

Когніція, комунікація, дискурс, 2026, 32, 119-132

<https://periodicals.karazin.ua/cognitiondiscourse>

<https://doi.org/10.26565/2218-2926-2026-32-08>

Рукопис надійшов 1.03.2026; отримано після доопрацювання 27.04.2026;
прийнято до друку 12.05.2026; опубліковано онлайн 31.05.2026

КОНЦЕПТОГРАМА ПІСНІ “WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE?” ТА ЇЇ ІНОФОННИХ ПАРАТЕКСТІВ

Анатолій Приходько*

доктор філологічних наук, професор,
національний університет “Запорізька політехніка”
(вул. Жуковського, 66, Запоріжжя, 69063, Україна);

e-mail: aprykhod777@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5051-8711>

Юрій Г. Полежаєв

кандидат наук, доцент,
національний університет “Запорізька політехніка”
(вул. Жуковського, 66, Запоріжжя, 69063, Україна);

e-mail: yuriy.brikrio@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9160-6945>

Як цитувати: Приходько, А., & Полежаєв, Ю. (2026). Концептограма пісні “Where have all the flowers gone?” та її інофонних пара текстів. *Когніція, комунікація, дискурс*, 32, 119-132.
<https://doi.org/10.26565/2218-2926-2026-32-08>

Анотація

Об’єктом наукового вивчення в статті є текст англomовної антивоєнної пісні “Where Have All the Flowers Gone?” та її інофонні версії (паратексти), предметом – її концептограма, а метою – з’ясування шляхів і способів об’єктивації та суб’єктивації концептів пісні різного текстового статусу. Робота базується на методологічних засадах когнітивно-дискурсивної парадигми лінгвістики з акцентом на методах концептуального аналізу. У ході дослідження з’ясовано, що кожний інофонний паратекст пісні створюється за чітко визначеним алгоритмом щодо змісту і форми, який задається насамперед загальним антивоєнним пафосом оригіналу, що проголошує війну злом. Концептограма є симбіозною конфігурацією ментальних одиниць, специфічною для певного тексту чи групи текстів. У пісні вона складається з текстових концептів-експлікатур (домени, автохтони, алохтони) та підтекстових концептів-імплікатур (екзистенційні, негативно-емоційні концепти). При цьому певна частина значеннєво важливих концептів у пісні об’єктивується лише в її окремих національних версіях або взагалі не називається, залишаючись у підтексті, а то й розсіюється в текстовій матерії. Встановлено, що найбільш розсіяним серед мовних знаків пісні є концепт ЧАС, завдяки чому він виявляється для неї глобальним ментефактом. Граматична актуалізація концепту ЧАС здійснюється у межах перспективи “минуле”. Доведено, що текстові концепти пісні різного гатунку володіють логіко-семантичною валентністю, що є їх здатністю вступати між собою у міжвидові зв’язки, спричинені законами міжконцептних кореляцій, пов’язаних з жанром, тематикою та ідіостилем автора. Цими ж чинниками регулюється й синонімічна репрезентація концептів у національних версіях пісні. На цьому тлі дійсним залишається факт обмеженості лексичного ресурсу в аранжуванні концептокорпусу, зумовлений заборонаю на відхилення від основної ідейно-художньої лінії текстів.

Ключові слова: антиконцепт, концепти-домінанти, концепти-експлікатури, концепти-імплікатури, концептосистема, паратекст.

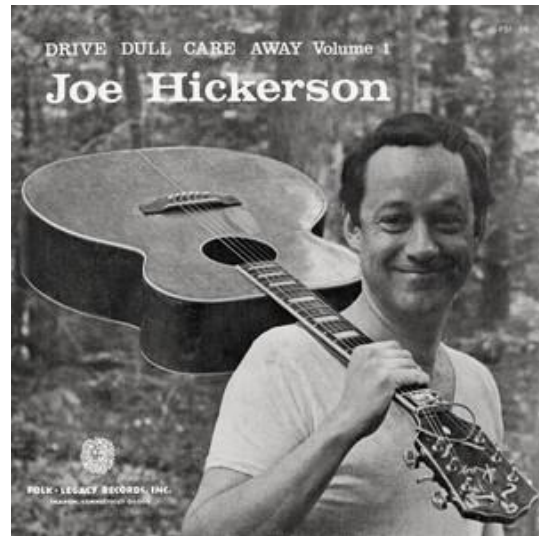


1. Вступ

Об'єктом цієї розвідки є текст англійської пісні “Where Have All the Flowers Gone?” (далі – ПІСНЯ¹) та її паратекстові / перекладацькі інтерпретації різними мовами. Пісня стала символом антивоєнного руху ще у 1955 р., коли Pete Seeger написав три перші її строфи, запозичивши їх з народної пісні “Колода-Дуда” (пізніше Joe Hickerson (рис. 1) дописав іще дві строфи). Особливого антивоєнного звучання вона набула під час війни у В'єтнамі, а після того, як Marlene Dietrich стала виконувати “Where Have All the Flowers Gone?” трьома мовами – англійською, німецькою і французькою (Lyrics translate, 2025), вона набула всесвітньої популярності.



Pete Seeger (1919 – 2014)



Joe Hickerson (1935 – 2025)

Рис. 1. Піт Сігер і Джо Хікерсон – співавтори ПІСНІ.

Пісня як лірико-художній жанр неодноразово опинялася в центрі уваги лінгвістів у різних предметних областях: лінгвориторичній (Knupp, 1981; Quirk-Cort, 2013), лінгвопоетичній (Lut & Prykhodko, 2024), лінгвостилістичній (Pennarola, 2004; Wilkovsky, 2015), лінгвокультурній (Azhogina, 2022), а також під кутом зору її вербального та невербального впливу на цільову аудиторію (Kizer, 1983; Mondak, 1988). Із цієї системи випадає концептуальна основа пісні, що зумовлює нагальну потребу її аналізу, адже вона є не менш важливою передумовою творення та виконання ПІСНІ.

Актуальність роботи визначається її відповідністю новітнім тенденціям гуманітарного знання до вивчення когнітивних і комунікативних аспектів мовленнєвої діяльності, лірико-пісенної традиції загалом і в дискурсі війни зокрема. Втілена в пісенно-текстовій творчості, антивоєнна тематика відбиває процеси мовного картування світу під іншим кутом зору й спричиняє кардинальний перегляд ціннісних орієнтирів етносу. Сьогодні їх вивчення є на часі також з огляду на назрілу потребу в осягненні соціокультурного профілю громадянського суспільства в контексті війни.

Предметом дослідницької уваги цієї розвідки обрано концептограму тексту ПІСНІ, а **метою** є з'ясування лінгвоконцептуальної своєрідності її тексту та інофонних паратекстів.

Матеріал дослідження складається з трьох шарів. Перший містить два тексти: українську трудову пісню «Товчу, товчу мак» та її реінтерпретацію у вигляді козацької колискової «Колода-Дуда» (2 тексти). Другий шар (оригінальний) – англомовний *rewriting* «Колоди-Дуди», здійснений П. Сігером і Дж. Хікерсоном. Третій шар матеріалу аналізу –

переклади тексту пісні німецькою (4), нідерландською (1), французькою (3), українською (8) (LyricsTranslate, 2025). Разом це становить понад 20 текстів.

2. Методика дослідження

Методологія і методи дослідження зумовлені його об'єктом і матеріалом. Теоретично вони базуються на засадах когнітивно-дискурсивної парадигми лінгвістики з акцентом на методах концептуального аналізу. У дослідженні ці методи спрямовані на вивчення змісту концептів і конструювання дискурсивно заданої концептосистеми, що корелює з такими дослідницькими прийомами й техніками, як визначення референтної ситуації приналежності концепту, вивчення лексикографічних дефініцій, письмова рефлексія (мінівір за концептом), опис чуттєвого образу, викликаного словом, а також використання елементів методів зіставної концептології.

Практичні методи дослідження узгоджуються з лінгвокультурологічним підходом до мовних і мовленнєвих явищ, який уможлиблює розгляд матеріалу в категоріях дискурсивної концептології, яка постулює вивчення концепту/ів у тексті / дискурсі (Prykhodko, 2013), тобто передбачає рух наукової думки від тексту до концепту.

3. Результати і обговорення

Формально текст ПІСНІ являє собою канонічну п'ятистрофну структуру, кожна строфа / куплет якого має вісім рядків (октет), а сам він спирається на синтаксис простого речення, певним чином усічену мережу предикативних категорій, обмаль стилістичних засобів і зведене до мінімуму римування. Кожен октет містить по п'ять питальних речень, а кожен із двох рядків приспіву – по п'ять слів. Загалом ПІСНЮ можна уналежнити до фольклорного жанру поетичної творчості ланцюгово-кругового типу (перший і центральний рядки однієї строфи підхоплюється першим рядком наступної строфи). Нижче наводиться скорочений варіант ПІСНІ (цифри – номер строфи):

(1) <i>Where have all the FLOWERS gone? GIRLS have picked them every one</i>	(1) <i>Де ті КВІТИ, де вони? Вирвали дівчата всіх.</i>
(2) <i>Where have all the young GIRLS gone? Taken HUSBANDS every one</i>	(2) <i>Де ДІВЧАТА, де вони? Заміж вийти їм не гріх.</i>
(3) <i>Where have all the young MEN gone? Gone for SOLDIERS every one</i>	(3) <i>Де ті ХЛОПЦІ, де вони? На війну забрали всіх.</i>
(4) <i>Where have all the SOLDIERS gone? Gone to GRAVEYARDS every one</i>	(4) <i>Де СОЛДАТИ, де вони? Вітер дме у ями сніг.</i>
(5) <i>Where have all the GRAVEYARDS gone? Covered with FLOWERS every one</i>	(5) <i>Де МОГИЛИ, де вони? Там на квіти вітер ліг.</i>
/Автор: Pete Seeger/	/Переклад: Юрій Лазірко/

Ідейно-художній субстрат ПІСНІ ґрунтується на загальному антивоєнному пафосі творчості Піта Сігера, переконаного в тому, що війна – це зло, яке людство винайшло для власного знищення (Lynskey, 2014). Своїй популярності ПІСНЯ завдячує тому, що вона торкається загальнолюдських цінностей, а саме: проблем ЖИТТЯ І СМЕРТІ, МИРУ І ВІЙНИ, ТВОРЕННЯ І РУЙНАЦІЇ. І хоча далеко не всі з цих цінностей знаходять у тексті конкретні форми своєї мовної об'єктивації, вони незримим ореолом огортають усю текстову матерію ПІСНІ й дають поштовх до актуалізації вербально об'єктивованих і прихованих у підтексті ментефактів.

Принагідно нагадаємо, що ментальна одиниця “концепт” (вона ж – ментефакт) конституюється на основі трьох усталених параметричних ознак: поняттєвого субстрату, образного адстрату і валоративного епістрату (Prykhodko, 2025, p. 50). Така тривимірність відрізняє концепт від слова, яке переважно базується на значеннєвій одномірності – понятті.

Саме смислова тривимірність робить концепт унікальним дискурсивним феноменом, сповненим високого національного духу, а у випадку ПСНІ – ще й наднаціонального.

Певна множинність концептів наводить на думку про їх системну організацію. Зазвичай про концептосистему говорять тоді, коли мають справу з ієрархічно організованою сукупністю (конфігурацією) ментальних одиниць у певному дискурсі, коли вони піддаються осмисленню як одиниці висхідного й низхідного гатунку та коли їх можна впорядкувати у гіперогіпонімічний спосіб. У випадку з концептуальною конфігурацією ПСНІ таке осмислення неможливе, оскільки в ній немає того вертикального стрижня, який можна було б узяти за основу ієрархії. Навпаки, тут усі концепти розташовані в одній площині, що дозволяє говорити про певний логіко-семантичний симбіоз (координативне співіснування) концептів, створений художнім задумом автора і прийнятий за канон у перекладацькій спільноті.

Умовно такий симбіоз можна назвати концептограмою ПСНІ – упорядкованою дослідником конфігурацією концептів у малоформатному художньому творі. Концептограма є своєрідним дослідницьким ‘знімком’ і концептуальним паспортом тексту. Вона складається з поверхнево-текстових і підтекстових концептів (або експлікатури та імплікатури) (рис. 2):

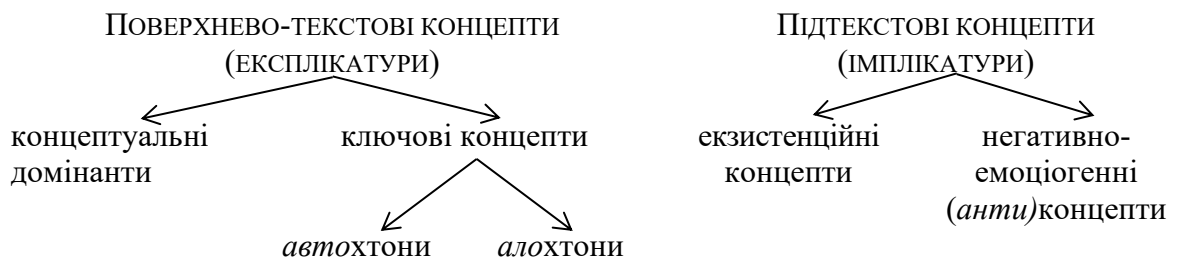


Рис. 2. Рамкова концептограма ПСНІ.

Концептограма є не тільки конфігурацією експлікованих / вербалізованих / об’єктивованих / екстеріоризованих у певному тексті концептів-експлікатур (Martyniuk, 2012, p. 23), які належать до розряду автохтонів (текстоспецифічних концептів), але й конфігурацію, утвореною рідковживаними чи оказіональними алохтонами, а також імплікатурами (Martyniuk, 2012, p. 25). Слід звернути увагу на те, що ключовими концептами оригіналу ПСНІ є п’ять експлікатур-автохтонів FLOWERS, GIRLS, MEN, SOLDIERS, GRAVES, а ось алохтонів у ній зовсім немає, як немає в ній і домінанти антивоєнного дискурсу WAR / ВІЙНА (табл. 1). Концепти-алохтони – це більш пізні надбання інофонних паратекстів, перекладачі яких закономірно прагнули до розширення концептуального репертуару і до урізноманітнення засобів його втілення.

Імплікатури є прихованими / невербалізованими / суб’єктивно відчуваними / інтеріоризованими у зв’язку з певним текстом чи дискурсом концептами, які не називаються, але мають на увазі. У ПСНІ концептуальними імплікатурами виступають екзистенційні та емоційгенні ментефакти, які підлягають домислюванню через індивідуальні асоціації людини (табл. 2).

Якщо концепти-експлікатури являють собою, за визначенням, закритий список, з якого нічого не вилючається і до якого нічого не додається, тобто вони піддаються перерахуванню (ключові концепти — не більше 15–20 одиниць), то список концептів-імплікатур є закритим лише для морально-оцінних ментефактів ($\approx 7-8$) (табл. 2), тоді як для емоційгенних він залишається відкритим (не піддається перерахуванню). Відкритість цього списку зумовлена тим, що практично

неможливо встановити, скільки нових смислів під час кожного виконання ПІСНІ виникає у свідомості адресата і які нові емоції при цьому формуються.

2.1. Концептуальні експлікатури ПІСНІ

Уся концептивна система ПІСНІ тримається на п'яти ключових експлікатурах – текстоспецифічних концептах, що утворюють своєрідний смисловий ланцюг зчеплених між собою ментефактів, сформований у творчій майстерні Піта Сігера:

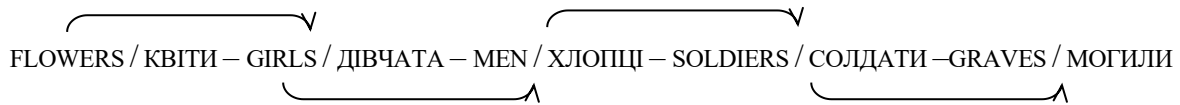


Рис. 3. Лінійне представлення автохтонних експлікатур ПІСНІ.

Неважко помітити, що лінійно вибудована послідовність екстеріоризованої частини концептограми ПІСНІ (рис. 3) умовно складається з двох ланок – ЖИТТЯ (КВІТИ, ДІВЧАТА, ХЛОПЦІ) і СМЕРТЬ (ХЛОПЦІ, СОЛДАТИ, МОГИЛИ). Межа між ними пролягає крізь концепт ХЛОПЦІ, який належить одночасно до них обох. Проте кількість ключових концептів ланки СМЕРТЬ все ж переважає, тому що сюди слід віднести і концепт WAR / ВІЙНА, який займає особливе місце в текстовій нарації: не входячи до вищевказаного ланцюга, він фактично утворює його центр, оскільки маркує причину і наслідок того, що відбувається, та через міжконцептні кореляції пов'язаний через в іншими експлікатурами (рис. 4). Більше того, його статус у концептограмі є амбівалентним, оскільки в одних текстах він отримує ім'я та належить до експлікатур, а в інших – не називається і належить до імплікатур.

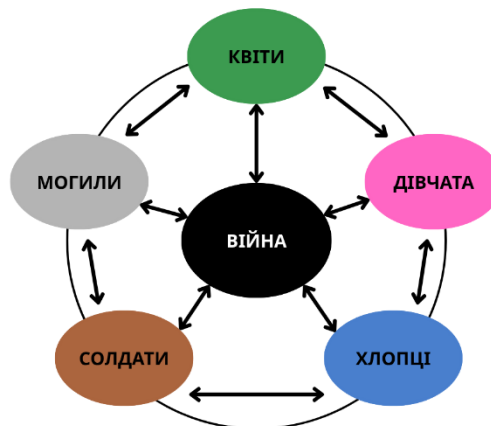


Рис. 4. Пентаграмне представлення автохтонних експлікатур ПІСНІ.

На тлі певної конструктивної простоти англійського першоджерела та його перекладацьких похідних не можна не звернути увагу на таке явище, як скупість вербальних репрезентацій Їх небагато, два – три. Пор.: концепт ДІВЧИНА (укр. *дівчата*, *дівч* і *закохані*), ЧОЛОВІК (укр. *мужчини*, *суджені*, *хлопці*, *юнаки*, *соколи*, нім. *Männer* і *Ehemänner*, фр. *garçons* і *jeunes hommes*), МОГИЛА (англ. *graves*, *ditches* і *graveyard*), фр. *croix* і *cimetières*, нім. *Gräber*, *Totenäcker* і *Friedhof*, укр. *могили*, *кладовище* і *цвинтар*) – див. табл. 1.

Такі репрезентації пов'язані з синонімічним способом виведення концепту на поверхню, у межах чого можна говорити про певні закономірності. По-перше, найбільшою синонімічною активністю щодо свого втілення вирізняється концепт МОГИЛА, меншою – ЧОЛОВІК, найменшою – ВІЙНА. По-друге, окремі іменникові репрезентанти можна визнати синонімами

лише у тканині аналізованих текстів, де вони okazіонально набувають ознак синонімії (укр. *солдати* і *герої*, нім *Soldaten* і *Uniform*, фр. *croix* і *cimetières*) або гіпо-гіперонімічно (*очерет* – *квіти* – *маки*). По-третє, у текстовому просторі перекладів кількість синонімічних репрезентацій одного концепту не перевершує п'яти, хоча переважно обмежується трьома (табл. 1).

Загалом синонімічна об'єктивація концептів у ПІСНІ засвідчує прагнення авторів до заощадження мовних засобів: чи то ідейно-художній замисел щемить мовний ресурс, чи то багатослівність послаблює мовленнєвий вплив, а лаконічність форми, навпаки, посилює його. Радше всього тут діють обидва чинники (табл. 1).

Табл. 1

Вербальна об'єктивація концептивних експлікатур у ПІСНІ

	КВІТИ	ДІВЧАТА	ЧОЛОВІКИ	СОЛДАТИ	МОГИЛИ	ВІЙНА
“Товчу товчу мак”	<i>квітки</i> <i>очерет</i>	<i>дівки</i>	<i>хлопці</i>	–	–	<i>війна</i>
“Колода-Дуда”	<i>очерет</i>	<i>дівки</i>	<i>козаки</i>	–	–	<i>війна</i>
Англ.	<i>flowers</i>	<i>young girls</i>	<i>men</i>	<i>soldiers</i>	<i>graves, ditches</i> <i>graveyard</i>	-
Нім.	<i>Blumen</i>	<i>Mädchen</i>	<i>Männer</i> <i>Ehemänner</i>	<i>Soldaten</i> <i>Uniform</i>	<i>Gräber</i> <i>Totenacker</i> <i>Friedhof</i>	
Нідерл.	<i>bloemen</i>	<i>(jonge)</i> <i>meisjes</i>	<i>echtgenoten</i> <i>jongelingen</i> <i>(jonge)</i> <i>mannen</i>	<i>soldaten</i>	<i>graven</i> <i>begraaf-</i> <i>plaatsen</i>	–
Швед.	<i>blommor</i>	<i>flickor</i>	<i>männern</i>	<i>soldater</i>	<i>kyrko-gården</i>	–
Франц.	<i>fleurs</i>	<i>filles</i>	<i>garçons</i> <i>jeunes</i> <i>hommes</i>	<i>soldats</i>	<i>croix</i> <i>cimetières</i>	–
Укр.	<i>квіти</i>	<i>дівчата</i> <i>дівчатка</i> <i>дівки</i> <i>закохані</i>	<i>мужчини</i> <i>хлопці</i> <i>юнаки</i> <i>соколи</i> <i>суджені</i>	<i>солдати</i> <i>герої</i> <i>камуфляж</i>	<i>могили</i> <i>цвинтар</i> <i>кладовище</i>	<i>Війна,</i> <i>чисте</i> <i>поле</i>

Лексичний спосіб об'єктивації концептів у ПІСНІ спричиняє й таке явище, як сполучуваність концептів. Йдеться не просто про взаємодію домінанти з автохтонами, а про концептивну валентність. Найбільш яскраво це спостерігається у автохтона МОГИЛА, який виявляється доволі активним у своїй сполучуваності з різними ‘текстовипадковими’ концептами. Зокрема, ієрархічно підкоряючись домінанті ВІЙНА, він виступає тут як ієрарх по відношенню до алохтонів, і за законами міжконцептних кореляцій вступає з ними у певні ідеографічні зв'язки. Пор.: МОГИЛИ → КВІТИ, МОГИЛИ → ВІНКИ, МОГИЛИ → ВІТЕР / WIND, МОГИЛИ → ХРЕСТИ / CROIX, МОГИЛИ → СНІГ, МОГИЛИ → СЛЬОЗИ, МОГИЛИ → ПОЛЕ, МОГИЛИ → КВІТИ + ВІТЕР, МОГИЛИ → КВІТИ + ЗЕМЛЯ. Найчастіше ці алохтони актуалізуються як одноразові супутники концепту-автохтону. Зрозуміло, що кількість міжконцептних кореляцій тим вища, чим більше перекладацьких версій пропонує та чи інша лінгвокультура. Проте істинним є й інше:

обмеженість лексичного ресурсу (як у ПІСНІ) зумовлюється заборонаю на відхилення від основної ідейно-художньої лінії текстової нарації.

2.2. Концептуальні імплікатури ПІСНІ

Концептуальні імплікатури включають у себе концепти, що не названі, але маються на увазі та передбачають використання прихованих смислів, які учасники дискурсу мають домислювати. У першому наближенні до цієї проблеми видається можливим говорити про такі ментальні одиниці підтекстового порядку, як екзистенційні (ЖИТТЯ, МИР, СМЕРТЬ, ШЛЮБ) та негативно-емоціогенні концепти (ЖУРБА, ГОРЕ, ВІДЧАЙ, СТРАХ). Їх розширений список (табл. 2) вдалося скласти за допомогою проведеного автором асоціативного лінгвістичного експерименту² (опитування респондентів – українських студентів університету, що вивчають іноземні мови, стосовно того, які почуття / емоції викликають у них тексти ПІСНІ). Експеримент показав, що найбільш часто в асоціативному ряду студентської молоді виникають антиконцепти СУМ, ВТРАТА, БІДА, ВІДЧАЙ, ТРИВОГА, ЖУРБА, БІЛЬ, РОЗЧАРУВАННЯ, НЕСПОКІЙ, НЕМИНУЧИСТЬ, НЕРОЗУМІННЯ, НОСТАЛЬГІЯ, МЕЛАНХОЛІЯ тощо. Зрозуміло, що у текстах ПІСНІ ці концепти експліцитно не названі. Вони виникають як щось нав'язане, як індивідуальна негативна емоція з пролонгованим перлокутивним ефектом.

Додатково ментальний зміст ПІСНІ може відтінюватися групою підтекстових імплікатур двоїстого аксіологічного характеру – концептів з пригніченою позитивною оцінністю (ЖИТТЯ, МИР, ТВОРЕННЯ, РОЗВИТОК) і концептів з піднесеною негативною оцінністю (СМЕРТЬ, РУЙНАЦІЯ, ЕНТРОПІЯ). Проте найбільш вражаючою імплікатурою є GUILT / ВІНА – підтекстовий концепт, який лежить на поверхні пісенного змісту. Такий оксюморон не є випадковим, оскільки ця імплікатура, з одного боку, не називається в жодному паратексті й не фіксується у відповідях респондентів під час опитування, а з іншого – всім своїм єством відчувається в кожному приспіві. кожному октеті кожної інофонної версії ПІСНІ. Подвійний інтерогатив у приспіві, що спирається на ментальну лексику (*думати, розуміти, вчитися, збагнути, дізнатися*), пов'язаний з одвічним людським питанням *Що трапилось і хто винен?* і в ПІСНІ трансформується у пошуки винного в тому, що сталося. Аналізовані паратексти пропонують навіть декілька моделей з'ясування істини: “вони винні” *When will they ever understand?* {2} /P. Seeger/; *Ой, коли ж зрозуміють вони?* /П. Карен/, “ми винні” (*Wanneer zullen we leren?* {2} /J. Rot/), “усі винні” (*Wann wird man je verstehen?* {2} /M. Dietrich/). Дивно, але іще одне потенційно можливе питання *Що робити*, типове для нашої ментальності в цій ситуації, в ПІСНІ не ставиться і відповіді на нього не пропонується.

Саме емоціогенні антиконцепти підтекстової площини ПІСНІ складають основний шар імплікатур. Саме вони випромінюють той сугестивний пучок енергії, який викликає у цільовій аудиторії гаму неусвідомлених почуттів. Відповідно, є підстави вважати, що інтуїтивне відчуття зла в проявах війни, підсилене музикою, і є одним із провідних факторів привабливості ПІСНІ.

Найпереконливіші приклади приховування концепту в підтексті надають обидва фольклорні твори. Зокрема, ані в “Колоді-Дуді”, ані в “Товчу-товчу мак” негативно заряджена діада концептів СОЛДАТИ – МОГИЛИ не виводиться на поверхню, що свідчить про розрив концептуального кола, вибудованого послідовністю поколінь авторів і перекладачів. Усна народна творчість обмежилася лише позитивно зарядженим концептуальним трикутником КВІТИ – ДІВЧАТА – ЧОЛОВІКИ, на якому й закінчується лінія ЖИТТЯ і починається лінія СМЕРТІ: відразу ж актуалізується антиконцепт ВІЙНА, який ніби поглинає дві інші ланки – ЧОЛОВІКИ і СОЛДАТИ, передбачені пентаграмою.

Вибудовуючи ‘усічену’ концептограму у вигляді своєрідного квартету, народна творчість переносить на ВІЙНУ весь тягар скоєного і ставить на цьому крапку як знак амбівалентного фіналу: чи то буде продовження життя, чи то настане його кінець? Складається враження про певну недомовленість, обірваність, нелогічність нарації. З одного боку, можна

вважати, що в усній народній творчості поетичний мінімалізм є більш вагомим чинником емоційного впливу на учасників дискурсу. З іншого боку, дитяча пісня (колискова), якою є Колода-Дуда, *a priori* прагне до спрощеного набору як лексики, так і концептів, адже діти не володіють інвентарем складних абстрактних образів. Натомість лірико-поетичні тексти для дорослих містять певною мірою розширену концептуальну базу, хоча для такої ‘дорослої’ пісні ця база видається доволі спрощеною у вербальному вираженні.

У підсумку народно-пісенний твір “Колода-Дуда” розгортається навколо концептуального квартету КВІТИ – ДІВЧАТА – ХЛОПЦІ/КОЗАКИ. За обсягом він є меншим порівняно з його інофонними похідними, лише побіжно згадуючи війну й не акцентуючи на її ключових наслідках, зокрема мотивах могил.

Табл. 2

Розгорнута концептограма ПІСНІ

Типи концептів / ментефактів	Наявність у тексті та паратекстах ПІСНІ			К-сть
	“Колода-Дуда” і “Товчу, товчу мак”	текст оригіналу	інофонні паратексти	
Текстові концепти (концептуальні експлікатури)				
Концептуальні домінанти	ВІЙНА		ВІЙНА	1
Ключові концепти (автохтони)	ОЧЕРЕТ, ДІВЧАТА, КОЗАКИ, ВІЙНА	FLOWERS, GIRLS, MEN, SOLDIERS, GRAVES	FLOWERS, GIRLS, MEN, SOLDIERS, GRAVES	5
Ключові концепти (алохтони)	МИША, ПІЧ, ВОЛИ, ГУСИ, КОРШУН, КІНЬ, МОРЕ, ВОДА		ВІНОК, ПОЛЕ, ВІТЕР, СВІТЛО, КРОВ, ЗЕМЛЯ	5-10
Підтекстові концепти (концептуальні імплікатури)				
Екзистенційні / морально-оцінні	GOOD – EVIL, ДОБРО – ЗЛО, LIFE – DEATH, ЖИТТЯ – СМЕРТЬ, PEACE – WAR / МИР – ВІЙНА; MARRIAGE / ШЛЮБ, GUILT / ВІНА, НАДІЯ			≈ 7
Негативно-емоційгенні	СТРАХ, СМУТОК, ГОРЕ, ВІДЧАЙ, БІЛЬ, ПЕЧАЛЬ; СУМ, ВТРАТА, БІДА, ВІДЧАЙ, ЖУРБА, ТРИВОГА, ЖУРБА, РОЗЧАРУВАННЯ, САСПЕНС, НЕСПОКІЙ, НЕМИНУЧІСТЬ, НОСТАЛЬГІЯ, МЕЛАНХОЛІЯ, МОНОТОНІЯ			не обмежено

Як відомо, концепт не зводиться до поняттєвого субстрату, а його ім’я не зводиться лише до іменникових номінацій. І сам концепт, і його семіотичне втілення можуть мати не тільки різні частиномовні репрезентації, але й різні рівневі втілення. Більше того, концепт як ціннісний ментефакт може об’єктивуватися і шляхом візуалізації, і сигналізувати про себе музикою, і граматично маскуватися. Інакше кажучи, як експліцитна репрезентація концепту, так і його імпліцитна присутність є закономірною характеристикою функціонування образно-ціннісних одиниць концептосфери та їх вербального впливу на особистість.

Тож можна припустити, що ПІСНЯ зберігає свою популярність упродовж десятиліть не в останню чергу завдяки своєрідному хитросплетінню концептуально експліцитного та концептуально імпліцитного, завдяки смисловій взаємодії лексично об’єктивованого та граматично суб’єктивованого, а також завдяки концептуальній валентності та міжконцептним кореляціям.

2.3. Концепт TIME / ЧАС у ПІСНІ

Концепт TIME / ЧАС посідає особливе місце серед ментефактів ПІСНІ. Його поняттєвий субстрат (“тривалість існування явищ і предметів, яка вимірюється століттями, роками, місяцями, годинами, хвилинами” (Busel, 2003, p. 1371)) дає в цілому адекватне розуміння суті

(про концепт TIME див.: Bondarenko, 2019, pp. 287–288), але його образні та ціннісні складники не лежать на поверхні, завдяки чому він виявляється для текстів ПІСНІ всеосяжним і всеприсутнім. У такий спосіб ЧАС входить до текстів і паратекстів ПІСНІ як певна глобальна сутність. Він пронизує її ідейно-художній зміст і її концептосистему, де вступає у взаємодію з ментальною домінантою WAR та іншими ключовими концептами, співвідносячи їх у той чи інший спосіб з різними часовими перспективами. На відміну від текстів національних гімнів, у яких ЧАС оспівується в тонах СЛАВЕТНОГО МИНУЛОГО, ГАРНОГО ТЕПЕРІШНЬОГО і СВІТЛОГО МАЙБУТНЬОГО (Prykhodko, 2025, p. 66), у текстовому просторі ПІСНІ така оцінна тріада відсутня. У ній є лише БЕЗРАДІСНЕ МИНУЛЕ, марковане двома способами – лексичним і граматичним.

Лексично марковане минуле виступає в текстах ПІСНІ у різних лексико-семантичних виявах: як кількісно невизначене (*Long time passing* і *Long time ago*; *Depuis tout ce temps* ~ *давно* /Chr. de Burgh/; *Вже давно нема* /П. Карен/), як відносно вимірюване (*Wohin sind all' die Blumen verschwunden vor lang vergangener Zeit?* ~ *Куди поділися квіти давно минулих часів?* /D. Ephraim/) і як незворотне минуле (*Проїшли часи* /П. Гранек/).

Грамматичне маркування минулого – це різні часові форми аналітичного і синтетичного рядів. В англійському оригіналі ПІСНІ воно виражається часовими формами Present Perfect (*Where have all the flowers / all the young girls / the young men / the soldiers / all the graveyards gone?*) і Past Simple (*Girls picked them every one*), у німецькому паратексті минуле зазвичай акцентується через Perfekt (*Wohin sind all' die Blumen / all' die jungen Mädchen / all' die jungen Männer / verschwunden?* та *Junge Mädchen haben sie alle gepflückt / Sind alle zu jungen Männern gegangen / Sind zu den Soldaten gegangen*), а іноді поєднується з теперішнім Präsens (*Sag mir, wo die Blumen / die Mädchen / die Männer / die Soldaten / die Gräber sind! Wo sind sie geblieben?* {5 разів}). У французькому паратексті циклічність і нескінченність подій підкреслюється через вживання Présent у всіх запитаннях, що з'являються у перших двох рядках кожної строфи (*Où vont les fleurs du temps qui passe? Où sont les fleurs du temps passé?*). Натомість відповіді, подані у минулому *Passé composé*, конкретизують описувані події і надають відчуття смутку і втрати (*Les jeunes filles les ont cueillies. Lorsque le tambour roula, ils se sont faits petits soldats*). Завершальне питання *Quand saurons-nous un jour?* переносить увагу в майбутнє (Futur simple), спонукаючи замислитися над його невизначеністю.

Тож (пара)тексти ПІСНІ за своїм часовим забарвленням групуються навколо патерну “минуле / Past”, тому що ця часова перспектива (з різними часовими формами) виявляється тут константою темпоральної сітки, тоді як компоненти Present і Future – змінними. Усередині патерну минулого фігурують такі темпоральні зразки:

- двокомпонентна модель Present – Past (“Товчу-товчу мак”, “Колода-Дуда”, А. Трояновський);

- двокомпонентна модель Past – Future (P. Seeger & J. Hickerson, Chr. de Burgh, П. Гранек, П. Карен та ін.):

*Wohin sind all' die Blumen verschwunden
vor langer Zeit?
Wohin sind all' die Blumen verschwunden?
vor langer Zeit?
Wohin sind all' die Blumen verschwunden ?
Junge Mädchen haben sie alle gepflückt.
Wann werden sie endlich lernen,
wann werden sie endlich verstehen?*
/D. Ephraim/

*Де поділись квіти всі?
В чистім полі
Де поділись квіти ті?
Проїшли часи
Де поділись квіти ті?
Їх дівчатка унесли.
Коли це зрозуміють всі?
Коли збагнуть усі?*
/П. Гранек /

- трикомпонентна модель Present – Past – Future є найбільш затребуваною в інтерпретаційних майстернях перекладачів (M. Copelt, R. Ruso & F. Lemaque, О. Здрок та ін.):

Tell me where the flowers are!
Where have they gone?
Tell me where the flowers are!
What has happened?
Tell me where the flowers are!
Girls picked them fast
When will they ever understand?
When will they ever understand?
 /T. Rodriguez & P. Seeger/

Sag mir, wo die Blumen sind!
Wo sind sie geblieben?
Sag mir, wo die Blumen sind!
Was ist geschehen?
Sag mir, wo die Blumen sind!
Mädchen pflückten sie geschwind.
Wann wird man je verstehen?
Wann wird man je verstehen?
 /M. Copelt/

Qui peut dire où vont les fleurs
Du temps qui passé
Qui peut dire où sont les fleurs
Du temps passé
Quand va la saison jolie
Les jeunes filles les ont cueillies
Qu'en saurons-nous un jour ?
Quand saurons-nous ? Un jour...
 /F. Lemarque & R. Rousot/

Квіти в полі розцвіли.
День за днем минає.
Квіти в полі розцвіли.
Ген роки пливуть...
Квіти в полі розцвіли,
Діви з них вінки сплели.
Як же нам збагнути це?
Як же нам збагнути все?
 /О. Здрок/

Загалом перекладацькі техніки не завжди дотримуються часових алгоритмів своїх попередників. Так, за доволі своєрідним темпоральним зразком виконано переклад ПІСНІ Ю. Лазіркою, де кожна із шести строф характеризується чергуванням трьох моделей: Present – Past – Future, Present – Past – Past і Present – Present – Past. Проте і в такій незвичній манері подання часових перспектив зовсім не губиться лірико-поетичний візерунок ПІСНІ. Навпаки, його вплив посилюється завдяки усуненню монотонії, яка іноді спричиняється заздалегідь заданим порядком слідування. Пор.:

Де ті квіти, де вони?
Де нам їх шукати?
Де ті квіти, де вони?
Що з ними є?
Де ті квіти, де вони?
Вирвали дівчата всіх.
Чи то навчило їх,
Чи то навчило їх?
 /Переклад: Юрій Лазірко/

Отже, на відміну від інших пісень антивоєнної тематики ПІСНЯ вирізняється тим, що вона не нав'язує своїх переконань, а озадачує. Уся її сугестивна міць лежить не на поверхні текстової матерії, а в її підтекстовій площині. Тож і всі “воєнні” і “антивоєнні” концепти, так чи інакше пов'язані з життям і смертю, приховано-імплікативні або розсіяні серед мовних знаків. Вони не “б'ють у лоб” своєю вербалізованістю, а залишають простір для домислювання. ПІСНЯ ілюструє зв'язний цикл думок, що нагадує про, здавалося б, вічне повторення війни за війною та запитує, коли ж людство нарешті навчиться на помилках попередніх поколінь. Стратегія її впливу на розум учасників дискурсу – це не персуазія, а сугестія. У своїй боротьбі з війною ПІСНЯ виступає “м'якою силою” – силою переконання та силою питання.

4. Висновки

Пісня “Where Have All the Flowers Gone?” є унікальним явищем у лірико-поетичній скарбниці людства: будучи запозиченням зі східнослов'янських козацьких пісень, вона спричинила появу

цілої низки перекладів різними мовами й тим самим посприяла формуванню своєрідного банку перекладацьких версій – корпусу інофонних паратекстів. Кожний паратекст ПСНІ створюється за чітко визначеним патерном щодо змісту (антивоєнний пафос), форми (ланцюгово-круговий folk-текст) і функції (квеситивно-директивний інтенціонал).

Вибудований на загальному антивоєнному пафосі творчості Піта Сігера, ідейно-художній субстрат ПСНІ зумовлює її концептограму, яка конститується текстовими та підтекстовими ментальними одиницями. Перші формуються домінантою ВІЙНА та п'ятьма ключовими концептами, серед яких провідним є ланцюг зчеплених між собою експлікатур КВІТИ – ДІВЧАТА – ХЛОПЦІ – СОЛДАТИ – МОГИЛИ. Друга група, тобто підтекстові ментальні одиниці (концептуальні імплікатури), у ПСНІ не називаються, але за своєю значеннєвою роллю є не менш важливими, ніж одиниці першої групи. До них належать екзистенційні (ЖИТТЯ, МИР, СМЕРТЬ ТА ІН.) і негативно-емоціогенні (ЖУРБА, СТРАХ, СМУТОК, ГОРЕ та ІН.) концепти.

В інофонних паратекстах останніх років поширюється явище синонімічного урізноманітнення імен концептів під час їх поетичної екстеріоризації. Найбільша кількість синонімічних реалізацій концептів ПСНІ спостерігається в українських перекладах. На цьому тлі показовим є факт мінімізації лексичного ресурсу для називання концептів-експлікатур. Очевидно, причиною цього є прагнення перекладачів уникати суттєвих відхилень від основної ідейно-художньої лінії англійського тексту-оригіналу.

Текстові концепти ПСНІ також мають таку властивість, як валентність, тобто здатність вступати між собою в різні міжвидові зв'язки. Зокроєма, ментальна домінанта WAR характеризується активною валентністю щодо п'яти автохтонів, а ті, своєю чергою, – щодо алохтонів (МОГИЛИ → ВІНКИ / ХРЕСТИ / ВІТЕР / СНІГ). Зв'язки об'єктивованих автохтонів і алохтонів у ПСНІ регулюються законами міжконцептних кореляцій, зумовленими жанром, тематикою та ідіостилем автора.

Значною мірою цими самими чинниками регулюється і суб'єктивоване, домислювальне сприйняття концептів-імплікатур. Саме вони є тими ментальними одиницями, які постають розсіяними серед мовних знаків. Через свою реченнєву прив'язаність найбільш розсіяним у текстовій матерії ПСНІ є концепт ЧАС, завдяки чому він постає її глобальним ментефактом. Граматична матеріалізація концепту ЧАС здійснюється в межах часової перспективи 'минуле'. Минуле в ПСНІ — це сугестивне навіювання смутку, печалі й жаху, породжених війною; це та сітка, яку смерть накидає на життя.

Перспективи подальших наукових розвідок убачаються щонайменше у двох напрямках. По-перше, це поглиблення дослідження самої ПСНІ у ширшому гуманітарному контексті з метою виявлення її лірико-поетичної цінності, жанрової своєрідності та ритміки. По-друге, це екстраполяція запропонованої методики на коло близьких і споріднених лірико-поетичних текстів із метою осмислення симбіотичного зв'язку тексту і музики.

Примітки

¹ Інформацію про ПСНЮ включено навіть до підручника української літератури для 7-го класу (Nikolenko et al., 2024).

² Анкетування проводилося 04.12.2025 р. за участі 25 студентів груп ГФ-312, ГФ-313 і ГФ-313сп НУ “Запорізька політехніка” спеціальності “Германські мови та літератури (переклад включно), перша мова – англійська”.

Декларація про конфлікт інтересів

Автори ознайомлені із заявою про конфлікт інтересів. Автори підтверджують, що стаття не була раніше опублікована у будь-якій формі, у тому числі іншими мовами, і не перебуває на розгляді в іншому виданні. Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів.

Автори заявляють, що під час підготовки цієї статті інструменти штучного інтелекту (Grok, xAI) використовувалися виключно для до допомоги у транслітерації імен і назв у списку

літератури; жодна інша частина рукопису не була генерована або модифікована за допомогою ШІ.

Список літератури

- Azhogina, N. V. (2022). Anti-war and pro-war themes and motifs in English-language rock music: A cultural-linguistic perspective (1960–2000–I). *Grail of Science*, 18–19, 240–255. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.42> (in Ukrainian).
- Ажогіна, Н. В. (2022). Антивоєнні / провоєнні сюжети і мотиви в англомовній рок-музиці: культурно-лінгвістичний аспект (1960-2000–I pp.). *Grail of Science*, 18-19, 240–255. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.42>
- Bondarenko, I. V. (2019). Time domain matrix modeling in cognitive linguistic research. In M. Bolognesi & G. J. Steen (Eds.), *Perspectives on abstract concepts: Cognition, language and communication* (Vol. 65, pp. 287–311). Amsterdam, Netherlands / Philadelphia, PA: John Benjamins. <https://benjamins.com/catalog/hcp.65/>
- Busel, V. T. (Ed.). (2003). *Comprehensive explanatory dictionary of the modern Ukrainian language*. Kyiv, Irpin, Ukraine: VTF Perun. (in Ukrainian).
- Бусел, В. Т. (2003). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. К., Ірпінь: ВТФ «Перун».
- Kizer, E. J. (1983). Protest song lyrics as rhetoric. *Popular Music and Society*, 9(1), 3–11. <https://doi.org/10.1080/03007768308591202>
- 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>
- Lut, K. A., & Prykhodko, A. M. (2024). Stylistic convergence of stylistic devices in short poetic texts (on the basis of English and German-language anthems). *Current Issues of Foreign Philology*, 21, 91–100. <https://doi.org/10.32782/2410-0927-2024-21-14> (in Ukrainian).
- Лут, К. А., & Приходько, А. М. (2024). Конвергенція стилістичних засобів у короткоформатних віршованих текстах (на матеріалі англійської та німецької мов). *Актуальні питання іноземної філології*, 21, 91–100. <https://doi.org/10.32782/2410-0927-2024-21-14>
- Lynskey, D. (2014, January 28). Peter Seeger: The man who brought politics to music. *The Guardian*. Retrieved October 30, 2025, from <https://www.theguardian.com/music/2014/jan/28/pete-seeger-man-brought-politics-to-music>
- Martyniuk, A. P. (2012). *A dictionary of key terms in cognitive-discourse linguistics*. Kharkiv, Ukraine: V. N. Karazin Kharkiv National University. (in Ukrainian).
- Мартинюк, А. П. (2012). *Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики*. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
- Mondak, J. J. (1988). Protest music as political persuasion. *Popular Music and Society*, 12(3), 25–38. <https://doi.org/10.1080/03007768808591322>
- Nikolenko, O., Matsevko-Benerska, L., & Kahan, T. (2024). *Literature (Ukrainian and World Literature): An integrated course for grade 7 (Part 2)*. Kyiv, Ukraine: Akademia. Retrieved November 1, 2025, from <https://chervona-ruta-academia.com.ua/7-klas/video-text/de-zh-podilisya-kviti-vsi-p-siger-d-hikerson/> (in Ukrainian).
- Ніколенко, О., Мацевко-Бенерська, Л., & Каган, Т. (2024). *Література (українська і зарубіжна): Інтегрований курс для 7 класу (Ч. 2)*. Київ: Академія. Retrieved November 1, 2025, from <https://chervona-ruta-academia.com.ua/7-klas/video-text/de-zh-podilisya-kviti-vsi-p-siger-d-hikerson/>
- Pennarola, C. (2004). “It’s a battle of words”: A stylistic analysis of antiwar lyrics. *Bell. Belgian Essays on Language and Literature* 2, 113–131. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/338123804>

- Prykhodko, A. N. (2013). *Concepts and conceptual systems: A cognitive-discursive perspective*. Dnipropetrovsk, Ukraine: Belaya O. A. (in Ukrainian).
 Приходько, А. Н. (2013). *Концепти і концептосистеми: когнітивно-дискурсивний ракурс*. Днепропетровськ: Беляя О. А.
- Prykhodko, A. M. (2025). *Linguosemiotic analysis of discursive texts in the 'National Anthem' genre: English–German*. Zaporizhzhia, Ukraine: Tandem. (in Ukrainian).
 Приходько, А. М. (2025). *Лінгвосеміотика текстів дискурсивного жанру “національний гімн”: англійсько-німецькі паралелі*. Запоріжжя: Тандем.
- Quirk-Cort, M. E. (2013). *The power of lyrical protest: Examining the rhetorical function of protest songs in the 2000s* (Master's thesis, Rochester Institute of Technology, Rochester, USA). Retrieved from <https://repository.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8770&context=theses>
- Seeger, P., & Hickerson, J. (1961). *Where have all the flowers gone?* Retrieved December 16, 2025, from <https://lyricstranslate.com/en/pete-seeger-where-have-all-flowers-gone-lyrics.html>
- Wilkowski, C. (2015). *Use of rhetoric in 1960's protest music: A case study of Bob Dylan's music* (Honors thesis, Rollins College, Winter Park, FL).

Джерела ілюстрацій

- LyricsTranslate. (n.d.). “Where have all the flowers gone?”: *Translations into different languages*. Retrieved December 16, 2025, from <https://lyricstranslate.com/en/where-have-all-flowers-gone-fang-hua-he-suo-qu.html>

CONCEPTOGRAM OF THE SONG “WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE?” AND ITS FOREIGN-LANGUAGE PARATEXTS

Anatolii Prykhodko*

Doctor of Sciences (Linguistics), Professor,
 Zaporizhzhia Polytechnic National University
 (66, Zhukovskoho St., Zaporizhzhia, 69063, Ukraine);
 e-mail: aprykhod777@gmail.com
 ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5051-8711>

Yuriy H. Polyezhayev

Candidate of Sciences, Associate Professor,
 Zaporizhzhia Polytechnic National University
 (66, Zhukovskoho St., Zaporizhzhia, 69063, Ukraine);
 e-mail: yuriy.brikrio@gmail.com
 ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9160-6945>

Received March 1, 2026; revised April 27, 2026;
 accepted May 12, 2026; published on-line May 31, 2026

Abstract

The object of the research is the text of the English-language anti-war song “Where Have All the Flowers Gone?” and its foreign-language versions (paratexts), while the subject of the article is the song's conceptogram. The aim of the study is to clarify the ways and means of objectification and subjectivation of the concepts of the song in texts of different status. The work is based on the methodological principles of the cognitive-discursive paradigm of linguistics with an emphasis on methods of conceptual analysis.

The study has revealed that each foreign-language paratext of the song is created according to a clearly defined algorithm corresponding to its content and form, largely determined by the original's overarching anti-war pathos, which portrays war as an evil.

The conceptogram is a symbiotic configuration of mental units, specific for a certain text or group of texts. The song's conceptogram consists of textual explicature-based concepts (domains, autochthons, allochthons) and subtextual implicature-based concepts (existential and negatively emotive). At the same time, a number of

semantically important concepts in the song are objectivated only in its specific national versions or are not verbalized at all, remaining in the subtext, or even dispersed in the textual matter. It has been found out that among the linguistic signs of the song the most dispersed is the concept of TIME, due to which it turns out to be a global mentefact for this song. The concept TIME is grammatically actualized through the perspective of 'the past'.

The study demonstrates that the song's textual concepts of various types possess lexical-semantic valence, which enables them to form intertype relations governed by interconceptual correlations associated with the genre, theme, and the author's idiosyncrasy. The same factors also regulate the synonymous representation of concepts in the national versions of the song. Against this background, the limited lexical resources available for structuring the concept corpus remain evident, resulting from restrictions on deviations from the core ideological and artistic line of the texts.

Keywords: *anticoncept, conceptual system, dominant concepts, explicature-based concepts, implicature-based concepts, interconceptual correlations, paratext.*

Conflict of interest

The authors declare that there are no conflicts of interest regarding the publication of this paper. The author confirms that this manuscript has not been published previously and is not under consideration for publication elsewhere.

The authors declare that generative AI (Grok, xAI) was used exclusively to assist with the transliteration of names and titles in the reference list; no other parts of the manuscript were generated or modified using AI.