-all-flowers-gone-lyrics.html> (дата звернення: 16.12.2025).
17. Wilkowski C. Use of Rhetoric in 1960's Protest Music: A Case Study of Bob Dylan's Music. *Honors Program Theses*. Florida : Rollins College, 2015. № 17. 44 p.

REFERENCES:

1. Azhohina, N.V. (2022). Antyvoenni / provoienni siuzhety i motyvy v anhlomovnij rok-muzytsi: kulturno-lingvistичnyi aspekt (1960-2000 rr.) [Anti-war/Pro-war Themes and Motifs in English-language Rock Music: A Cultural Linguistic Perspective]. *International Scientific Journal "Grail of Science"*, 18-19, 240–255. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.42> [in Ukrainian].
2. Anokhina, T.O. Lakuny pytalnykh rechen ta movlennievnykh aktiv [Gaps in interrogative sentences and speech acts]. *Filolohichni traktaty [Philological treatises]*, 9(2), 7–12 [in Ukrainian]
3. Hurko, O.B. (2014). Ritorychne putannya yak nepryamiy sposib wirazhennya stverdzhennya w ukrainskij movi [Rhetorical question as an indirect means of expressing an assertion in the Ukrainian language]. *Ukrayinskiy sens [Ukrainian meaning]*, 1, 28–37 [in Ukrainian]

4. Lut, K.A., Prykhodko, A.M. (2024). Konverhentsiia stylistychnykh zasobiv u korotkoformatnykh virshovanykh tekstakh (na materiali anhliiskoi ta nimetskoi mov [Stylistic Convergence of Stylistic Devices in Short Poetic Texts (On the Basis Of English and German-Language Anthems)]. *Aktualni pytannia inozemnoi filolohii* [Current Issues in Foreign Philology]. No 21. P. 91–100 [in Ukrainian].
5. Prykhodko, A.M. (2025). Linhvosemiotyka tekstiv dyskursyvnoho zhanru "natsionalnyi himn": anhliisko-nimetski paraleli [Linguosemiotics of the Discursive Genre of the National Anthem: English – German Parallels]. *Zaporizhzhia: Tandem* [in Ukrainian].
6. Denisoff, R.S. (1973). *Songs of Protest, War & Peace: A Bibliography & Discography*. Santa Barbara: ABC-Clio Press.
7. Kizer, E.J. (1983). Protest Song Lyrics as Rhetoric. *Popular Music and Society*, 9(1), 3–11. <https://doi.org/10.1080/03007768308591202>
8. Knupp, R.E. (1981). A Time for Every Purpose under Heaven: Rhetorical Dimensions of Protest Music. *Southern Speech Communication Journal*, 46(4), 377–389. <https://doi.org/10.1080/10417948109372503>
9. Lefevere, A. (2017) Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. London and New York: Routledge.
10. Lynskey, D. (2014) Peter Seeger: the man who brought politics to music. *The Guardian*. 28.01.2014. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/music/2014/jan/28/pete-seeger-man-brought-politics-to-music>
11. Lyrics translate (2025). Retrieved from: <https://lyricstranslate.com/en/where-have-all-flowers-gone-fang-hua-he-suo-qu.html>
12. McKee, P. (2014). he Seeger Long Neck: America's Third Banjo. Retrieved from: https://banjonews.com/2014-03/the_seeger_long_neck_americas_third_banjo.html
13. Mondak, J. J. (1988). Protest music as political persuasion. *Popular Music and Society*, 12(3), 25–38. <https://doi.org/10.1080/03007768808591322>
14. Pennarola, C. (2004). "It's a battle of words": A Stylistic Analysis of Antiwar Lyrics. *BELL The Belgian Journal of English Language and Literature*. Ghent, Academia, 2, 113–132. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/338123804_It's_a_battle_of_words_A_Stylistic_Analysis_of_Antiwar_Lyrics
15. Quirk-Cort, M.E. (2013). The Power of Lyrical Protest: Examining the Rhetorical Function of Protest Songs in the 2000s. *Protest Songs in the 2000s*. Rochester Institute of Technology. Retrieved from: <https://repository.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8770&context=theses>
16. Seeger, P. & Hickerson, J. (2025). The Basic Song "Where have all the flowers gone?". Retrieved from: <https://lyricstranslate.com/en/pete-seeger-where-have-all-flowers-gone-lyrics.html>
17. Wilkowski, C. (2015). Use of Rhetoric in 1960's Protest Music: A Case Study of Bob Dylan's Music. *Honors Program Theses*. Florida: Rollins College, 17, 44 p.

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.06.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.08.2026